DOCUMENT CONSOLIDAT

Document: 00. Cuvant Inainte - Canonul.doc

Colecţia „CANON"

LITERATURA ROMANA POSTBELICĂ

LISTA LUI MANOLESCU

Poezia

Colecţia „ Canon " este coordonată de Al. Cistelecan Coperta: Dan Zbârcea

Editor: Alexandru Muşina ©2001, Editura „AULA"

O.P. 14, C.P. 13.67, Braşov, 2200 Tel: 068/326.647; tel/fax: 068/318.647

Volum îngrijit de Mihai Vakulovski

Culegere: Ana Rusu Corectură: Nicoleta Cliveţ Tehnoredactare: Viorel Ciama

I.S.B.N. 973-8206-29-4

fed prinţ sa

O societate Butan Gas

B-dul Tudor Vladimirescu, nr. 31, sector 5, Bucureşti, ROMÂNIA

Telefon: 335.93.18; 335.97.47

Fax: 337.33.77

Nicolae Manolescu

LITERATURA ROMÂNĂ POSTBELICĂ

- LISTA LUI MANOLESCU -

1. POEZIA

A l L A

Notă asupra ediţiei

Textele cuprinse în volumele de faţă (cronici literare, articole retrospective, sinteze şi prefeţe sau postfeţe) au fost rînduite în funcţie de vîrsta autorilor comentaţi.

Data naşterii scriitorilor era singurul criteriu indiscutabil, chiar dacă, în cîteva cazuri, care reprezintă excepţii, autorii cu pricina au debutat cu întîrziere (Şt. Aug. Doinaş este un bun exemplu), împreună cu o altă generaţie decît a lor. Obiectivul selecţiei fiind constituirea canonului literar, orice alt considerent în afara aceluia al omologării operei şi autorului, ar fi complicat inutil lucrurile. Din acelaşi motiv, s-a renunţat la titlurile, unde erau, originale ale textelor, preferîndu-se titlul operei comentate (plus locul şi data primei apariţii a comentariului). Operele de critică aparţinînd unor poeţi sau prozatori, precum şi operele literare ale unor critici au fost ataşate genului în funcţie de care se punea problema canonului. Exemplu: critica operei lui Al. Ivasiuc, dintr-un volum al seriei „Interpretat de...", nu are legătură cu opera criticilor respectivi, ci cu opera - canonică ori nu - a romancierului.

NM

Cuvînt înainte

Canonul se face, nu se discută. Aceasta ar trebui să fie axioma. Dovedită, între altele, de sterilitatea majorităţii încercărilor de a da canonului o definiţie cît mai larg acceptabilă. Singurele încercări în stare a trezi oarecare interes rămîn acelea de a scrie o istorie a canonului, între tezele teoretice avansate de critici, altminteri foarte serioşi, într-un număr din revista Euresis şi ipotezele concrete ale lui Ion Simuţ dintr-un articol publicat în Familia, le prefer pe cele din urmă, fie şi numai pentru că au aplicabilitate practică, în privinţa situării istorice a canonului, trebuie observată lipsa aproape completă de tradiţie la noi. Dacă nu greşesc, prima evocare a noţiunii de canon a fost aceea a lui Virgil Nemoianu în paginile României Literare, pe la începutul anilor '90. Articolul se intitula Bătălia canonică şi se referea la literatura americană. Despre canon şi bătălii canonice în literatura română, se vorbeşte doar de cîţiva ani, în contextul dezbaterilor despre postmodernism. Generaţia '80 este aceea care introduce în cîmpul literar conceptele canonice şi ea pare cea dintîi conştientă că evoluţia însăşi a literaturii se face prin schimbări de paradigmă. Cartea lui Jean-Francois Lyotard, La condition postmoderne, din 1979, ca şi aceea a lui Harold Bloom despre Canonul occidental, din 1984, traduse cu mai bine de zece ani întîrziere, se întîlnesc la noi cu unele contribuţii mai recente, în care postmodernismul, canonul sau modificările de paradigmă a cunoaşterii alcătuiesc un talmeş-balmeş sub raportul ideilor.

O schiţă a evoluţiei canonice din literatura română lipseşte deocamdată. Dacă vrem să introducem o minimă rigoare în discuţie, o astfel de schiţă devine inevitabilă. Ea nici nu e cine ştie cît de greu de alcătuit, fiind vorba de ceva mai mult de un secol şi jumătate de literatură în înţelesul nostru de astăzi. Primul canon a fost acela al generaţiei paşoptiste şi formularea lui limpede o găsim în celebra

Introducţie la Dacia literară din 1848. Autor: Mihail Kogălniceanu. Vreme de jumătate de veac, recomandările lui Kogălniceanu au făcut legea. Poezia, proza şi teatrul romantic românesc - de la Negruzzi la Ion Ghica şi de la Heliade la Eminescu - au debutat cu manifestul din 1840 şi au fost susţinute prin efortul, extrem de solidar sub raport artistic, al cîtorva zeci de scriitori, în frunte cu Alecsandri. Contestarea acestui prim canon se produce în deceniul al şaptelea al secolului trecut, o dată cu societatea Junimea şi cu publicaţia ei, Convorbiri literare. A doua bătălie canonică acum are loc. Drept cea dintîi am putea-o considera chiar pe aceea din anii '30-'40, culminînd cu

Literatura română postbelică. Poezia

programul naţional şi romantic, cînd se ivea într-o generaţie literară o anumită conştiinţă, încă precară, a rupturii cu trecutul. Heliade şi Kogălniceanu par cei mai pătrunşi de necesitatea schimbării iar Russo, de efectele ei (pe care, el le deplînge). Mult mai puternică va fi conştiinţa aceasta la junimişti. Ei îşi propun revizuirea canonului romantic şi o realizează cu spirit critic şi polemic. Nu doar teoreticianul grupului, Maiorescu, dar Caragiale, dintre artiştii săi, arată clar voinţa de ruptură, îi indică motivele şi ironizează fără menajamente literatura supusă vechiului canon romantic (şi postromantic), opunîndu-i una victoriană şi clasică. A treia bătălie canonică va fi declanşată, imediat după războiul mondial, de E. Lovinescu, în numele modernismului. Deşi se revendică de la Maiorescu şi califică drept maioresciene generaţiile succesive de critici adevăraţi, Lovinescu deschide drumul canonului modernist. După canonul romantic-naţional (1840-l884) şi acela clasic-victorian (1867-l917), în care trebuiesc cuprinse şi reacţiile de tot felul de la răscrucea secolelor XIX şi XX, iată, canonul modernist ocupă întreaga epocă interbelică, anticipat de mişcarea simbolistă de la începutul secolului şi nu doar prelungit pînă în 1948, dar retrezit la viaţă de neo-modernismul anilor '60-'70. Mai bine de jumătate din secolul XX e dominată de canonul modernist.

Aici se cuvine o explicaţie sau, poate, o paranteză istorică. Se susţine uneori că, în ultimele decenii, au existat mai multe tentative de refacere a canonului. Sînt cele pe care le-a analizat Ion Simuţ în Familia. Ar trebui să vedem în ce raport se află el î cu modernismul şi, apoi, cu postmodernismul. La finele deceniului al cincilea, canonul modernist a fost negat vehement de către proletcultism. De prin 1949 şi pînă după 1960, proletcultismul a fost aria timpului. Aria oficială, se înţelege. Dar, oricum, o alta nu exista. Putem sau nu vorbi despre un canon proletcultist? Sînt argumente şi pentru şi contra. Depinde de acurateţea cu care dorim să purtărn discuţia, în sens strict, proletcultismul nu e capabil de canonizare, în ciuda eficacităţii sale practice. Eu concep canonul ca o suprapunere de trei elemente: valoarea (cota de critică), succesul (cota de piaţă) şi un amalgam eterogen de factori sociali, morali, politici şi religioşi. Echilibrul acestora fiind unul dinamic, prezenţa tuturor nu poate fi pusă la îndoială. Din proletcultism, lipseşte, mai întîi, elementul valoric. Cota de piaţă e, la rîndul ei, stabilită arbitrar: se cumpără ce se vinde, nu se vinde ce se cumpără, în schimb, amalgamul de factori aleatorii e predominant. Proletcultismul e o literatură comandată oficial, împotriva cursului firesc al lucrurilor, care se întoarce forţat la

Cuvînt înainte

o tradiţie inexistentă şi-şi adaugă inovaţii complet artificiale. Nu e nimic "specific" literar în canonul proletcultist. Cea mai bună dovadă este că, deîndatâ ce presiunea ideologiei oficiale se diminuează literatura revine la canonul modernist anterior. Istoricii literari au, apoi, tendinţa de a nuitii canonul din deceniile '7 şi '8 neomodernist. Fie şi aşa. Dar caracterul arbitrar al rupturii de după 1949 se vede bine din revenirea cu pricina, din reluarea canonului lovinescian.

Se admite îndeobşte ideea că, o dată cu generaţia '80, canonul se schimbă din nou: în locul aceluia modernist, ayînd aproape vîrsta secolului XX, se impune canonul postmodern. împărtăşind această idee, nu pot să nu relev două dificultăţi în acceptarea ei. Am să Ie iau în ordine inversă, aşa zicînd. Revoluţia din 1989 reprezintă un prag politic sau şi unul canonic? Schimbarea de regim politic, cu consecinţe atît de profunde şi de diverse, a obligat şi canonul să se schimbe sau nu? Iată o întrebare formuiată în două feluri, la care nu avem un răspuns clar. După părerea mea, revoluţia a consolidat canonul anterior, nu l-a schimbat, doar că acesta nu este unul curat postmodern, indiscutabil ca atare, în această privinţă, mă despart de majoritatea comentatorilor tineri şi mă apropii de Ion Simuţ, pe care-l citez din nou. Revoluţia a încercat o revizuire, dar preponderent morală, a literaturii anterioare. Nu canonul a fost vizat, ci colaboraţionismul: pactul, mai mult sau mai puţin vădit, dintre scriitori şi ideologia oficială.

întorcîndu-ne la canon, iată şi a doua dificultate: dacă nu deducem realitatea operelor din premisele teoretice, ci încercăm să obţinem teoria însăşi din realitatea literară, nu se poate să nu remarcăm că avem de a face cu vechiul canon modernist (întrerupt, reluat şi rebotezat) cosmetizat prin adoptarea cîtorva autori şi opere postmoderne. Canonul astăzi în vigoare s-a constituit spre sfîrşitul anilor '60, primind fără mare entuziasm opere scrise în deceniile care au urmat. Schimbarea de paradigmă sesizabilă spre 1980 n-a condus la înlocuirea canonului vechi, modernist, de către acela, nou, postmodern, ci la un armistiţiu neobişnuit, deşi explicabil. Bătălia canonică s-a încheiat de data aceasta în coadă de peşte. Anii '80 au cunoscut o înteţire a cenzurii care n-a permis tinerilor postmoderni să dea pînă la capăt bătălia contra moderniştilor. Iar după 1989 armistiţiul n-a fost nici abrogat, dar nici prefăcut în pace durabilă. Pur şi simplu a fost amînată decizia finală. Cînd scriu aceste rînduri, în primele zile ale secolului XXI, nu ştiu dacă şi cînd se va relua cea de a patra bătălie canonică, suspendată de un deceniu de represiune şi de unul de anarhie. Ceea ce ştiu este că selecţia operelor care formează canonul

literar actual s-a făcut acum treizeci de ani şi a avut două surse: pentru toată literatura de dinainte de al doilea război, cea medievală, cea din secolul XIX sau cea din secolul XX, sursa a fost critica modernistă interbelică (Istoria nerepublicată pînă în 1982 a lui G. Călinescu îndeosebi), cu purismele şi intoleranţele ei, iniţiată de revizuirile lovinesciene şi urmată de încă două generaţii de critici şi scriitori; pentru literatura postbelică, sursa a fost critica generaţiei '60, ieşită ea însăşi din mantaua modernistă (călinesciană sau lovinesciană), care i-a privit pe contemporanii ei cam cu aceiaşi ochi cu care interbelicii îi priveau pe ai lor şi care, nu în întregime şi nu cu tot sufletul, le-a afiliat congenerilor pe cîţiva dintre autorii mai tineri, cu 15-20 ani, mai degrabă tolerîndu-le inovaţiile decît acceptîndu-le în radicalitatea lor.

Acest canon ar trebui, poate, numit neo-modernist, spre a-i marca ambiguităţile (atît cele care privesc rescrierea postbelică a modernismului, cît şi cele care privesc confuzia dintre modernism şi postmodernism). El este încă în vigoare, cu toate strigătele de protest ale noilor generaţii. Faptul că nici măcar o revoluţie ca aceea din 1989 nu i-a pus capăt se poate explica. De regulă, revoluţiile încep prin a-şi realiza sarcinile politice, lăsîndu-le pe cele artistice pe seama reformelor ulterioare. Prioritatea politico-morală a revizuirilor de după decembrie este atît de vădită, încît aproape nu mai are rost să stărui.

Dar să vedem cum s-a fixat canonul existent, în anii'60; ne vom da în felul acesta, mai bine seama de caracterul reformator şi deloc .Revoluţionar al bătăliilor canonice. Pentru prima oară după un deceniu şi jumătate, pe la mijlocul anilor '60, a devenit posibilă o altă ierarhie valorică şi o altă orientare tematică şi stilistică a literaturii decît cele oficiale. Cîtă vreme cenzura a fost vigilentă şi s-a bazat pe spiritul şi pe litera dogmei, proletcultismul n-a putut ft contestat. Falsele probleme, desuetele mijloace de expresie, pseudovalorile făceau legea. A fost destul ca, pe fondul luptei pentru legitimare pe care N. Ceauşescu a dus-o contra vechii gărzi din partidul comunist, presiunea ideologică să scadă cu cîteva atmosfere, pentru ca, mai întîi, critica să-şi reintre în drepturi şi, apoi, o nouă literatură să fie promovată cu multă energie, introdusă aproape cu -sila în conştiinţa publicului cititor (şi, nu o dată, recurgîndu-se la subterfugii) şi în programele de şcoală. Oficialitatea a reacţionat cu oarecare întîrziere: de aceea, ea n-a mai putut bloca procesul de instalare a noilor ierarhii, trebuind să se mulţumească ă le dubla prin cele care-i conveneau. Nici tematic n-a mai putut face nimic. De la mijlocul anilor '60 înainte, scriitorii şi-au ales singuri temele, nu doar împotrivindu-se celor oficiale, dar preferind tot ce le contrazicea sau le nega.

Stilistic, noua literatură a avut o marotă şi un model. Marota a constituit-o refuzul categoric a tot ce aducea cu stilul proletcultist, în poezie, proză, teatru, modalităţile stupide şi primitive ale proletcultismului au fost înlăturate de la o zi la alta. Modelul venea, el, din interbelic. Reînnodarea cu tradiţia s-a făcut exact în punctul de ruptură. Conştient sau nu, scriitorii din anii '60 au redescoperit, o dată cu operele, atunci retipărite, cele mai multe, prima oară. ale scriitorilor modernişti, un fel de a-şi concepe şi de a-şi scrie operele proprii. Critica însăşi şi-a redescoperit modelul în Lovinescu, Călinescu, Streinu. Cioculescu şi ceilalţi; pînă şi estetismul modernist s-a dovedit o opţiune convenabilă noilor judecători literari, siliţi, dacă doreau să fie toleraţi, să se prefacă a închide ochii la realităţile sociale din opere spre a vedea mai bine (credeau ei) realizările literare propriu-zise. Cum să nu fi venit ca o mănuşă purismul, de exemplu, al interpretării călinesciene a poeziei lui Goga într-o vreme în care aproape nimic nu se putea spune despre naţionalismul poetului ardelean, despre mesianismul şi religiozitatea viziunii sale? O critică pură a susţinut o poezie pură. Şi o proză şi un teatru de aspect alegoric, în limbaj esopic, destul de diferite de cele interbelice, mergînd totuşi pe linia romanului realist (doric şi ionic), reamenajat simbolic şi parabolic, postpsihologic (corintic), fără schimbare radicală de viziune. Literatura îşi crea critica de care avea nevoie. Critica îşi crea literatura pe care o merita.

Dacă ne referim la acea parte a canonului care priveşte literatura contemporană, trebuie făcute încă două observaţii. Prima este aceea că în canon şi-au găsit locul aproape toţi scriitorii valoroşi care au

debutat la mijlocul anilor '60. Nu şi întîrziaţii. Indiferent de valoare, aceştia au găsit poarta închisă. Oficialitatea şi-a reintensificat vigilenţa ideologică după 1971. Şi dacă nu i-a putut împiedica pe noii critici (cam toţi debutînd pînă la mijlocul anilor '60!) să-i laude pe noii scriitori, a putut bloca pătrunderea în continuare în manuale a acestora din urmă. De scos, n-a mai fost nimeni scos, decît spre finele regimului, cînd „transfugii" şi disidenţii s-au văzut eliminaţi. Dar nici n-au fost acceptaţi alţii. Lucru valabil şi pentru optzecişti. A trebuit ca ei să aştepte manualele alternative din 1999-2000.

A doua observaţie are în vedere schimbarea treptată, lentă, dar perceptibilă, a tematicii şi atitudinii noii literaturi. Purismul modernist nu trebuie extins la toate deceniile care au urmat. Poezia, teatrul, dar mai ales romanul au recîştigat o viziune socială foarte critică, deşi nu totdeauna mai directă, accente polemice uneori, atingînd realităţi ale vremii şi, din cînd în cînd, sistemul comunist ca atare. Critica n-a rămas mai prejos. A încurajat aceste tentative, adaptîndu-şi ea însăşi discursul.

Aşa cum, pentru romancieri, a devenit bunăoară o temă predilectă „obsedantul deceniu" (termenul îi aparţine, se ştie, lui Marin Preda şi se referă la anii '50), tot aşa a devenit, pentru critic, „romanul politic". Se pot da multe exemple de astfel de vase comunicante. Literatura optzecistă nu mai putea fi, nici ea, comentată în exact acelaşi limbaj critic care se născuse în legătură cu literatura şaizecistă. Chiar dacă existau aspecte pur literare extrem de generoase pentru comentatori în poezia sau în proza optzecistă (intertextul şi celelalte), ei nu puteau ignora atît realitatea pe care acestea o explorau, cît şi felul însuşi al explorării. Un anume prozaism tem şi voit al descrierii şi caracterul cotidian al multora dintre evenimentele descrise îi obligau pe critici să explice cît de urîtă, meschină, apăsătoare şi imorală era lumea în care, personaje şi autori, scriitori şi cititori trăiau. Lumea nu fusese neapărat mai luminoasă în romanele lui M. Preda ori Aug. Buzura, dar acolo era privită mai de departe şi mai de sus, ca în romanul realist de odinioară, şi avea încă sens, din această cauză, ca orice corp masiv ce pare închegat prin jocul unor forţe obscure, dar reale, în timp ce la Mircea Nedelciu sau la Cristian Teodorescu, totul era privit de la nivelul solului şi se vedea fărâmiţat, anodin şi fără sens limpede, ba chiar puţintel absurd, în fine, una era pentru critic să prezinte clasicismul intemporal din Omul cu compasul al unui Doinaş din anii şaizeci şi alta pamfletele morale, cu irizări anticomuniste, din Pana de şoim de la începutul anilor optzeci. Chiar şi Nichita Stănescu din Noduri şi semne dădea pe dinafară de un pesimism imposibil de eludat de către aceiaşi recenzenţi care se lăsaseră fermecaţi de filosofarea ă l'improviste pe marginea poeziei, a timpului şi a spaţiului din 11 elegii.

Cronicile literare cuprinse în cartea de faţă au contribuit la formarea canonului neomodernist într-o măsură pe care nu eu sînt cel chemat s-o apreciez. Am făcut canon cam în felul în care molierescul Monsieur Jourdain făcea proză: fără să vrea. Nici nu se poate altfel. Nu-ţi propui să schimbi canonul. Bătăliile canonice nu se planifică. Ele ţin de viaţa spontană şi imprevizibilă a literaturii. Desigur însă, participarea noastră la această viaţă nu este inconştientă. Chiar dacă nu toate lucrurile se văd de la început, există iluminări şi convertiri. Chiar dacă, în literatură, bătăliile nu se declară, ci doar se poartă, există sentimentul că iei parte la ele, ba chiar că le provoci. In anii '80 ai secolului trecut, paradigma literară se modifica sub ochii noştri. Postmodernismul încerca să lichideze neo-modernismul. Cenaclul de

Luni, unde au fost citite cele mai multe opere postmoderne (mai cu seamă din poezie, fără a lipsi cele din proză), a fost un laborator important pentru experimentarea paradigmei postmoderne.

Termenul s-a folosit mai tîrziu, dar realitatea era evidentă. Apariţia poeziei şi prozei optzeciste a fost ajutată şi de un număr considerabil de texte teoretice (azi, strînse în volum). Conştiinţa schimbării a accelerat procesul, chimia schimbării. S-a întîmplat un lucru neprevăzut, unul din acelea care nu pot fi nici anticipate, nici programate. Schimbarea paradigmei, a felului de a concepe literatura şi de a o scrie în cuvinte mai simple, nu a determinat şi schimbarea canonului. iată-mă revenit la punctul de plecare al acestor consideraţii prilejuite de culegerea cronicilor mele care au avut atingere cu problemele canonice. Schimbarea canonului implica şi cîştigarea poziţiilor concrete ale literaturii neomoderniste. Adică şcoala, universitatea, ierarhiile. Operele noii paradigme n-au fost omologate nici măcar de către toţi criticii epocii. Rezistenţe au venit nu numai de la cei foarte în vîrstă, ca Al. Piru, dar şi de la unii încă tineri, dacă nu de-a binelea optzecişti ca Al. Dobrescu. Un nou canon a întîrziat să ia locul celui vechi. Paradigma postmodernă a cîştigat bătălia teoretică, dar a pierdut-o pe aceea practică. Abia spre sfîrşitul secolului XX, cînd optzeciştii se apropiau de mijlocul vieţii şi cînd reforma şcolii le deschidea accesul spre manuale, putem vorbi de o schimbare de canon pe cale a se produce. Neîncheiată deocamdată. Bătălia canonică (a patra) n-a fost încununată de la început de succes. Noul canon e decalat cu mai bine de două decenii. Acest lucru nu poate rămîne fără consecinţe. Asupra postmodernilor din generaţia '80 se exercită deja puternice presiuni dinspre scriitori tineri şi foarte tineri care nu se recunosc în decalogul cărtărescian din Postmodernismul. Este aproape imposibil de ghicit cum va arăta canonul care va lua locul celui creat de generaţia mea şi despre care cronicile ce urmează par să dea o anumită socoteală. Factorii imponderabili de natură istorică, socială etc., de care aminteam, au jucat în cazul -.„«^u un rol mult mai mare decît în oricare dintre bătăliile canonice anterioaie. Poate doar aceea dusă de Kogălniceanu şi de paşoptişti să fi avut o soartă comparabilă, fiindcă şi atunci, ca şi acum. reforme1 societăţii s-a înfăptuit mult după ce manifestele reformatoare o declanşau pe aceea a literaturii.

Vom trăi şi vom vedea: e singura concîu/ie de bun simţ pe care o putem pretinde.

Martie- 2001

Nicolae Manolescu

Document: 01. Mihai Beniuc.doc

MIHAI BENIUC

„Poezii"

Ultimei selecţii din poeziile lui Minai Beniuc (a douăsprezecea, dacă judecăm după bibliografia ce o însoţeşte) îi lipseşte un criteriu clar. Nota editurii ne avertizează că s-a urmărit alegerea „celor mai reprezentative versuri pentru creaţia poetică a lui Mihai Beniuc...'', ceea ce, pe lîngă faptul că sună pleonastic, nu constituie o explicaţie: ar trebui să ştim din ce punct de vedere sînt considerate reprezentative versurile. Parcurgînd antologia, constatăm prioritatea acordată poeziei sociale, uneori indiferent de valoare; desigur, însă, la un poet la care tema socială e atît de frecventă, aceasta poate fi şi numai o impresie superficială. Antologia e, apoi, prea largă pentru o colecţie şcolară; după cum inutil încărcată mi s-a părut bibliografia critică, alcătuită oarecum în sine, din paradă de informaţie, şi, probabil, necitită în întregime nici de autorul însuşi (Ion Nistor). Prefaţa lui V. Fanache e cam pretenţioasă şi, stilistic, antipatică, deşi comentatorul cunoaşte bine poezia lui M. Beniuc (i-a consacrat o monografie). Spre a încheia acest capitol, să spun că poetul ar fi meritat o ediţie mai atrăgătoare (şi în fond mai eficientă chiar şi sub raport didactic). Urmărit de neşansa unor culegeri ca aceasta (la care, ce-i drept, contribuie uneori) în care tocmai lucrurile originale nu se pun în valoare, M. Beniuc este un poet care încă îşi aşteaptă criticul; şi al cărui prim gest va trebui să fie o lectură cu adevărat selectivă.

De la început şi pînă astăzi poezia lui Mihai Beniuc este expresia unui mare orgoliu (G. Călinescu numea atitudinea poetului egotism); la şaizeci şi cinci de ani, cînd publică Turn de veghe, ca şi la treizeci şi unu cînd debutează cu Cîntece de pierzanie, poetul ne vorbeşte în fond numai despre el, fără să se sfiască, aşezîndu-se în centrul tuturor metaforelor sale, clădindu-şi un templu în care toate chipurile sînt ale unui singur idol. Nici un poet român nu e mai ostentativ decît el în orgoliu şi nu spune mai-'des „eu", nici chiar AI. Philippide, romantic-egotist prin excelenţă în volumele de dinainte de război, întîia manifestare (şi temă) a acestui orgoliu se vede în cele cîteva arte poetice din volumul de debut: poetul începe aşadar prin a revendica o formulă lirică, sfidînd sau dispreţuind modelele şi exemplele: „Numai umblaţi mereu după exemple, / Exemplele-s făcute pentru proşti. / Din serie de vrei să te cunoşti, / Fugi'de cărări şi nu intra în temple". îndrăzneala limbajului izvorăşte din lipsa oricărui complex al tradiţiei literare. El însuşi tînăr, M. Beniuc se adresează Poeţilor tineri cu ştiuta

recomandare: „Pe Eminescu noi, poeţii tineri, /Zadarnic vom cerca, nu-l vom ajunge. / Dar Eminescu nu cuprinse tot / în stihurile lui dumnezeieşti. / Durerea românească-i mult mai mare / Şi n-o cuprinde toată nici-un cîntec / Cit despre mine, ce să vă spui? / Eu nu am darul versului decit în mică măsură. / Prefer să spun în proză ce gîndesc ". Cu alte cuvinte, poetul „ trece fără spaime prin păduri de proze ", după remarca lui G. Călinescu, avînd conştiinţa că mesajul său se cade exprimat altfel decît îl exprima Eminescu (simbolul înaintaşilor). „ Ce ştiu? / Poate nu asta e arta!" - exclamă el, deşi se vede limpede că nu arta în sine îl preocupă, ci ceea ce are el însuşi de spus. îşi face deci o memorabilă Intrare în poezie: „ Ca ţăranul printre snopi de grîu/ Voi intra masiv şi greu în vreme, / Ca un car cit dealul de poeme,/ Murmurînd o doină trist, molîu". Proclamă poemul sălbatic: „Nu cu periuţa, / Cu ascuţişul coasei, / îmi scriu poemele sălbatice". Aceste arte poetice au atras atenţia de la început pentru vitalismul lor: „Cînd voi izbi o dată cu barda, /Această stîncă are să se crape, /Şi vor ţîşni din ea şuvoi de ape! / Băieţi, aceasta este arta!". A da cu barda în poezie nu putea însemna în lirica extenuantă şi epigonică din preajma războiului decît o întoarcere la natura poeziei, la simplitate. Sub „ţărănismul" deliberat al poetului se ascunde o încercare de a revoluţiona limbajul, de a-l smulge clişeelor. Poezia de tinereţe a lui M. Beniuc are un puternic accent antiburghez, de independenţă a poetului („ Toată vremea am rămas eu însumi / Pe la porţi domneşti n-am fost milog"), atît faţă de ordinea poeziei, cît şi faţă de aceea socială:,, Nu plătesc la nici o poartă vamă, / Nu spun unde merg şi cum mă cheamă".

Dar iată, aici, a doua temă fundamentală a marelui sau orgoliu: aceea socială. „Mă inventau, de cumva n-aş fi fost. /Eu sînt în secol o necesitate" - va scrie M. Beniuc mult mai tîrziu, exprimînd însă lapidar ideea. Poet al istoriei, M. Benîuc este în acelaşi mod intempestiv şi categoric: „La mine-n sînge / Istoria contimporană plînge" - spune el cu superbă infatuare. Se va declara urmaşul lui Doja şi Horia, înrudit cu iobagii traşi pe roată, cu haiducii, cu lancu sau cu Făt-Frumos care caută balaurul ca să-l doboare. Pe urmele lui O. Goga şi Aron Cotruş se crede un Messia ce vesteşte eliberarea „mulţimilor flămînde", sau purtător de cuvînt al „gemetelor surde" ce izbucnesc în pieptul miilor de robi. Din nou remarcabilă este această poezie prin orgoliu. Scriind despre primele cărţi ale lui M. Beniuc, Pompiliu Constantinescu observa noutatea energică a poemelor sociale în raport cu mediocritatea celor sentimentale, epigonice şi leşinate. Este în adevăr o mare diferenţă între timbrul unora şi al altora, între forţa

declamatoare, incendiară a revoltatului social („Am coborît din munţi şi bolovani, / Legendele lui Horia-mi curg în sînge / în doina mea Ardealul plinge / Şi cer dreptate două mii de ani // Eu sint trimisul timpurilor noi / Ieşit din rînd cu cei ce scurmă glia, / Şi totuşi vin întrebător la voi: / E -slobod să mai cînt în România?") şi convenţionalismul de romanţă simbolistă, cu elemente din Bacovia şi Arghezi, minor nostalgic şi demodat din poemele de dragoste (o excepţie: Ana Kelemen) şi în genere din confesiile intime („ Inima şi gîndul meu se teme / Cînd apar în toamnă crizanteme / Şi le duc cei vii la (intirim /Inimă si gîndule, murim"). Mult timp Beniuc rămîne, cum s-a remarcat de atîtea ori, un poet prin excelenţă social. El are vocaţia poeziei politice şi o cultivă cu îndrăzneală. Sub acest raport, există desigur şi o evoluţie a mijloacelor în lirica lui, de la simplitatea frustă, brutală, a primelor Cîntece de pierzanie prin alegoriile politice din anii războiului (Meliţa şi chiar mai vechiul Urs românesc) pînă la profeţia deschisă, ameninţătoare, din Cu mii de cai putere ori Toboşarul timpurilor noi. în special volumul din 1946, Un om aşteaptă Răsăritul, conţine cîteva din cele mai izbutite poeme de acest fel, veritabile manifeste politice, scrise parcă în grabă, pe o foaie sprijinită de raniţa neobositului combatant. Cu volumele din deceniul următor, poezia socială scade în tensiune (la M. Beniuc, ca şi la alţii) pînă la simpla confecţie ocazională, din care a dispărut marea combustie interioară, iar versul s-a cuminţit, s-a plivit, a devenit previzibil: „ La tîmple mi s-a strîns părul cărunt / Ca sarea din adîncul ocnei scoasă, / Dar tînăr sînt, acelaşi însă sînt / Pe inima mea bruma nu se lasă".

Poezia Furtuni de primăvară, din care am citat, apare în 1953. Un an mai tîrziu, M. Beniuc va scrie: „Iubito, nu maisîntem tineri... " Aceasta este a treia temă fundamentală a poeziei lui şi, din nou, ea se cristalizează în legătură cu puternicul orgoliu al poetului: „Linişte-i, tăcere-i, e şi pace, / Şi e nea pe creştetul pleşuv; / însă-n miezul muntelui mai zace /Inima bătrînului Vezuv". Timpul, deci, nu însă în ipostază istorică, ci biologică. La nici cincizeci de ani, poetul se compară cu un „copac bătrîn", cu un măr roditor („ Măr cu foi de aur, măr de lingă drum / Nu mai sînt eu tînăr, sînt bătrîn de-acum "), cu un urs mohorît, dar care continuă să zgîrie (în splendida Grizzly: „ Ca un Grizzly bătrîn, / Trec prin păduri seculare; / In urmă-mi pe arbori rămîn / înfipte, semne de gheare // Pe-aicea eu am trecut - / Tu care vii după mine, / Tot ceea ce e de făcut / Să faci mai temeinic, mai bine // Cînd gheara loveşte mai sus / A ta, decît gheara ta veche, / Atunci liniştit şi apus / Eu dorm pe-o ureche. // Dar dacă mai /os ai să zgîrii /

Cu gheara ta moale pe scoarţă, / Atunci şi din moarte eu mini, / Şi-s gata de harţă"), cu un tigru uriaş. Toate - simboluri ale îmbătrînirii unite cu forţa, ale focului nestins ce continuă să ardă în măruntaiele vulcanului. Orgoliul poetului şi-a descoperit în alegoriile şi meditaţiile despre timp şi vîrstă un alt mod de a se afirma. Poeziile cele mai bune au un adînc patetism interior, o încordare de arc a imaginaţiei (Cheile), fiind totodată la fel de simple, de puternice, în lipsa lor de complicaţie inutilă, în tonul direct, sumar şi copleşitor, ca poeziile tinereţii: „ Ei! Don Quijote tristă figură, / Ne-nţepenim aici în bătătură / Pe vraful de ruine? / Miroase-a cimbru / f i din drum ne cheamă timpul / Ne cheamă timpul, care vine, vine!".

(România literară, nr 21, 1974)

Document: 02. Geo Bogza.doc

GEO BOGZA

„Paznic de far"

-i ~. r -r.: r\

„Citindu-l, vineri de vineri, ziua aceasta n-a întîrziat să stabilească în viaţa noastră un ritual, tot aşa de plăcut ca şi acela din vremea copilăriei cînd, la marile sărbători, ni se dădea cozonac la cafeaua cu lapte. Ce bucuroşi am fost, într-o epocă in care abunda plinea prost frămîntată şi cu tărîţe, cînd au început să apară regulat, cu miros de vanilie şi cu multe stafide, faimoasele Cronici ale optimistului. Avînd de multe ori aerul că glumeşte, el a pledat pentru atîtea drepturi imprescriptibile ale artei şi chiar ale omului, printre care acela de a putea fi uneori trist şi melancolic Pentru mulţi din noi, :iua în care îl puteam citi a devenit sărbătoarea săptăminn, cînd, sub bolta catedralei, se aprinde candelabrul cu multe braţe şi, din ni t cir. x e aude vocea arhimandritului", în astfel de emoţionante cuvinte, intr-o tabelă intituiată chiar Vineri, evocă Geo Bogza prezenţa în paginile „Contemporanului'" a lui G. Călinescu. Se poate omagiu mai

simplu şi mai convingător decît să mărturisim, la rîndul nostru, că, după ce am citit şi noi, vineri de vineri, revista, mai ales pentru G. Călinescu, am continuat a o citi, cînd el n-a nui fost, mai ales pentru Geo Bogza? O revistă !a care au scris nu puţini din oamenii de valoare din ultimele două decenii se leagă în amintirea unora dintre noi mai ales de Cronica optimistului şi, apoi, de acel dreptunghi din colţul de sus al paginii întîi unde, timp de şapte ani, a figurat Geo Bogza. Iată, azi, el îşi strînge într-un masiv volum, cu un titlu memorabil - Paznic de far -rodul celor şapte ani. Mai e nevoie să spun că bucuria de la prima lectură o avem din nou, acum, intactă, recitind cele aproape patru sute de tablete?

în care Geo Bogza este, îndinte de orice, un extraordinar poet, ce se plimbă cu mari mijloace de locomoţie lirică pe apele unei imaginaţii superbe, cu pînzele umflate de vîntul largurilor: ., Nici o corabie tiu s-a întors vreodată / Din mările Sudului sau de la Capricorn > Aţi f de pură ji elegantă fregată / Cum se întoarce toamna Orion". Poetul nu se suie în orice vehicul şi nu navighează pe ape lîncede: ..Apele acestea sînt prea lîncede pentru etrava corăbiei mele / Şi vîntul prea mediocru pentru catargele care au trecut prin atîtea funurm:1'

Are simţul grandiosului şi e, fără sfială, solemn şi retoric, dovedindu-ne că marea poezie ne face totdeauna sensibili la sublim, cu tot spiritul nostru critic, în ea auzim muzica sferelor, vedem răsărind firul de iarbă, ne întoarcem urechea spre şoaptele ce vin din Lebăda şi

Orion sau pipăim pulsul planetelor, bătaia sîngelui în arterele universului. Fraza lui Geo Bogza se cadenţează de la sine şi puţini poeţi contemporani posedă ca el ştiinţa'de a transforma în vers cea mai obişnuită proză. Geo Bogza e poet chiar şi în artkolul de jurnal, fiindcă el gîndeşte de fapt ca un poet, nu numai supunînd orice materie unei adînci inspiraţii muzicale, dar privind mereu în jur cu ingenuitate şi uimire. Poetul mare e egocentric fiindcă se aşază pe sine în centrul lumii şi (cum se proiectează de fapt pe sine în toate) fiindcă aşază în centrul lumii orice lucru despre care vorbeşte, întîlnim undeva această frază a lui Geo Bogza despre un alt poet: „în acea toamnă, tot timpul cît Ritsos a stat în Bucureşti, globul păm înţese a rămas aprins cu toate oceanele si continentele lui", în această capacitate de iluminare stă unul din secretele lui Geo Bogza, a cărui poezie este o sărbătoare permanentă a tuturor lucrurilor. Globul pămîntesc rămîne aprins de fiecare dată cînd poetul cîntă grîul, prunii, porumbul, merele, mărăcinii, focile, ogarii, greierii sau constelaţiile. Tonul e acelaşi, festiv şi măreţ, pentru toate, poetul introducînd în universul lui natural cea mai deplină democraţie. Sacre devin nu numai ionatanele, „fructul clasic" prin excelenţă, cîntat de atîţia poeţi, dar şi prunele şi prunii, necîntaţi decît de puţini sau de nimeni, simbolizînd supremul sacrificiu: ,. Unii după alţii, cireşii, caişii, vişinii şi nucul şi-au dat partea lor de rod, fără nici o suferinţă. Doar prunii îşi plătesc dărnicia cu sacrificiul propriei fiinţe. Stau în faţa răului pe care singuri şi l-au făcut - rănile lor par mari ochi de cerb plin de lacrimi - şi nu ştiu unde aş putea vedea aici înţelepciunea naturii, dar în adîncul fiinţei mă bucur că si în alte regnuri pot fi sfinţi şi martiri".

Coborînd din tren, vara, într-o gară mică din Bărăgan, poetul intră în lanul de grîu ca într-o catedrală unde se slujeşte de către mitropoliţi şi episcopi nevăzuţi slujba pîinii viitoare. Dar nici mai modestul ovăz nu e ocolit: „Am privit un lan de ovă: sub razele lunii şi încă o dată, şi mai mult decît aricind, lumea mi s-a părut un vis.

Grîul e al soarelui şi te pătrunde cu fwrul cosmic al fecundităţii, iar ovăzul e al lunii şi-ţi prinde întreaga fiinţă, privirile, mintea şi inima, în pinza de păianjen a extazului.

Dacă vreţi să ştiţi ce e basmul, ce e vraja, ce sînt ielele, ce e visul cu pleoapele deschise, nu rămîneţi străini de haşişul verde al ovăzului sub razele lunii".

Mărăcinilor li se închină acest splendid poem: „Pe pămîntul de stepă despre care vorbesc, mărăcinii cresc din loc in loc, mult mai înalţi decît cea mai înaltă statură omenească, şi această înălţime le dă ceva de împăraţi fantastici, domnind peste un imperiu de nebuni.

Sînt numai ţepi şi uscăciune, dar - in ciudăţenia şi violenţa lor -dovedesc o puternică individualitate şi sini măreţi".

Imaginaţia poetului ia foc deopotrivă în faţa sălciilor, expresie a feminităţi,yma^Ju^iţş ale lumii, de la care au învăţat să-şi despletească părul reginele, ca şi în faţa urzicilor, „ţigăncile vegetaţiei"; cînd evocă greierii, al căror ţîrîit ritmează universul, sau ogarii, făpturi incredibile, fragile, aristocraţii speciei canine; porumbul, în care foşneşte istoria unui popor, dar şi focile-fete, gutuile strălucitoare şi straniile crizanteme, care „prelungesc farmecul toamnei în timp nesfîrşit aşa cum lungile acorduri finale prelungesc moartea sublimă a holdei", în cîteva poeme închinate munţilor din Septentrion, în care propoziţiile cresc ca nişte bulgări de zăpadă ce devin avalanşe, în metafore ce nu se sfiesc să asocieze naturaleţea şi livrescul, uriaşul şi gingaşul, masivul şi fragilul, Geo Bogza ajunge la astfel de halucinante viziuni hibernale, în care zăpada, brazii, Moby Dick, urşii polari, cerbii, Domnişoara Pogany, mamuţii, bourii, stîncile îşi dau, în uterul enorm al iernii, o neasemuită întîlnire: „Alternarea enormului cu gingăşia este una din legile muntelui, cînd asupra lui vin marile ninsori... Prin luminişurile unde de multe ori sînt arbori trîntiţi, sau numai trunchiuri tăiate din rădăcină, zăpada îşi ia libertatea să plăsmuiască o formă fantastică. Bouri cu fruntea de o masivitate zdrobitoare, inotînd pină în gît în omăt, trec pe lingă mamuţi care duc in spate poveri colosale, poate pentru un Turn Babei al speţei lor. Şi pe urmă sînt urşii, o lume întreagă de urşi, un univers întreg de urşi. Unii stau la pămfnt în atitudini obosite şi meditative, dar cei mai mulţi, daţi la iveală din crengile succesive ale brazilor, se suie unii peste alţii, alcătuind de jur împrejurul trunchiului şi pînă aproape de vîrf ciorchini întregi. De multe ori, din mormanul lor nu se zăreşte decît o mulţime uluitoare de labe, cu unghii de gheaţă. Poate nici nu sînt născuţi, ci stau învălmăşiţi în uterul enorm al iernii, cîte zece cu o singură coapsă şi o singură inimă, şi de aceea nu pot veni pe lume ".

Bouri, scufundaţi în zăpadă pînă la gît, ciorchini de urşi, acestea sînt dovezi ale unei fantezii ce are sensul colosalului. Dar Geo Bogza e un poet al hieraticului ce impresionează prin smerenie: „Mergeam prin acea lume de curteni, ceremonioşi şi gravi, cînd mi-a fost dat privilegiul să ajung în preajma unuia din marii sfetnici ai Carpaţilor, poate cel mai de seamă dintre toţi. Undeva, într-un luminiş, un brad singur şi foarte bâtrîn, unul din cei mai bătrîni ai pădurii, avea pe crengile lui atît de multă zăpadă de parcă ar fi vrut să ducă în braţe toată lumina lumii. Unora ca el li se vor fi închinat, fără îndoială, cei mai vechi oameni de pe aceste pămînturi, şi nu cred că au greşit.

Ar fi putut părea desigur un candelabru, de dimensiuni de necrezut - oare marii înţelepţi ai lumii nu sînt ei asemeni unor, uriaşe candelabre? - putînd să împrăştie întunericul pînă la marginea pămîntului. Am stat şi l-am privit, lăsîndurtfti J/^q-jiă/ru/isă de o adîncă smerenie, de marea si calma lui înţelepciune, şi cînd am plecat mi-a părut rău că n-are mînă să i-o sărut".

Acest poet al tuturor lucrurilor, de la cele mai umile pînă la cele mai însemnate, este şi o memorie, la fel de fidelă, a umanităţii: nu numai natura, dar şi istoria are loc în meditaţiile sale solemne. Anvergura conştiinţei istorice nu-i mai mică decît anvergura expresiei lirice şi pe foile calendarului viu care e Geo Bogza stau alături date mari şi mici ale timpului, momente cruciale şi evenimente întîmplătoare, nume de ţări şi de oraşe, nume de poeţi ca Eminescu şi Arghezi, de cărturari ca G. Călinescu, de zburători îndrăzneţi ca Lindbergh, numele Măriei Tănase lîngă al Indirei Gandhi, al lui Neniţescu lîngă al lui Lorca şi aşa mai departe. Geo Bogza poate să scrie, fără falsă modestie şi fără să roşească, în scurta poezie care i-a sugerat titlul culegerii lui: „Eu am ţinut socoteala oricărei corăbii / Ieşită în larg pe mările lumii, / Paznic de far cu sprinceana mereu încruntată. //Eu am ţinut socoteala tuturor corăbiilor lumii. /De ce vă miraţi că pe faţa mea sînt urme de sare? ".

Paznicul farului e un pios şi elocvent evocator şi deopotrivă un moralist amar, cîteodată sarcastic, apărător al valorilor ce i se par ameninţate, trăgînd împrejurul lor un nevăzut cerc ce separă sacrul de profan, instituind un fel de altar în care nu intră dccît preoţii cultului. In unele împrejurări, moralistul adoptă chiar stilul inspirat, „religios", cînd povesteşte, de exemplu, sfîrşitu) tragic al lui Şincai, adunînd, în cîteva rînduri de o polifonică ardentă, vocile pămîntului, ale istoriei naţionale, ale sărăciei milenare, ale dorului de ţară şi ale clopotelor ce nu s-au auzit la moartea cărturarului: „Ce poate fi mai tragic şi mai amar decît să scrii, cu abnegaţie de apostol şi competenţă de erudit, istoria neamului tău, şi fiindcă i se refuză lumina tiparului, care ar fi însemnat lumină pentru un întreg popor, să rătăceşti pînă la moarte, purtînd atît de lipsitul de noroc manuscris, îndesat într-o traistă. Traistă care, şi ea, face parte din istoria noastră, traistă în care şi-au dus bucata rece de mămăligă, în vremi cum nu se poate mai triste, atîtea mii de ţărani.

Din lumea lor, o lume îndelung şi brutal nedreptăţită, s-a ridicat acest om care a scris, nu ca pe o poveste, ci ca un învăţat, istoria neamului său. Şi i-a fost dat şi lui tot traista şi toiagul. Şi le-a purtat pînă la moarte, acea moarte la care n-a bătut nici un clopot pe

pămînturile a căror cronică o întocmise, pe o durata de un mileniu şi jumătate".

Ce memento copleşitor! Alteori, moralistul reactualizează fabula, gen străvechi, şi pune în utilizarea ei o virtuozitate în care va rămîne, şi nu numai din pricini strict literare, neîntrecut mulţi ani de aici înainte: „Fiţi cuminţi, că vă vede Bau-Bau!

Ce rău era de noi şi ce bine de părinţii noştri, şi ce bine va mai fi fiind ţi azi de mulţi părinţi din lume, datorita Iui Bau-Bau.

Noi nu voiam decil să aducem scăunelul din bucătărie, să-l punem în dreptul ferestrei, ca să vedem cum se dau pe gheaţă copiii din mahala.

Dar părinţii noştri, de îndată ce prindeau de veste, se împotriveau.

- Fiţi cuminţi, că vă vede Bau-Bau ".

Sau, în sfîrşit: „ Un fir de iarbă, cînd bate vîntul, se poate apleca într-o parte şi alta, pînă la pămînt.

Un plop, dacă se depărtează prea mult de verticală, riscă să se rupă.

Şi firul de iarbă şi plopul cresc spre cer, dar plopul nu-şi poate îngădui aceleaşi abateri de la verticală ca firul de iarbă.

Lăstunul zboară fulgerător şi, cînd vrea, îşi schimbă direcţia într-o fracţiune de secundă, ţîşnmd în altă parte.

Vulturul, pentru a se întoarce din zbor, este nevoit.să facă un ocol larg.

Şi lăstunul şi vulturul sînt păsări zburătoare, dar vulturul nu poate ţîşni cu fiecare filfiire de aripi, cînd într-o parte, cînd în alta.

Căprioara, cînd simte primejdia, o rupe la fugă spre locuri unde n-o mai pot ajunge vînătorii.

Cerbul fuge şi el din faţa primejdiei, dar coarnele nu-l lasă să pătrundă în desişuri unde ar putea fi la adăpost.

Dintre toate vieţuitoarele pădurii, el îşi plăteşte cel mai scump mîndria".

Apariţia cărţii lui Geo Bogza trebuie considerată un eveniment

literar.

(România literară, nr. 43, 1974)

Document: 03. Emil Botta.doc

EMIL BOTTA

Un dor fără saţiu"

„Şi te rog să nu-mi rîzi / la umorul negru, / nici un surîs pentru fanfaronadele mele, / pentru / proverbialul meu rîs...": nu se putea recomandare mai potrivită decît aceasta pentru versurile din Un dor fără saţiu, admirabila carte recentă a lui Emil Botta ce seamănă tot mai puţin cu autorul întunecatului April, cu „tragica paiaţă", cum zicea Pompiliu Constantinescu, sau cu arlechinul cu obraz de cretă („şi-mi scrii poezii pe obrazul de cretă"), sumbru şi patetic Pierrot, cu histrionul romantic, strigoi bacovian la origine, tîrîndu-şi prea lunga hlamidă pe la gale funebre („ cina înecaţilor"). Jocul, unde a mai rămas, e ritualizat la maximum, stilizat, şi-a pierdut nota sprinţară, glumeţ-afectată, chiar dacă nu şi ironia rece şi lucidă. Titlul însuşi al volumului, împrumutat de la o poezie din Pe-o gură de rai, este expresia celei mai grav-romantice insaţietăţi existenţiale: „ Un dor fără saţiu m-a-nvins, / şi nu ştiu ce sete mă arde mereu ". Poezia lui Emil Botta este esenţial una a măştilor. Poetul e „veştedul cavaler", „vicleanul domnişor", „îngerul exterminator", vedenia de pe cîmpul de os, convivul vesel la cina cea fără de taină, Regele Păstor, descăpăţînatul Denis cel Scurt, Petru Cercel mistuit de dor de ţară, Ion Vodă Armanul rupt de patru cămile, „Noi Stan Păţitul", hidalgo autohton. Masca lirică demască sentimentul. Poet pe scenă, Emil Botta e actor în poezie: în acest sens s-a vorbit pe drept cuvînt despre teatralitate la el. Joacă un singur rol (pe al lui însuşi), dar travestindu-se mereu, punîndu-şi o mască, declamînd monologic. Furişat sub travesti, poetul se lasă pradă viziunilor sale himerice. Ca să se exprime, sentimentul are nevoie la el de consumaţia teatrală, de spiritul imaginar al unei culturi, de lemnul scenei sub picioare, de mască. 1. Negoitescu respinge acest caracter teatral al liricii lui Emil Botta, preferind a vedea, din contra, în arta actorului poezia: „arta actorului era doar una din formele metaforei sale existenţiale, fundamentale, de natură strict poetică". Desigur, dar arta poetului nu relevă oare, la rîndul ei, prin „hamletism" şi monolog shakespearean, cum observa G. Călinescu, o metaforă a înscenării şi a măştii?

Noutatea în Un dor fără saţiu (şi în precedenta culegere, Vineri, un fel de recviem la moartea fratelui iubit) constă în scăderea funambulescului şi în accentuarea seriosului. Fanfaronadele, arlechinadele lasă locul unui joc halucinatoriu, nedublat totdeauna de parodie. Acest fond tragic era de la început la Emil Botta, dar poetul i se sustrăgea prin persiflare, afectînd rîsul sarcastic dispreţuitor, luînd postura clovnului lui Laforgue. Acum

însă rîsul pare a îngheţa pe buze şi jongleriile devin neputincioase în faţa morţii pe care încearcă zadarnic s-o alunge prin exorcismul cuvîntului:

„Am înlemnit

la vederea cucului,

un cuc de pripas

pe la casele noastre.

Ce mai cuc sărac,

i-am văzut şi faţa

slăbită, sleită.

Eu cu jonglerii,

eu cu clovnerii,

încerc să-l încînt,

cu vînt cucu vînt,

să-l distrez cu nimic

pe Fluieră- Vînt.

Frig in ochi îi arunc,

din ulcioare de cucută

îi dau să bea,

ulcioare de foc îi întind,

pe pat de cuie îl culc,

fac din cuc un fachir, .

lopeţi de pămînt

arunc peste el.

Şi stele fumegînde

şi focuri crescînde...

Eu cu jonglerii,

eu cu clovnerii".

Altundeva, moartea e Galbena (tot o pasăre) cu inel de vînzare în cioc, telal fariseic ce-şi reînnoieşte mereu propunerea, sau e Umbra (zburînd peste capete), vrăjitoarea de papură, „ canalia cea luminoasă", care atrage şi totodată respinge, în primul caz plîngerea nemîngîiatului poet („ Noi, Stan

Păţitul / murind, / şi de a nu muri / fiind nemîngîiat / spre a mea consolare / am murmurat / al meu laitmotiv, al meu Credo: / Frumuseţea este o Stea / după umila părere a mea".) traduce liric un sens kierkegaardian al morţii (maladia mortală constă în a nu putea muri) însă nu întîmplător recurgînd la personajul popular existent şi la Creangă care-l păcăleşte pe Dracu aşa cum Ivan Turbincă o păcăleşte pe Moarte: ideea este „ţi-a murit moartea", însă, altădată, sfîrşitul, stingerea (văzute superb cosmic: „Steaua era pe sfirşite, /stingerea

sunase şi ea, / cerurile deschise cîntau ", unde însă Steaua poate fi aceea a Frumuseţii la care se refereau versurile citate mai înainte) provoacă mânjirea poetului, care, cu laşităţi dramatice, refuză moartea ce s-a metamorfozat într-un înger-insectă cu mii de aripi fluturînde: „ Vine un chip fără chip, /vine o voce fără voce, / un sunet fără sunet,/vine o faţă fără faţă, /vine canalia cea luminoasă, /cu aripi mii. /Şi ce ţesătură, / ce scriere cuneiformă, / ce misterioasă, / ce ţepi de arici / în fluturare hidoasă! / Nu mă lupt cu tine / ca lacob cu îngerul, / nu mă cosi, nu mă secera, / nu mă chema lacob, l sini altcineva".

Multele motive populare care apar în poezia lui Emil Botta de la întunecatul April şi care sînt prezentate cu atît mai insistent în Pe-o gură de rai, Vineri şi Un dor fără saţiu (descîntece, bocete, balade, jocuri de copii etc.) fac din el unul din cei mai originali cunoscători lirici ai folclorului. Ceea ce la Ion Gheorghe este expresionism naiv şi ţipător, icoană pe sticlă, kitsch, devine la Emil Botta prelucrarea savant-estetică, în tradiţie eminesciană sau mai ales barbiana. Domnişoara Hus, Riga Crypto şi celelalte nu sînt străine bunăoară de acest ciudat ritual pe tema sacrificiului în forma unui joc copilăresc:

„- Du-mă la Orb, la Cărămidă N-am tihnă aici, m-am prea săturat de strălucirea sistemului tău planetar;

sînt sătulă de tine, Ştrengar. Du-mă, te rog la Cărămidă... Ceea ce şi făcui fiindcă mie nu-mi plac'e a fi rugat în zadar: - Cărămidă Orbule, rege Cărămidă, un dar îţi aduce Ştrengar, o fată frumoasă, desprinsă din sistemul meu planetar! — Lasă tu, lasă Ştrengar, îmi spune Cărămidă, nu am ochi pentru steaua ruptă din sistemul tău planetar. Şi pe aici nu veni, la intrare veghează grifon de granit

cu răcnet cu tot împietrit.

Şi acolo, in zare,

la munţii de var,

acolo am ştreanguri

pentru ştrengari.

Tu, Ştrengar,

priveşte şi treci prin oglindă

ca un Til-Buh-Oglindă.

Dacă nu,

la ştreanguri cu tine, Ştrengar!".

Obsesia motivului mioritic fiind veche la Emil Botta, o regăsim într-o frumoasă baladă, unde omorul ritual apare metafizic transfigurat:

„Alei. ce vis, alei!

M-au bătut cei trei,

Veri păcurari trei,

ca înlr-o intîmplare nelumească

m-au lovit

cu bita lor ciobănească.

Şi m-au ciocănit,

şi m-au ciomăgit:

Ce vrei de la noi,

de la oi,

ce vrei, ce mioară cei

tu, cu floarea la piept,

veşted cavaler,

viclean domnişor?

Nu eşti oare îngerul

exterminator':'"

Nu lipsesc, în aceeaşi manieră rafinat folclorică, reminiscenţele sau figurile istoriei naţionale. „Glasul Petrului Cercel" sună „stins şi nestins", jeluindu-şi suav-liric focul dorului de ţară: „Poate acuma / cînd stelele nu-s, / nu-s pe cer f constelate imperii, / poate acuma, / odată ce m-a răpus / Apune-Soare / cu suliţe de foc, / poate acuma / cuvine-se. / In starea de umbră / nevăzută de ochi omeneşti / cuvine-se acuma, / umbra de mlndru bărbat / să îngenuncheze / la glie, la humă. / Cuvine-se a murmura, /a mărturisi: Patrie, Mumă!" Bocetul lui Ion Vodă cel sfîrtecat de cămile e bărbătesc, aspru judecătoresc, rostit parcă de stafia întunecată a unui răzbunător:

„ M-au întrebat
că de ce moarte am murit,
ce de patimi am suferit.
Pe mina cămilelor m-au dat
şl mimai sufletul meu neadormit
ştie ce-a pătimit.
Iară sufletul meu
în judecată le-au strigat
pe cîteşipatru cămilele
care sufletul
de trup I-au depărtat,
pe cocoşatele
pe care cu sîngele meu le-am
zugrăvit
în singe tot, le-am împodobit.
Parfumele Arabiei toate
nu spală mîna cămilelor,
ale cămilelor mîini
în Ion încleştate.
Cămaşa de piele
nu le-a putrezit,
ciolanele nu s-au risipit,
ele, ciolanele,
au înflorit.
O, strîmbă dreptate,
pentru cîteşpatru,
cîteşpatru care m-au canonit,
Io trunchiatul cumplit,
cu frigul în oase vărsat,

în moarte încarcerat,

io pe cîteşpatru cămilele am

încălecat

şi în patru cornuri de lume, ca o sălbăticiune de aer, m-am făcut zburat".

Asemenea versuri, extraordinare, sînt nenumărate în Un dor fără saţiu, carte a unui mare poet contemporan.

(România literară, nr. 48, i976)

Document: 04. Maria Banus.doc

Măria Banuş

MĂRIA BANUŞ „Portretul din Fayum"

Noul volum al Măriei Banuş se deschide cu o poezie, foarte fină, după care nu e greu să bănuim ce va urma. Poezia se numeşte Caietul nou şi este o metaforă a începutului, a aşteptării. Poeta pîndeşte, sub pleoapele coborîte ale ochiului minţii, ivirea dintre spume şi alge a Afroditei, simbolul creaţiei: dar nimic nu se întîmplă, numai foşnetul pescăruşilor şi al valurilor. Este, în aceste versuri, un sentiment al zădărniciei şi al decepţiei, care indică tonul aproape general al Portretului din Fayum. Lumina începutului, a naşterii, e tulbure ca un crepuscul. Nu există speranţă; îndoiala pune stăpînire pe sufletul femeii care ţine în poală un prunc bătrîn, descărnat, ce pare destinat vieţii ca unui calvar (Pietă): „E o lumină confuză. /Nu ştiu ce fin în poală: / un prunc, un bătrîn? / Floare de măr, carnea lui? / Sau scorojită, uscată, pleşuvă? // Nu mai am degete cu care s-o pipăi. / Adulmec doar miros de viată, de sînge - o / E o lumină confuză, / nu ştiu: / vine calvarul spre el, / neştiutor, inexorabil, apă ce creşte, / sau a fost, a trecut, şi mi-l lasă mie / să-l învelesc în linţoliu, in lacrimi? ".

în această viziune întoarsă a fecioarei cu pruncul, imaginile vieţii şi ale morţii se amestecă, în Dulgherii, ca în Gorunul lui Blaga, lemnul fraged vorbeşte despre „ lucruri ţi umbrele lor", despre viaţă şi despre

moarte: „Cîndnu mai cred în nimic, /credîn dulgheri. /Azi, pe un drum de munte, i-am întîlnit. / Duceau, cumpănite pe umăr. / Scînduri albe de brad. ' Miezul fraged, dezvăluit, / dat la rindea, / zicea / despre lucruri şi umbrele lor, / şi mă lua cu ele, mă întorcea, / "m lucruri, în mie:, în trandafir".

,.Portretele din Fayum, scrie Malraux în Leş Voix. du Silence, sînt pictate pe scîndurele, fixate de giulgiu pe chipul mortului... Şi această pictură cunoaşte o privire care nu e expresia unei clipe, care nu e hipnoza Bizanţului, ci, adesea, o candelă a vieţii veşnice...". Ochii poetei, ca ochii din portretele din Fayum, nu privesc numai spre lume, ci şi spre întunericul de dincolo: „ Din cadra mea, dinăuntrul meu, / privesc înspre lume. / Sînt ochii unei bătrîne de Rembrandt? / / Din cadra mea, dinăuntrul meu, / acopăr cu ochii mei goi / cealaltă faţă, înfricoşată, a lumii. / Sînt un portret din Fayum? ".

Este o privire goală, oarbă, teribilă, pe care poezia titulară a volumului o sugerează cu o impresionantă autenticitate: „M-au zugrăvit după moarte şi după tipic. / Faţa mea e netedă, spăiată de patimi, / Ochii mei se uită în cealaltă parte şi in nimic. - / M-au fardat

cu ocru fi cu vişiniu, am şi cercei. / Pe buze îmi stăruie gustul vinului acrişor, / băut sub glicine, în curtea tavernei. / Pe via Appia firiie greierii, acolo-n apus. /Dar ochii mei s-au făcut rotunzi şi negri, ''arşi de soarele-acesta străin l care răsare şi mă cere întreagă"

Ciclul mijlociu al volumului conţine cîteva Tablouri de gen, într-o tonalitate diferită care aminteşte de maniera mai veche a poetei: evocare de mici universuri închise, familiare sau copilăreşti. Ceea ce reţinem este, pe lîngă acuitatea senzaţiilor (zgomote revelatoare, mirosuri, fragmente de privelişti, vise, călătorind continuu pe retina memoriei), o caligrafie subtilă, imagini care-şi desfoaie cu delicateţe petalele, pete de culoare şi de lumină, puse cu grijă în acuarelă: „Alai de chivuţe — / împărătese intră-n străduţe, /pe umeri cu lungi bidinele, l se leagănă-n-apele mele, - l crude, de-abia nubile, / beznă, ulei în pupile, /zdrenţe, petale de fuste, /ritmul în glesnele-ngusie ' floatea-soarelui scufundată, / galben car uni, moarte înceată, /împărătesc '.

Sala de aşteptare ne readuce în atmosfera încordată a primului ciclu. Poeziile cele mai frumoase sînt concise, într-un stil direct, nu fără un inanalizabii accent dramatic: „Doamne, Doamne - am mai zis, ce-o să se îmîmple cu noi? / Ca ceapa sîntcm / Numai haina, hatne şi foi.) In dezgolirea toamnei, l lepăd degeaba / uscate însemne / caut sub ele. / Atîta găsesc,- / foi şi foi, / arşiţei pale sechele > Bulbul nu-i nicăieri, i nu-i în pămînl / nici in vfniul ce! orb, J din care-am ieşit, / foi, numai foi".

Poezia aceasta se dispensează de metafore banale, de once ornamente, căutînd să exprime de-a dreptul un- moment de „sinceritate". Sensul este metafizic, în Frate, Ciclul, Figuri de (iîoconit'tti. Lirismul - Spaimei de neant sau de singurătate, al îndoielii sau al remuşcării -h constă în tensiunea bruscă a frazei, care se umple de emoţie ca de o electricitate nevăzută:,, Doamne, iţi spun, ' mi pentru că eşti /pentru câ~a singur, flâmind şi olog. / Lin dial-nu-i aşa, / încăheşte, / ca -o spinare caldă de soba"? / hi temniţă, chiai •şi un şoarece / e binevenit. / Nici un.mhropolit* ' in oăăidii, / n-ar fi mtîmpinat / cu mai multă solemnitate. / fii binevenit, / şoarece, frate. ' Să-ţi spun ce şi cum mă doare. / Să~ţî spun de cele uitate, / de morţi şi de vii. / Unde te-ascnnzi'' / în ce gaură, frate'' / Ai să mai vii?".

Uneori, ca în Ciclul, emoţia poetică gravitează în jurul unei singure viziuni centrale: „După ce-am învăţat totul bine / numere, fiinţe, obiecte, / mă opresc / (...) Am uitat totui /în fală-i o peşteră. /Cobor o treaptă. / Dau de pajişte. / Pasc. / Sînt un cal, mi miel, / şi aflu firul de iarbă / Mai cobor o treaptă, / mă-ntind "intre buigăn vîstayt, /' cu

rădăcinile mele de arbore. /Mai cobor o treaptă. /Stau. înăuntrul meu stau. / O piatră, / împrejur lumina vibrează. / încep să-nţeleg din cealaltă parte"

(Contemporanul, nr. 16, 1970)

Poezia Măriei Banuş

Editura M inerva a avut acum cîteva luni ideea unei serii de Scrieri în care urmează să apară, în mai multe volume, „opera definitivă" a celor mai importanţi scriitori de azi. După Poeziile lui Zaharia Stancu, care au inaugurat seria, Poeziile (1936-l971) Măriei Banuş reprezintă cea mai însemnată selecţie pe care poeta însăşi şi-a facut-o vreodată. O ediţie de autor, aşadar: nu una critică, nu una de tipul „cele mai frumoase poezii". Sentimentul istoriei literare nu lipseşte însă din admirabilul Cuvînt înainte şi, cu atît mai puţin, din antologia ca atare, gîndită ca „un parcurs cuprinzător" al creaţiei în care „etalonul estetic nu putea fi singurul decisiv". Poeta şi-a alcătuit cartea ca pe un veritabil document pentru propria biografie spirituală, reţinînd, alături de reuşite, unele eşecuri semnificative. Poeziile încearcă să fie mai mult decît o culegere: o oglindă a unei existenţe poetice, în raport cu Literatura şi cu Istoria. Poeta însăşi a analizat, în Cuvîntul înainte, etapele acestei existenţe, cu luciditate uneori amară.

Care sînt aceste etape? - întrebare" inevitabilă şi pentru critic, în faţa unei opere care începe să-şi revele liniile definitive. Ce le uneşte şi ce le desparte? Cu alte cuvinte, care sînt vocile poeziei Măriei Banuş?

întîia voce o descoperim cu siguranţă în fără fetelor (1936), remarcabil volum de debut, în care trăirea „sufletului prin simţuri" (G. Călinescu) rămîne nota esenţială.

Primul contact cu lumea - incoerenţele sufletului infantil, candoarea senzualităţii - este dezvăluit într-o lirică de senzaţii acute, în care metafora traduce emoţia lucrului concret, pipăit cu vîrful degetelor, simţit cu nasul şi cu gura. Senzaţia comunică un obiect prezent în simţuri: universul fascinant şi misterios nu e evocat, nici contemplat, ci tras de-a dreptul în plămîni, cu toate miresmele lui crude, cu tot aerul lui virginal şi îmbătător. Lirica aceasta trăieşte din intensitatea şi deopotrivă din puritatea impresiilor, dintr-o tulbure inocenţă sexuală. Mărul dulce, pieliţa nucilor moi, genunchii-miei, genunchi-căni de lapte, sîngele-sevă, miezul palmei, gîndul cărnos sînt simboluri erotice, fără-ndoială, utilizate într-o poezie a revelaţiilor biologice:

„ Vin cm m» singe nou ca o cofa de zmeură dulce. / Şi mă mir. Mă caut. Totu-i al meu şi nu e. / Fruntea mea atîrnase vinătă. grea, ca o gutuie, / şi mă rugase încet să se culce (...) / l Şi el se ridică, genunchiul. A mielului frîntă arşică / singură dibuie umbletul, ritmul. cărarea, / Totul e bubă si doare: pasul, lumina, suflarea. / Dar aştept. Adulmec. Un murmur, un cîntec obscur se ridică".

în Tărîm intermediar, poeta a strîns, acum pentru întîia oară, versuri scrise în preajma şi în timpul războiului, şi uitate prin reviste (cîteva au format un ciclu de Inedite într-o culegere din 1958). împreună cu ciclul iniţial din volumul Bucurie, aceste versuri marchează o fază de tranziţie către lirica deceniului următor. Poezia se deschide spre timp, spre eveniment, spre istorie: războiul, lagărele, teroarea. Istoria ia locul biologiei, deşi limbajul poetic întîrzie încă să se schimbe: revelaţia universului social (spaime, vedenii, coşmaruri) se produce tot prin intermediul senzaţiilor, în poeziile cele mai pregnante- - Părinţii, La foc de cărţi, Vis cu Transnistria, Pogrom, Teroare, Apocalips - nu este încă o conştiinţă a istoriei, ci mai curînd,

0 intuiţie obscură a evenimentului. Istoria e văzută dinăuntru (cum era văzut, în Ţara fetelor, universul adolescenţei), presiunea ei se trădează în neliniştea lucrurilor familiare. Poezia devine esoterică:

„Stăm cu toţii la masa de seară. / Aşa mi se arată mereu / o cină tăcută, lunară, / în mijlocul clanului meu. / / Un oaspe s-apropie în ceafă. / îl simte şi plodul din pîntec. / Privim farfuria din faţă / şi lingura sună un cîntec, / / un cîntec de frică şi ură, / de vrajă, de-ncremenire. / Noi ducem mîncarea la gură, / el ţese ne.grele.-i fire. // °e negrele fire se lasă/ călăul, păianjen străvechi, / tacimul luceşte pe masă, / ne ţiuie spama-n urechi".

Conştiinţă a istoriei nu înseamnă numaidecît, în volumele care urmează (Bucurie, 1949, Se arată lumea, 1956, Torentul, 1959), şi o superioară poezie inspirată din istorie. Caracterul prea anecdotic şi ilustrativ (Despre pămînt), opoziţiile prea simple (La masa verde), proza, reportajul (Torentul) vădesc un program, nu şi o necesitate interioară profundă. Puţine din versurile ocazionale şi patriotice scrise în această epocă de Măria Banuş devin memorabile, fiindcă poetei nu

1 se potriveşte maniera impersonală la care recurge. Freamătul subiectiv din Ţara fetelor, viziunile halucinante din Tărîm intermediar, universul concret, tangibil, senzorial de acolo, cedează locul narării şi descrierii; vocea care exprima patetic, gîtuit, incoerent, fiinţa nesigură "a fetei de optsprezece ani cedează locul unei voci impersonale care expune, justifică sau declamă. Cele mai interesante poeme de acum rămîn, în ciuda discursivităţii şi prozaismelor,

Ţie-ţi vorbesc, Americă şi La porţile ralului, în cel dintîi, se întîmplă ca poeta să regăsească pentru cîteva clipe contactul cu realitatea familiară, imediată, cu freamătul senzaţiilor, şi un limbaj firesc, numai aparent banal. Al doilea poem are un sens polemic, reabilitînd tema dragostei:,, Ce se întîmplă? / De ce nu se aud răsunînd imnuri / spre lauda ta, zeu al iubirii? / Unde-s statuile tale? / Unde e harfa îndrăgostiţilor7" Modelele acestei poezii cu toate pînzele desfăşurate în vînt, sînt Whitman şi Maiakovski. însă nu timbrul poetic sau forţa evocării trebuie admirate la Măria Banuş, ci (şi aici) imaginile iubirii tandre dintre Adam şi Eva, sugerarea unui climat obişnuit, aproape casnic. Ca şi în Ţie-ţi vorbesc, Americă, poeta reuşeşte să emoţioneze, cînd proiectează într-un spaţiu familiar uman problemele majore ale conştiinţei.

Cu Magnet (1962), Metamorfoze (1963) şi Diamantul (1965), lirica Măriei Banuş se reîntoarce la o formulă mai puţin retorică (Metamorfozele conţin sonete frumoase, dar poate cu o cadenţă prea netulburată de metronom). Este, în aceste volume, ceea ce s-ar putea numi, o poezie a memoriei afective. Lucrurile mărunte invadează versul Măriei Banuş, animate de o memorie care păstrează intacte culorile, sunetele, nuanţele. Diamantul e chiar poemul amintirii, un fel de autobiografie lirică, din care a dispărut însă nararea cronologică a faptelor. Lirismul vine din evocare, din acumularea de obiecte sugestive, din precizia cîteodată halucinantă a detaliului: „Mai văd zorele-albastre pe uluca uşor înclinată / şi-aud tocătorul de lemn din bucătărie, ziarul foşneşte, andrelele sună / sub degete vechi, cocîrjate, / la mănăstirea de peste drum bate vecernia... ".

Adevărata poezie „obiectivă" a Măriei Banuş aceasta este: ea numeşte obiectele, fără să le transfigureze, face inventar sentimental. Notaţie şi realism poetic: versurile anterioare nu erau realiste, nici Despre pămînt, nici La masa verde, ci abstract-retorice. Realism, fireşte, al memoriei şi al evocării: vocii impersonale de pînă aici i se substituie o voce vibrantă, sentimentală, fidelă emoţiilor şi amintirilor celor mai tainice ale poetei: „ Revăd, în fundul ocheanului-vreme, / primul drum împreună / Calea Victoriei, strîmbă, şerpuitoare, / ca o lagună-nsorită-n amiaza de mai, / cu ţigăncile ei pestriţe, carnale, / întinzînd buchetele de violete, / cu scurgerea leneşă a zornăitoarelor / uniforme ofiţereşti şi a modei deceniului patru, / cape, pantofi cu baretă, / buze-n formă de inimi, unse cu roşu - / cărămiziu şi dulceag, precum alifia de struguri... ".

Limbaj al senzaţiilor, limbaj al cuvintelor, limbaj al notaţiei realiste: în Tocmai ieşeam din arenă (\ 967) şi în Portretul din Fayum (1969), poeta le adaugă un limbaj simbolic. Nici acum, metafore: dar fiecare poem stă pe un simbol, pe o viziune despre existenţă sau, chiar, pe o alegorie. Vizionarismul din Odată, îngerul morţii, Bal, A venit un clovn, Vis cu înger, Pietă, Caleaşca şi din celelalte este înrudit cu acela sarcastic şi grotesc din unele poeme recente ale lui Marin Sorescu sau cu al lui Nichita Stănescu din Unsprezece feluri de a-ţi pierde lumea, alegoria filozofică sau morală ne întoarce la Cheile lui Mihai Beniuc sau la ultimele poeme ale lui Eugen Jebeleanu. Desigur, poezia de la sfîrşitul deceniului al şaptelea nu se reduce la această manieră; nu rămîne însă mai puţin evidentă tendinţa, într-o mare parte a ei, către viziunea simbolică şi alegorie (politică, filozofică, morală). Limbajul simbolic devine, spre 1970, ceea ce fusese cu un deceniu mai devreme limbajul abstract-retoric: un fel de loc comun al poeziei. Eficacitatea noii poezii este, de aceea, superioară şi cîteva din capodoperele ei ţin de această trecere de la cuvinte la imagini ale lumii, de la naraţie şi descriere la viziune sintetică: „ Odată, îngerul morţii -a venit / In chip de brutar. / Hainele, faţa, mîinile lui, totul era alb de făină. / In mină ţinea o lopată. / Dinspre cuptor bătea o mireasmă / de pline coaptă-n lumină. / Mişcările lui erau ritmice, grave. / Roata şi soarele, pline rotundă, / se succedau în lentă rotire, / pe gura cuptorului, / într-o eternă, frumoasă rotire. // — Nu mi-e teamă de tine, brutarule, / semeni cu lani, / din strada copilăriei, / din raiul simigeriilor. / / Aşa îi spuneam, / cînd el ridică spre mine / o faţă ascunsă, / într-o hidoasă lumină. / în spatele lui duduia ferecat / cuptorul masacrului, / şi bunul brutar, / cu şorţul pudrat de făină, / îngerul morţii şi-al soarelui, / îşi arată dezgolit în faţa ochilor mei / trunchiul răşchirat, scorburos / cu ciuperci veninoase / lipite la rădăcină".

Forţa poeziei actuale a Măriei Banuş nu mai stă în evocare, în senzaţie sau în cuvînt, ci în simbolul moral şi filozofic. Poezia „metafizică" ia locul poeziei „psihologice". Evoluţie, care este a poeziei în genere. Ediţia pe care poeta şi-a alcătuit-o are meritul de a arăta această coincidenţă: destinul poeziei ei reflectă destinul poeziei noastre actuale; istoria uneia o presupune pe a celeilalte. Autoarea Portretului din Fayum se numără printre cei mai importanţi poeţi de astăzi.

(România literară, nr. 52, lţ>7l)

Semnalam la sfîrşitul antologiei intitulate Carusel, pe care Măria Banuş a publicat-o anul trecut în „Biblioteca pentru toţi'' a Editurii Minerva, un sumar ciclu de poezii inedite, şi care mi se păreau că strîng ca într-un focar motivele recurente ale liricii poetei de la Tocmai ieşeam din arenă încoace. Acelor şapte inedite li se adaugă acum alte patruzeci şi cinci alcătuind laolaltă Fiesta de la Cartea Românească. Remarcam, de asemenea, în lirica Măriei Banuş din ultimul sfert de secol un amestec de elegiac şi de burlesc, în Fiesta, elementele acestea componente par a se separa (pe cît este cu putinţă): întîiul ciclu (Zăpada mieilor) cuprinde elegii, confesiuni, viziuni şi, în genere, lirică „serioasă''; al doilea (Scherzamlo) cuprinde, după cum arată şi titlul, glume poetice, unele foarte ingenioase, reconstruind din materiale suprarealiste, dadaiste sau absurde, o atmosferă densă liric (Zi stranie, Jubilaţie). Desigur, cînd te aştepţi mai puţin, elegia, la rîndul ei, alunecă în ludic sau comic, iar gluma îşi dezvăluie o latură tragică.

Poate că este uşor exagerat, însă prezintă avantajul lapidarităţii, să spun că poezia Măriei Banuş, de la Ţara fetelor la Fiesta, se înscrie între o erotică ardentă de felul celei a Elsei Lasker Schuler şi un vizionarism elegiac de felul celui din postumele lui Traki. Fără a tăgădui poetei noastre originalitatea, care este incontestabilă, o astfel de formulă indică bine lungimea arcului de cerc pe care ea s-a mişcat, cu începere din 1937, cînd era abia o adolescentă, şi pînă astăzi. Trakiiene, poeziile recente sînt în sensul conciziei şi intensităţii viziunii. Radiografiind realul şi sesizîndu-i esenţa, ele nu devin scheletice, uscate. Păstrează, din contra, ceva din amintirea culorilor şi miresmelor lumii. Poeta însăşi o spune aproape programatic, în Tresărire:

„ După ce-a fost cules,

pomul stă singur,

in aerul rece.

Fibrele lui gînditoare

îşi amintesc

merele galbene roţii

Lemnul aţos se-nfioară

de nălucirile sevei,

de carnea dulce-a Smzienelar".

Toamna este, cum s-ar fi putut altfel, anotimpul predilect, o toamnă morală, în care toate ecourile verii răsună (Toamnă):

„ Culori de miere

picură,

le-aud,

culori de gutui, de castană.

Un nobil dans în aer,

o pavană,

Pe caldarim, castanele pocnesc sub roţile maşinii. Ecouri de oase zdrobite, de sînge brun. Să port în aer dansul culorilor, chivotul viu să nu-l dărîm, îmi spun.

Io, ctitor de timbre".

La un capăt, aceste elegii se întunecă aproape cu totul şi cad într-o monotonie bacoviană (umbra lui Bacovia traversează tot mai des imaginaţia poetei), în care un nevăzut metronom bate implacabil secundele. La celălalt capăt, o anumită volubilitate lexicală, o sevă de natură folclorică ne fac să ne gîndirn la acele tîrzii versuri argheziene, care ne-au impresionat pe toţi, acum treizeci de ani. cînd au izbucnit din trunchiul ce ni se părea aproape^uscat al liricii octogenarului poet asemenea unor lăstari verzi şi cruzi, îi izbuteşte Măriei Banuş o sinteză interesantă între aceste modalităţi stilistic foarte diferite. Iată O umbră (o citez a nu ştiu cîta oară), în care „telegraficul", dar şi ospiciile, moina, ceaţa, felinarele sînt bacoviene, însă „golul mare" final vine din depozitul de expresii al celui mai bătrîn Arghezi: „Ca vata din ospicii / o ceaţă, i felinare, / şi umbra ta, Bacovia, / sub streşini / se prelinge / un geamăt, / golul mare", în schimb, în Şoaptă, arghezianismul regresiunii pe scara biologică primeşte o notă „feminină": „Tată, tăticule, / nu mă da nimicului, f / Ce e mila, ce e dorul, / n-are ştire peţitorul. / / Dac-a fost să mă-nfirip, / întru duh şi întru chip, / / mai îngăduie-mă - vreasc, / mladă dulce să mă nasc / / Lasă-mâ, ca

Minam, / pruncul timp la piept să-l am. / / Sinul cînd o fi să-i scape, / s-adorm, dusă-n somn de ape, / / să mă-ntorc la tine, tată / cuib căzut din altădată". Motivul timpului-prunc de aici se regăseşte într-una din cele mai extraordinare elegii pe care le-a scris Măria Banuş şi anume aceea intituiată Neaşteptatul. Este, în ea, un miracol grotesc, vestit de un înger cu aripi mototolite şi mucede, o bunavestire neliniştitoare şi întrucîtva înspăimîntătoare:

„Ce vrea să zică îngerul meu de o paloare suspectă?

De emoţie, bilbîie tandru,

îmi suflă-n ureche: totuşi.

îmi arată un ghem de raze confuz,

la mine in poală.

Uluită, Ingîn: totuşi...

Cine ar fi crezut

că din lacrimi, bătrîne ca Sară

o să se nască un prunc,

un boţ de lumină?

Zice îngerul: nu-ţi fie silă

de membranele astea mototolite,

prinse pe umerii mei.

Acum cum Ie vezi, moi, putregăite,

sunt aripi".

O capodoperă este şi Cîine de credinţă, construită pe un subtil joc intertextual cu „haina de lînă" a „femeii bătrîne" din Mioriţa. „Cuisă te las, / haină credincioasă, / haină călduroasă,/ haină de lînă / din vremea bătrînă", se întreabă poeta, mîngîindu-i laţele, miţele, şi trăgînd-o de urechile lungi, „adică de mîneci", ca pe un cîine credincios, inseparabil. Plînsul hainei este alinat astfel: „Las aici diată / să fiu îmbrăcată, / cînd o fi să mor, / în palton uşor. / Acolo-n cuptor, / Să te răsuceşti, / să te risipeşti, / fir de merinos, / în iute miros, / de iarbă, de lînă /de seu de la stînă, /cum amiroseai, / arzîndsub chibrit, / încet, sfirîit, / cînd te alegeam / dintre stofe-o mie, f la o prăvălie, /pe prag de Lipscani / cufundat sub ani, / cînd în gînd ardeam / că mă şi vedeam / cum intru în casă, / în haina miţoasă / ş-o lepăd iute, / el să mă sărute, / să stăm amîndoi, / drepţi, lipiţi şi goi / şi întunecaşi /

ca doi chiparoşi". Caracteristică poetei este, din nou, intensitatea erotică a amintirii, care-şi combină parfumul cu acela de cenuşă. Finalul este, ca şi acela din balada populară, o transfigurare a plînsului şi a morţii, după leitmotivul invocării hainei credincioase, în aceeaşi vie amintire a iubirii şi tinereţii:

„ Haină de lină din vremea bătrînă haină de-o viaţă, pe noi şi pe ceaţă, haină lepădată şi iar îmbrăcată, haină de credinţă şi de nefiinţă... Mac străluminat, pe tnipul secat, de veac buboşat, de flăcări umflat. Iu să arzi frumos, fir de mennos să-mi tremuri făclii din anii cei vii".

Unde mi se pare a reuşi Măria Banuş, din ce în ce mai bine, este în acest sărbătoresc al friabilităţii, al inconsistenţei şi, în definitiv, al morţii, care devine un spectacol înalt-luminat de tristeţe, dar un spectacol, o joacă amară, dar o joacă. Instinctul ludic n-a lipsit niciodată din versurile poetei (ciclul Scherzando stă, şi în Fiesta, mărturie), dar el este valorificat acum într-o materie contrastantă. Poezia Măriei Banuş a devenit, în sensul arghezian, un joc de-a v-aţi ascuns, emoţionant şi tulburător.

(România literară, nr. 40, 1990)

Document: 05. Gellu Naum.doc

GELLU NAUM

„Athanor"

Gellu Naum a avut şansa de a se fi scris despre Athanor cîteva articole remarcabile. Nu e vorba numai de un consens asupra valorii, care a existat şi în cazul altor cărţi de poezie, nici măcar de o miraculoasă potrivire a gusturilor criticilor cu cele ale poeţilor-critici, fiindcă despre Athanor s-au pronunţat mai ales poeţi, dar de calitatea ca atare a articolelor. Lucrul se întîmplă rar şi orice autor ştie la fel de bine ca şi noi; orice autor, desigur, care nu doreşte să fie pur şi simplu flatat şi aşteaptă o lectură în chip adînc „înţelegătoare".

Pînă la un punct, şansa lui Gellu Naum se explică prin valoarea cărţii. Athanor ni se pare şi nouă o revelaţie. Autorul însuşi ne înlesneşte o utilă comparaţie, adăugînd ciclurilor de versuri recente o

selecţie din acelea vechi şi cîteva fragmente din Vasco da Gama (1938). Aşa ne putem da numaidecît seama de diferenţe. Poetul lui Vasco da Gama nu era decît un suprarealist onorabil, participînd la psihologia şi la experienţele generaţiei sale, fără puternică originalitate. Imagist ca şi ceilalţi suprarealişti din anii războiului, într-un limbaj insolit şi, pînă la urmă, de o dificultate numai exterioară, el stătea mai ales sub influenţa lui Voronca, de ale cărui Ulisse sau Peter Schlemihl poemul Vasco da Gama nu e complet străin. Ne temem că şi unui ochi exersat i-ar veni greu să atribuie dintr-o dată lui Gellu Naum astfel de versuri.

„ Strada va mînca trecătorul la oră fixă şi el / din pedalele pe care le are sub frunte / va scoate sunete pline de nasturi de sticlă / care antă toată ziua ţinînd apa în braţe / cum ar ţine o salcie şi apa / se va supăra din cauza pianului / se va sui pe catedrala subţire" etc., etc.

Poncifele suprarealiştilor nu sînt cu nimic mai prejos decît acelea ale, să spunem, tradiţionaliştilor! Prefacerea lui Gellu Naum în versurile mai noi din Athanor este aproape extraordinară. Dacă şi alţi avangardişti au încercat să se schimbe, nici unul n-a reuşit atît de bine. Şi fiindcă termeni ca prefacere, schimbare, nu sînt destul de subtili, să căutăm a ne lămuri şi altfel ideea. în ciclurile inedite din Athanor, găsim un Gellu Naum care se foloseşte pozitiv de rezultatele unei experienţe, calificată „integral negativă" cum a fost avangardismul nostru. Se pare că avangardiştii (poeţi lucizi, inteligenţi) sînt conştienţi ei înşişi de caracterul limită al tentativei lor, văzînd în ea o experienţă totuşi necesară în care poezia îşi leapădă, ca şopîrlele, pielea veche. Ei au şi renunţat a mai scrie, cînd au socotit experienţa epuizată, ori au

vrut să se salveze din criza pe care singuri au provocat-o. cuminţindu-se. Puţini au continuat să scrie în acelaşi fel. Avangardismul „forţează" schimbarea poeziei, distrugînd limbajul constituit, însă o dată distrus un limbaj, trebuie inventat un altul. Şi dacă dreptul la distrugere se capătă lesne, talentul îşi ia revanşa cînd e vorba de a reconstitui poezia. Lucian Raicu citează aceste fraze semnificative ale lui Gellu Naum din 1945: „Ceea ce avem de distrus este poezia. Ceea ce avem de menţinut este poezia. Cum se poate vedea, poezia înseamnă două lumi bine distincte". Nimic mai captivant decît a distruge poezia. Dar cîţi vor şti s-o reconstruiască. Poetul avangardist supravieţuieşte rareori experienţei sale, se consumă în ea, este un cobai conştient de sacrificiul pe care-l face. Athanor reprezintă o revelaţie fiindcă este cartea unui supravieţuitor şi a unui poet a cărui adevărată personalitate ni se arată abia acum.

Am intrat în aceste lucruri oarecum laterale, fiindcă mai există apărători a „experienţelor" poetice care nu văd în ele un mijloc, ci un scop. Gellu Naum trebuie lăudat nu fiindcă a spus despre poezie că începe şi sfîrşeşte cu sine (Fundoianu avea cu mult înainte părerea aceasta), ilustrînd acest autonomism, elementar, nici fiindcă a compus nu ştim cîte metafore senzaţionale, ci fiindcă poemele din Athanor nu mai au nevoie, ele, de nici o justificare programatică. Ce a rămas din vechile îndrăzneli? Totul şi nimic. Poezia e încă „stranie", fiindcă nu are încredere în locurile comune ale limbajului, dar nu mai vede în orice cuvînt un loc comun; ea continuă să experimenteze, dar numai fiindcă încearcă să exprime mai bine nostalgia î au uimirea, tristeţea sau extazul. Şi, în fond, nu ne interesează în primul rînd rezonanţa existenţială a limbajului liric. Ca de exemplu, în Ciclu:

„în fiecare toamnă şi în fiecare primăvară / bunicul străbătea cu oile spaţiul carpato-balcanic / dus-întors / şi oile făceau beee / exprimînd astfel legile tăcute ale migraţiei. // într-o bună zi oile au murit. // în transhumanta lui solitară / bunicul a lăsat să-i crească nişte mustăţi lungi / şi s-a apucat să mine o turmă de pietre. // Apoi bunicul a murit şi el / mustăţile i-au crescut şi mai lungi / pietrele au intrat în pămînt / şi au început să-i roadă mustăţile".

Ca să ajungă la aceste versuri simple şi aparent clare, era oare absolut necesar să încerce poetul beţia deştrămării mecanismelor limbajului şi a neîncrederii totale faţă de cuvinte? Nu ştim şi nu vrem să ştim. în ce ne priveşte, începem să devenim surzi la muzica gratuită a atîtor experienţe poetice, din uniformitatea cărora rareori o voce distinctă se ridică, şi ne lasă tot mai des tulburaţi doar de o altă muzică, a „ideilor". Nu mai căutăm să înţelegem nimic din versuri precum cele

din Oglinda oarbă; dar nu le vom uita curînd pe acelea tandre şi acute, grave şi graţioase, aşa de demodate, poate, însă aşa de frumoase, din Mult mai bine: „ E mult mai bine să ai frunze mult mai bine / să rămîi undeva plin de frunze / undeva In conturul tău de răcoare // Sigur nu mai poţi să citeşti cărţi portocalii / nici să te aşezi picior peste picior pe-o bancă / nici să-ţi pui pălăria alături şi nici / să desenezi cu creta pe asfalt // Dar cînd ploile te îngreunează prea tare / poţi să te scuturi încet şi să porneşti pe străzi / şi în urma ta rămîne o pată imensă rotundă în centrul căreia / poţi să-ţi laşi pălăria ca pe un fruct ud".

(Contemporanul, nr. 15, 1969)

Document: 06. Dimitrie Stelaru.doc

DIMITRIE STELARU

„Nemoarte"

Rămasă fundamental aceeaşi, în Nemoarte, 1968, ca şi în Ora fantastică, 1942, poezia lui Dimitrie Stelaru se găseşte totuşi astăzi la capătul unui proces de simplificare, de, dacă termenul n-ar fi nepotrivit din alt punct de vedere, clasicizare. N-au dispărut de tot insolitul, aerul de bufonerie teribilă, gluma sumbră, sarcastică (Vechiul, Bocitorii, Lacomul, Agentul acoperit), dar acum poezia nu mai pare a se nutri în primul rînd din ele, ci din propria substanţă, adîncă, interioară. La început, dezgustul, suferinţa, „detresa" poetului nu erau de imaginat în afara acestui limbaj care le ascundea pe măsură ce le releva, denaturîndu-le, răstălmăcindu-le, cu plăcere şi silă. Poetul a păstrat, s-ar zice, întreg dispreţul pentru cei ce nu ştiu să se prefacă, pentru cei ce-şi plîng, ridicoli, sufletul negru:

„Cuvintele lor atîrnă pe gură, ca sperietori, / Clocesc venin şi pasul e groapă neagră, / In care au căzut. / Cine sînt bocitorii fermelor, oraşelor'!' / Cei mari rămîneau întotdeauna mari, / Cu mîinile obosite de podoabe grele şi ochii /Stricaţi de alcoolul barurilor".

în Nemoarte, mistificaţia voită, poză, au devenit însă secundare; poetul nu mai cîntă „ora fantastică", a stafiilor care apar pe scene, gălăgioase sau îmbrăcate în aur, ci o altă oră, mai spre ziuă, cînd teatrul a murit şi începe adevăratul, tulburele dans:

„ E o noapte în fiecare zi l şi teatrul moare la miezul nopţii, / în sforile vorbelor zac stafii / unele sînt de aur şi gălăgie, / altele nepăsătoare şi rămase în firide.// Lasă-i / Nu auzi şuierînd mumiile? II La o fereastră, în zori, spre trei / mai mult albastru-amar, / în alt dans nu mă vrei? "

Această „fată din dans" e moartea. Limbajul nu e, aşadar, mai puţin ermetic, dar e mai puţin bizar:

„Lungi şi albastre nopţile / mereu aplecate, afunde l în oale cu smalţuri / duc ochii în ritm / la indii sunate. // Aş a, între vînt mai stau / şi-ntre corbii: crau-crau'\

Aproape orice caracter discursiv e absent. Cuvintele se ating, se descarcă unele în altele, fulgerător, ca nişte scurt-circuite lirice:

„Acum / înfloresc >7 Acum înfloresc. // Acum / e negură // Acum e negură. //Acum /lumină. //Şi scrum acum".

„Aici am ajuns: / o corabie mă suie / printre maluri de flăcări / lingă legendă".

Foarte rar poezia e lăsată să se desfăşoare, ca în La urmă, memorabil poem despre singurătate:

„ La urmă am rămas ultima casă / peste pămînt. Cîteodată eşti singur, / nu mai cunoşti nimic şi nici ce-a fost / închizi uşile, pui zăvoarele / şi asculţi picăturile timpului din pendulă / şi îmbătrîneşti cu tine. / Noaptea e granit negru fără chip, fără naştere, unde îţi aşterni piciorul trupului / sufletul; plopii din grădină / cu limbi de platină spun lunii că te-am văzut / prin fereastră cum sărutai genele iubitei / că hîrtiile de pe masă aţipiseră sub păienjenişul literelor. // Oamenii vor trăi între toate zidurile / îşi vor aşeza tălpile peste praguri de aramă, de noroi, / dar odată vor ajunge la casa mea ".

Temele au rămas cele dinainte: deznădejdea, solitudinea, moartea. Doar „figuraţia" lirică e alta, mai simplă, mai directă, în adîncul poemelor răsună ţipăt de corbi şi vaierul unor fiinţe nevăzute.

(Contemporanul, nr. 5, 1969)

Document: 07. Constant Tonegaru.doc

CONSTANT TONEGARU

„Steaua Venerii"

I-a fost dat lui Constant Tonegaru (mort în 1952) să fie republicat printre ultimii dintre poeţii generaţiei sale: tocmai lui, care pînă la un punct, îi „rezumă" pe toţi. Nu de împrumuturi obişnuite de imagini sau de atitudini este vorba; acestea i-au fost semnalate poetului încă de la început, de exemplu într-un spiritual articol al lui C. Regman din 1945 (retipărit în Cărţi, autori, tendinţe). Dar, citindu-l astăzi, avem permanent senzaţia că, poate conştient, poate nu, Constant Tonegaru repetă pe scurt experienţa poetică a unei întregi generaţii (aceea numită, nu fără oarecare dreptate, „generaţia pierdută"), traversînd-o în toate sensurile, călcînd pe toate clapele; regăsim, în Plantaţii, şi bufoneria sumbră sau apostrofele teribile ale lui D. Stelaru, şi demistificările lui Geo Dumitrescu, şi Cîntecele negre (macabrul feeric, absurditatea intenţionată) ale lui Ion Caraion, şi opoziţia dintre „tavernal" şi lunar a lui Ben Corlaciu, dar ce nu găsim? Plantaţii este, dintr-un anumit punct de vedere, un fel de antologie lirică involuntară, în care intră toate gravităţile şi toate, cum ar fi zis Pompiliu Constantinescu, fumisteriile liricii de imediat după război, luate în serios sau mai ales ridiculizate, fiindcă Tonegaru nu repetă pur şi

simplu: el are mica lui notă personală care constă într-o falsă veselie aproape permanentă, ca o mască menită să sugereze numai rîsul.

Mai interesant este că - poezia toată a deceniului al cincilea izvorînd dintr-un- protest la diversele tradiţii lirice autohtone, -Constant Tonegaru vine în atingere, prin intermediul „modelelor" lui, cu aceste tradiţii, şi, fireşte, cu poeţi din cei mai feluriţi pe care îi va fi citit el însuşi direct. Nu trebuie să ne mire imensul număr de filiaţii; el intră oarecum în firea acestei poezii şi, pe urmă, nu e vorba pur şi simplu de imitaţii, ci de un proces de asimilare mult mai complicat (comun liricii timpului). Porturile, plecările, depărtările, stepa Nogai, toponimia exotică, centaurii, Mazeppa, Salomeea, provin tocmai de la simbolişti, prin Macedonski ori Pillat, taverna, ploaia, toamna, boala, din Laforgue şi din alţii, castelele ciudate şi blestemate, corbii, misterul, ţările feerice le-a cîntat Edgar Poe, iar pasărea Ibis şi celelalte zburătoare de la îngeri la aeroplane, Apollinaire. Femeia cafenie e minulesciană: „Am iubit la Brăila o mulatră. M-a iubit?... M-a minţit? Vedea - cine ştie - în mine un altul? / Avea sini fierbinţi şi mîini reci de gheaţă. / Era prin noiembrie. Pe Dunăre dospea ceaţă. / în port lumini de fanare / Robii descărcau un vagon de lignit".

Grădina publică începe bacovian, destrămînd însă repede emoţia în stilul lui Tristan Tzara din Primele poeme: „Normalistele se plimbau pe alei în şorţuri cu picăţele ca potîrnichiile / scoţind melancolic batiste cu monogram roşu din buzunar / discutau pe alei despre moartea lui Rudolf Valentino / potrivind pantofiorii pe frunzele uscate de arţar" Sînt imitaţi (e nimerit cuvîntul?) Adrian Maniu, Demostene Botez, Emil Botta sau chiar Al. O. Teodoreanu din Cînticele. Aşa stînd lucrurile, Constant Tonegaru este, în Plantaţii, un veritabil colportor de motive lirice, însă cu detaşare ironică. Dacă tragem o linie pe sub numeroasele înrîuriri sau modele, observăm că aproape toţi poeţii care au ispitit imaginaţia lui Tonegaru au ca însuşire comună cenzurarea unei înclinaţii romantice, sînt, cu alte cuvinte, nişte romantici care se reprimă: zburători fără aripi, visători care nu se încred în vise. Prin Constant Tonegaru ne dăm seama mai bine că ceea ce caracterizează poezia protestatară de după 1940 este, în formele protestului social, tocmai acest mic romantism sentimental şi citadin. (Am adoptat, evident, formula lui Călinescu pentru o altă generaţie). Cu întregirea că micul romantism de la 1945 reprezintă, faţă de acela din jurul lui 1900, o perspectivă răsturnată: nu o acceptare a tristeţii, a duioşiei, a dezrădăcinării sociale, ci un refuz violent. De aici: proza, rictusul sarcastic, bufoneria.

In ce-l priveşte pe Constant Tonegaru, sentimentalismul congenital şi automistificaţia nu-i sînt deloc străine. Interesant e că şi în viaţa de toate zilele poetul se comporta la fel. Urmărind într-un rînd (iau aceste detalii din prefaţa lui Barbu Cioculescu) să atragă luarea aminte a unei femei asupra iubirii lui desperate, Tonegaru a înscenat o sinucidere, avînd toată grija să nu-i reuşească. Paralelismul merge chiar mai departe. Cînd, în 1952, Constant Tonegaru a murit de embolie, lumea şi-a zis printr-o confuzie explicabilă că poetul s-a sinucis. Mistificaţia a prins, ceva mai tîrziu, ce-i drept, cum a prins şi în poezie, unde mulţi au luat în serios poza poetului şi au imitat-o.

Desigur, în astfel de cazuri mistificaţia trebuie privită ca o „sinceritate artistică"; a căuta ce se află dincolo de ea nu e cea mai indicată metodă. La Constant Tonegaru descoperim însă un paradox: proza, închipuirile, gluma absurdă, mistificaţia veselă nu izbutesc să traducă (deşi au aerul că o fac) un mare sentiment de nelinişte existenţială, o tristeţe metafizică, un dor de adîncă aventură spirituală, dar nici să ascundă cu totul boala adevărată a poetului, care este aceea a unui suflet melancolic şi inadaptabil. Toată verva, tot umorul încearcă zadarnic să dea iluzia reprimării unei nepămînteşti suferinţe, a unei condiţii blestemate; în vreme ce sentimentalismul incurabil.

nostalgia minoră ies mereu la suprafaţă ca untdelemnul deasupra apei. iată o Welltschmerz: „ Umbrele dobitoacelor curg pe apă, / limba lor rămîne în tristeţe; / ele ling turnuri, /palate de sus cu care se adapă. // Negre ca nişte cutii pentru viori / se simt străine forţe călătoare, / păsări de ţiglă trec chemindu-se prin nori / ori nişte cenuşii aripi de mori de vînt? // Prin oglindă Soarele coboară într-un cufăr / în roşul său somn - / numai la ora caldă cu mister / urcă să fie tava florilor de nufăr"

Prin acest peisaj privit în oglindă, foarte frumos de altfel, nu adie nici o boare de „dincolo". Totul este definitiv plat, chiar cînd, voind să sugereze cu orice chip un mister inexistent, Constant Tonegaru îşi pune la punct o manieră, amintind vag de suprarealismul lui llarie Voronca sau al altora, care constă în a ermetiza simpla descriere amestecînd în pălărie elementele realului şi recurgînd la comparaţii voit bizare: ,, Pomii prăfuiţi par pianiste pudrate în restaurante / şi clatină capul ca strugurii ce se desprind din vii". Sau: „Vezi, îmi stau nervii în semicerc / unde linguriţe de argint cu monogram / cad în linie dreaptă " ş.a.m.d. Ce se poate reţine din numeroasele poeme din această categorie (frecvente în Steaua Venerii, volumul al doilea al poetului, care n-a mai apucat a fi tipărit în 1948 şi al cărui titlu editorul, Barbu Cioculescu, l-a extins la întreaga culegere de azi) este un subtil simţ al caligraficului: ., A rămas Marea cu limba îngheţată pe dig / cu morunii înăuntru ca într-o vitrină"; „ Pe unde nimenea nu ştie / intră mereu în somn de plumb / îngeri cu evantaie de hîrtie. // Ei vin copii şi-mbătrînesc pe drum, / vreme cit stau pe vînt suh stele / apoi cu părul blond cum e mătasea Ia porumb / in plopii care fac dantele / coboară noaptea ca un fum"; „ca nişte fete mici purtînd cosiţe, doar stelele cădeaţi neîncetat"

Falsul ermetism, mistificaţia şi fronda cam năstruşnică ale lui Constant Tonegaru au avut, după un ecou explicabil de public, în epocă, şi o mai puţin explicabilă înrîurire asupra unei părţi din poezia tînără de astăzi, incapabilă să discearnă prin ce poetul este autentic şi, deci, inimitabil.

(Contemporanul, nr. 39, 1969)

Document: 08. Radu Stanca.doc

RADU STANCA

„Versuri"

Un volum de Versuri din Radu Stanca este (chiar postum) o veritabilă surpriză, pentru că scoate din legendă un poet aproape necunoscut, dacă exceptăm un cerc de prieteni, despre care însă s-a vorbit mereu. Numele lui a fost mai ales legat de frumoasele balade publicate în 1945 în Revista Cercului literar de la Sibiu, întrebarea este acum tocmai dacă baladele constituie partea cea mai rezistentă a creaţiei lui, ca în cazul lui Şt. Aug. Doinaş, cu care, de altfel, Radu Stanca este foarte înrudit. Poetul nu e totuşi remarcabil cu adevărat în baladele propriu-zise (numeroase), după cum nu e în lirica directă: mai degrabă eJ are înclinaţia de a reprezenta lirismul, baladele lui cele mai bune fiind nişte false balade, de fapt o formă de „lirică mascată" Sensul lor nu e în ele însele (în limbă, în construcţie, în regui spectacolului) ca la Şt. Aug. Doinaş, dar în prezenţa ce Iu j care îl-însufleţeşte. Poetul pune în scenă sentimente şi idei inventînd decorul, el este autor şi personaj, Radu Stanca, dar şi Regele visător, Ioana d'Arc lamentîndu-se pe rug, studentul alchimist, Buffalo Bill, domnul îndoliat din castelul în ruine, Arhimede simţindu-se apărat de cercurile lui în faţa soldatului. Baladele pure în care personajele îşi joacă propriul rol nu au nimic excepţional. E nevoie ca eroii să joace rolul poetului, să fie măştile lui, ca să simţim cum poezia se umple de farmec şi de mister. Poetul este uimitor cînd face el însuşi totul: scenariul, regia, decorurile, costumele, intrînd pînă la urmă pe scenă sub un chip de împrumut.

E posibil ca orice poet epic să pună ceva din sine în fabulele şi în eroii lui; astfel cum am mai vorbi de poezie? Dar la Radu Stanca eroii nu există: ei nu sînt decît măşti, autorul însuşi travestindu-se în ei, pentru a se ascunde sau pentru a se dezvălui mai bine, uneori numai pentru a se amuza: „ Tot ce mica-mi inimă pofteşte /Mi-e prilej de-orgii şi de festine". Cum liricul poartă totdeauna o mască, în înţelesul că simpla autenticitate nu realizează arta, poezia reprezentabilă a lui Radu Stanca e esenţial lirică. Numai că poetul rămîne neconvingător în confesie: îndată ce se pune în scenă însă devine memorabil. El trebuie să ia chipul Ioanei d'Arc spre a-şi plînge viaţa netrăită: „ Mă strînge-n braţe zvelt, ca pe-o nuia, l Floare de foc mă face şi mă-nclină, / Sfielnicele buze mi le bea, / Iar timpul mi-l dă jos de pe tulpină. // Zvîrlindu-şi faţa-n sus, mă frînge-n dinţi, / Pe pulpe-mi cade frînt, pe şold îmi urcă, / Prin părul despletit de şerpi fierbinţi / Sute de limbi

deodată îmi încurcă, / Şi-acoperindu-mi pleoapele cu scrum / Sub stranie înfăţişare împlinită, / Ca-ntr-o înaltă amforă de fum, / Scăldîndu-mă, mă duce la ispită. // Eu îmi desfac sandalele si ioc l Pe rugul plin de braţele nebune, / Păgînul joc al dragostei, în Ioc / Să-nalţ întunecata rugăciune. // Şi-abia acuma văd, privind în jos l Spre limbile ce-aleargă şi mă-mbie /Că- păcătoasa! - am un trup frumos l Şi-un mijloc zvelt şi pur, ca o făclie, II Că degetele mele sînt subţiri l Şi sinii mei rotunzi sînt albi ca mieii l Pe care i-am păzit visînd oştiri l Şi-ntîrzimd în sipet focul cheii".

Falsele balade compun o lume ciudată, de gravură veche cu burguri medievale şi castele, cu ziduri de cetate şi turnuri din care se risipesc bătăile ceasurilor, cu străzi înguste pe care se văd cavaleri, trubaduri, neguţători şi baroni, ori alunecă negre şi tăcute landouri. Dar probabil tabloul e o halucinaţie a poetului care-şi regăseşte sufletul rătăcitor în aceste fantome. Tristeţile poetului, care e, în fond, un elegiac minor, se obiectivează, astfel, în umbrele unui teatru chinezesc. Pentru el, evul mediu e, de fapt, lumea familiară a copilăriei, către care se întoarce mereu cu nostalgie sau cu suferinţă. Din sufletul lui ies la lumina zilei tot felul de arătări şi el n-are puterea sau poate nu vrea să le alunge: acestea se înstăpînesc asupra lui, trăiesc în locul lui, iubesc în locul lui, calcă nescrise pacte cu diavolul. Un „trubadur mincinos" îşi cheamă iubita în castelul din Spania. Buffallo Bill îşi adună tovarăşii spre a ţine calea timpului: „ Diseară poştalionul va trece prin strîmtoare l Iar noi U vom surprinde la locul cunoscut, / întocmai ca pe vremea cind mînuiam topoare / şi flinte ghintuite, întocmai ca-n trecut". Un domn în doliu şi cu faţa ca luminarea merge în turnul unui castel spre a-şi întîlni iubita moartă: „ Din cînd în cind din sufletul meu seara / Ca dintr-un vechi landou întunecos, / Un domn înalt, în doliu, alb ca ceara, / Lungu-n grilaj de poartă se dă jos ". în sfîrşit, un student cu aer hoffmannian îşi distilează prin zeci de eprubete o iubită amăgitoare ca un fum (poezia este extraordinară): „Şi iată că-ntr-o noapte izbutii! / Căci distilat prin zeci de eprubete / Lichidul cu reflexe albăstrii l Iscă un fum cu forma unei fete, // O fată cu păr lung de abur pur, / Cu sînii goi, săltînd ca nişte valuri, / O negură dansînd jur împrejur l într-o profuzie stranie de voaluri. // De-atunci apoi, din ce în ce mai dens, / Din ce în ce mai mult, la ora şapte, / Această experienţă fără sens, / El o făcu în fiecare noapte. // în fiecare noapte aşadar / Din serul nou creştea încet în aer / Un trup înalt, albastru, sublunar, / Un sul de-argint, subţire ca un vaer".

(Contemporanul, nr. 51, 1966)

Document: 09. Geo Dumitrescu.doc

GEO DUMITRESCU

„Aş putea să arăt cum creşte iarba"

Faţă de precedenta antologie de Versuri a lui Geo Dumitrescu („Biblioteca pentru toţi", 1981), Aş putea să arăt cum creşte iarba (Editura Eminescu) prezintă cîteva particularităţi. Ea este înainte de orice, mai zgîrcită: 68 de titluri în loc de 84. in al doilea rînd, poeziile au fost redistribuite tematic, în trei secţiuni, care poartă titlurile unor volume (Nevoia de cercuri, Jurnal de campanie), sau cicluri anterioare (Furtună în Marea Serenităţii), ceea ce creează anumite dificultăţi, în al treilea rînd, lirica este completată de un bogat capitol de Mărturii literare, cuprinzînd interviuri acordate de poet sau articole (a fost omis însă interviul din Lumea de mîine a lui Ion Biberi), în sfîrşit, antologia conţine cîteva Referinţe critice, din păcate prea succinte şi haotice ca să fie cu adevărat utile. Prefaţa lui E. Simion (probabil noul capitol din Scriitori români de aţi) este substanţială, dar nu poate, prin forţa lucrurilor, suplini absenţa unui tablou al receptării poetului de către critică.

Scrisă, cea mai mare parte, în două momente (la începutul anilor 40 şi, respectiv, 60), poezia lui Geo Dumitrescu se pretează totuşi mai bine abordării cronologice (e şi procedeul prefaţatorului) decît celei tematice. Ea ilustrează în bună măsură spiritul epocii şi nu trebuie ruptă de circumstanţe. Mai ales culegerea din 1946 (Libertatea de a trage cu puşca) continuă să fie considerată unanim ca reprezentativă pentru lirica noastră de la sfîrşitul războiului. De asemenea, mulţi văd în ea anticiparea unor atitudini la modă după 1980. Ambele opinii trebuie rediscutate cu atenţie, în ce priveşte versurile de după 1960, fără a mai avea totdeauna valoarea celorlalte, nu li se poate nega ecoul în procesul de dedogmatizare literară.

Din antologia de-faţă lipsesc poeziile de început (1939—1941) ale lui Geo Dumitrescu, pe care le-am putut citi prima oară în Versurile din „Biblioteca pentru toţi", la Addenda, sub titlul Dintr-un caiet de adolescenţă. Ele nu sînt încă aproape deloc caracteristice. La 20 de ani, Geo Dumitrescu era un simbolist întîrziat („ Uite cireşul şi-aşteaptă sîngele-n batistă: / poemele lui — adolescenţi tuberculos i...", April tardiv) neocolind nici senzorial itatea frustă, impregnată în definitiv de duhul tradiţionalist din Poemele simple ale lui Zaharia Stancu sau din Ţara fetelor a Măriei Banuş („ Astăzi voi săruta buzele primăverii, /voi mînca deopotrivă cireşe coapte... ", Auspicii).

„De la o vreme toate sînt de prisos", acest vers din Primăvară săracă (1939) poate fi socotit capul de serie pentru poeziile strînse mai

întîi în Aritmetică (1941, sub pseudonimul Felix Anadam) şi reluate în Libertatea de a trage cu puşca (1946). El indică deja o atmosferă de spleen şi de bacoviană disperare care va deveni curînd dominantă în lirica lui Geo Dumitrescu. Psihoză (absentă din Aş putea să arăt...) descrie gestul unui poet sinucigaş, incapabil să aştearnă pe hîrtie în clipa supremă mai mult decît „ un vers banal, stupid: adio, draga mea". Poezia n-are însă sarcasmul după care ne-am obişnuit să-l apreciem pe' tînărul Geo Dumitrescu, exprimînd mai degrabă, prin relatarea unui fapt divers pe jumătate absurd, o stare de perplexitate. „N-am putut să asociez niciodată un nasture / cu un suflet... ", scrie, autorul comentînd gestul bizar al sinucigaşului (de remarcat chiar şi faptul că gestul e atribuit unui prieten poet, deci nu asumat pe deplin) de a ţine strîns în pumn un nasture fetiş. Nici în Banală, Poem de vilegiatură sau Poem neserios, sentimentalismul acesta profund, alcătuind un background, deseori ignorat, al firii lui Geo Dumitrescu, nu este încă supus contestării. Poetul legitimează liric gesturi, comportări şi expresii comune, pare prea ocupat de capriciile inimii („ nu ştiu de ce te urăsc în acest moment"), dar nu trece de o vagă ironie („Astăzi punînd mina la ochi, / m-am gîndit că eşti frumoasă, că te iubesc, l că aş vrea să fii întotdeauna a mea... / Şi gîndul mi se părea cuminte şi firesc / / Am plecat apoi cu tine prin viaţă / — desigur, totul e roz şi plin ca în literatură / sau ca într-un refren de tango... / în clipa asta ţi-am simţit buzele pe gură... ", Banală). O mai netă luare de poziţie faţă de clişeele sensibilităţii burgheze devine şi ea perceptibilă în cuprinsul textelor din Libertatea de a trage cu puşca. Deocamdată poetul pledează indirect pentru banalitate. Este prima temă absolut distinctă din lirica lui. Literatura nu-i apare ca „pateticele, dulcile şi noile lamentări", înălţate către „o himerică iubită", nici ca ascultarea „chemărilor unui dincolo nebănuit", în versurile lui, „din toate astea nu se-ntîmplă nimic" Literatură). Trebuie remarcat, înainte de a merge mai departe, că sensul banalităţii regăseşte aici pe acela de la Bacovia, peste capul aşa zicînd al poeţilor de avangardă din deceniile precedente, unde realul era exploziv şi senzaţional (la Tristan Tzara, la Vinea). Tabu, Insomnie sînt poeme ale plictisului, în care nu se petrece nimic extraordinar. Schiţîndu-şi acum autoportretul, Geo Dumitrescu insistă pe vidul lăuntric al poetului, pe absenţa idealului şi a nobleţii de gîndire („ gîndurile — o claie informă de rufe murdare ", Portret). Trebuie citite cu atenţie aceste versuri de aspect nihilist, înrudite de aproape cu declaraţiile făcute lui Biberi cîţiva ani mai tîrziu, cînd Geo Dumitrescu îşi va nega toţi „părinţii spirituali" şi îl va lua, absolut demonstrativ, pe nu în braţe („ Nu sînt tuberculos. Nu sînt inteligent. Nu sînt frumos " etc.).

Mijeşte în ele fronda tipică pentru autorul Libertăţii de a trage cu puşca, de care rolul lui în poezia imediat postbelică se cuvine legat.

în ce constă ea, la urma urmelor? Deşi a fost discutată şi rădiscutată, am unele îndoieli că a fost definită exact. Poetul portretizat în versurile de mai sus este emblematic. Biografia individuală contează mai puţin, în raport cu poeziile de la debut, limpede confesive şi biografiste, cele de acum conţin o voce impersonală, generică. Ea răsuna deja în Problemele din 1940 (nereluate în noua antologie): „Pentru ce atît de gravi, toţi visăm dragoste şi femei /şi ne coasem singuri nasturii rupţi". Primul plan este ocupat de aici înainte de temele sociale şi politice ale tinerei generaţii, care şi-a aflat în poet un purtător de cuvînt. Lirica nu e deloc gratuită ori dispusă a lua în uşor lucrurile. Are adresă, e demonstrativă, „tezistă". Urmăreşte un efect, în fond, avem în Geo Dumitrescu din anii 40 unul din întîii noştri poeţi politici în sens strict. Militantismul formează atît raţiunea, cît şi ţelul poeziilor din Libertatea de a trage cu puşca, far atitudinea morală care subîntinde coarda arcului nu e cîtuşi de puţin una ironică, zeflemitoare ori ludică. Aici este un punct cenlral al discuţiei. Mi se pare că s-a confundat adesea, în cazul lui Geo Dumitrescu, spiritul său sarcastic şi vehement cu acela ironic şi îngăduitor al moderniştilor. Pînă şi E. Simion, care intuieşte bine expresionismul de fond al acestei poezii, se lasă furat de iluzia ironisrului. E! acceptă şi teza că ar exista miticism la poetul Libertăţii de a trage cu puşca, adică un spirit muntenesc, nichitastănescian. Nu-l văd niciunde. Un lăutăresc şi tîrziu Cîntec de nucă verde este excepţia absolută care confirmă regula. Iar Gh. Grigurcu (într-un articol, altfe! foarte just, intitulat Avangardismul popular al lui Geo Dumitrescu, cules în Existenţa poeziei) e de părere că „practic, poetul se raliază modalităţii umorist-democratice a lui A. Mirea, Ion Minulescit, G Topirceami, ai cărei germeni pot fi zăriţi, de pildă, în Satiră duhului meu, ca şi în Cugetările Sărmanului Dionis". Dacă poate exclama, cu Dionis al lui Eminescu: „Poezie-sărăcie!", poetul Geo Dumitrescu e departe de a avea umorul acestuia şi, în general, e lipsit de toleranţa glumeaţă a celorlalţi autori numiţi de Grigurcu, toţi, mai mult sau mai puţin, nişte hedonişti şi nişte esteţi, gata să se amuze de orice, mandarini ai gratuităţii ludice. Din contra, ceea ce sare numaidecît în ochi la Geo Dumitrescu este lipsa umorului. El este un pătimaş, un „fanatic", din speţa cărora se aleg marii dogmatici, un sarcastic necruţător (nicidecum un ironic detaşat), chiar dacă stăpînit, un polemist.

La baza acestui spirit de frondă (căci acesta e cuvîntul exact, întrebuinţat, între alţii şi de Grigurcu, dar care îlaşazâ, inexplicabil, în compania umorismului şi burlescului) stă o mentalitate de „proletar

intelectual", de lumpen al literaturii, care se simte frustrat şi se răzbună. Bacovianismul lui fundamental (dincolo de clişeele curente) de aici provine. Poezia care indică limpede atitudinea este Aventură în cer. Nu atît contra locurilor comune ale sensibilităţii burgheze (luna, stelele etc.) protestează aici poetul, cît contra duhului care-i animă pe burghezii bogaţi şi liberi să contemple frumuseţile lumii. Seninătatea şi hedonismul lor par poetului revoltătoare, în ochii lui holbaţi de scîrbă stelele par „buhăite şi murdare", „luna, obeză şi colerică", o,,bătrină libidinoasă" care n-are unde-şi ascunde „nocturnele hemoragii banale", cerul e un „bordelselenar" etc. Cel care, desprinzîndu-se de lume, fuge „rizînd ca un nebun" nu seamănă deloc cu imaginea acreditată de critică. Metaforele lui sînt argheziene şi bogziene (Poemul invectivă, Jurnal de sex), nicidecum minulesciene. Nimic din cinismul estetizant şi desfătător al poetului Romanţelor pentru mai tfrziu, care, dacă a avut un urmaş în anii 40, acesta s-a numit, eventual, Tonegaru. Geo Dumitrescu este dintr-un aluat complet deosebit. Şi în figura burghezului pe care-l contestă se cuprinde Minulescu însuşi, ca port drapel. Ipostaze este o erotică foarte înrudită cu cele ale lui Bogza din Jurnal de sex. Erosul e voit „vulgar", indecent. Iubita (uneori cu numele Violaine) e o ţărancă, nici frumoasă, nici sănătoasă. Locul ei este în bucătărie, unde ea umblă desculţă, sau cîmpul glodos, pe care picioarele ei groase şi pătate de pelagră calcă spornic, în Scrisoare nouă, care trebuie interpretată antifrasic, elogiul arivismului ascunde un dispreţ nemărginit pentru materialismul vulgar al celor care-şi ară în devălmăşie „hectarele de certitudini", impulsionaţi de pasiuni de „ L000 de pogoane" sub ploaia de „ urină gratuită şi binecuvîntatâ" a lui „Dumnezeu-Latifundiarul". E de mirare cum nu s-a băgat de seamă strofa arghezianâ a acestor metafore. Despre romantism, Certitudini, Ford şi mai cu seamă poezia titulară a volumului din 1946 nu diferă cu nimic de celelalte poeme deja invocate. Libertatea de a trage cu puşca este un pamflet antirăzboinic construit prin antifrază ca şi Scrisoare nouă, violent şi aspru ca o perie de sîrmă pentru frecat podelele. Nu se pot confunda aceste vehemente de ton şi acest limbaj direct şi agresiv cu ironia moderniştilor. Avangardismul lui Geo Dumitrescu seamănă mai bine cu acela al lui Bogza (da, popular, e bine spus!), cu expresionismul lui Arghezi, iar, dintre contemporanii anilor 40. cu al poetului Cîntecelor negre, în treacăt ar trebui reconsiderată influenţa lui Geo Dumitrescu asupra poeziei noi de astăzi. Avangardismul, realismul, adică „proza" sînt, evident, o sursă activă. Dar nu şi alte însuşiri, între care unele esenţiale pentru Geo Dumitrescu, precum lipsa umorului (în sensul hidic), vehemenţa patetică, expresionistă.

în Aventurile lirice de după 1960, iese la suprafaţă maiakovskianismul lui Geo Dumitrescu („Mai daţi-o-ncolo de lună!zice unul, / o s-ajungem şi la ea în curînd, / o să ne plimbăm şi pe ea în pantofi cu şenile.../—Are dreptate /zicea al doilea, /mai lăsaţi-le naibii de lună şi de stele /... Să mai umblăm niţel şi pe pământ, că şi la noi zilele trecute, / pămîntul a devenit rotund.../ - Să vedem ce facem cu nopţile! / a mai strigat unul", Problema spinoasă a nopţilor). Expresia conversaţională (pe alocuri obositoare) transcrie un fond reportericesc şi gazetăresc. Mitul căruia poetul i se închină este actualitatea. După ce a introdus în poezie politicul, Geo Dumitrescu introduce acum actualitatea. Nu mai e necesar să arăt de ce ele nu se confundă cu ocazionalul, specie mult mai veche. Polemistul din Libertatea de a trage cu puşca îşi acomodează aici formula lui prozastică la noi probleme. Militantismul lui Geo Dumitrescu are nevoie de actualitate ca de aer şi se modifică în funcţie de ea. Defectul general al acestor poezii este didacticismul. Se desprinde una singură, care este însă capodopera lui Geo Dumitrescu, şi anume Cîinele de lîngă pod, care are avantajul că discursul e placat pe o situaţie concretă („ Pedalam liniştit /prin dimineaţa răcoroasă şi plină de soare... "), în loc să fie lăsat să se desfăşoare in abstracto, ca în majoritatea celorlalte.

Un poet erotic, în multe privinţe neaşteptat, ne dezvăluie un ciclu din volumul Nevoia de cercuri (trec peste Biliard, Ieremia, Africa de sub frunte, parabole soresciene, scrise exact în acelaşi timp cu ale autorului Tinereţii lui Don Quijote şi, firesc, independent unele de altele). Acest ciclu - Furtună în Marea Serenităţii - se deosebeşte de tot ce a scris poetul înainte. Cineva care n-ar fi citit versurile în volumul purtînd semnătura poetului n-ar ghici cui aparţin. De la titlu se vede intenţia de a relua raporturile diplomatice, întrerupte cu două decenii mai devreme, cu luna, stelele şi cerul poeziei. Frustrarea şi furia au dispărut. Poetul este aproape un caligraf („fazanul amurgului", „pietrele, ca nişte îngrozitoare ouă/ ale singurătăţii" etc.), lustruind imagini superbe şi reci. Dacă vrem să căutăm ironie glumeaţă, aici o găsim, în două-trei texte din ciclu (Singur-lună, De după Lamartine). Acest Geo Dumitrescu aşteptîndu-şi cuminte iubita cu ochii de strugure sau colindînd cu ea poieni şi păduri decorative este, să recunoaştem, o surpriză de proporţii... O consemnăm şi revenim, cu emoţie, la junele nemulţumit din poezia anilor 40, în stare a-şi stăpîni cu luciditate sarcastică pătimaşele izbucniri, dar nu şi a glumi cu motivele ce le-au provocat, la proletarul intelectual care a creat un stil şi a fost luat de model. Rolul istoric al poetului (nu vorbesc acum de celelalte activităţi publice ale sale) acesta a fost şi„de_ej îi vom lega şi pe mai departe numele. '• \- • ^ ,

(România literară, nr. 33, 1989)

Document: 10. Stefan Augustin Doinas.doc

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ

„Alfabet poetic"

Ştefan Aug. Doinaş îşi intitulează Alfabet poetic noua culegere de versuri, în care a inclus cea mai mare parte din poeziile scrise între 194l-l977. Nu poate fi, desigur, vorba de a sugera prin acest titlu (de o insidioasă modestie) o însuşire pe care poetul n-a avut-o niciodată, nici la începuturile sale, nici, cu atît mai puţin, astăzi, şi anume aceea de, cum să zic, etern debutant, fermecător în stîngăcie, dibuitor, imprevizibil. O poezie ca a lui, ce pare ieşită, cu armură şi coif cu tot, ca Minerva din ţeasta lui Jupiter, implică însă o latură de meşteşug (ce se desprinde şi se întreţine), o îmbogăţire permanentă sub raport cultural şi tehnic, cu alte cuvinte o şcoală. E la mijloc o curiozitate: poezia ne arată din prima clipă o faţă ca şi definitivă, deşi stăpînirea alfabetului poetic nu decurge din spontaneitate, ci dintr-un travaliu în care joacă un rol lecturile, reflecţia (poetul scrise eseuri despre poezie), traducerile (Ruben Dario, Dante, Holderlin, Pietre Emmanuel, Mallarme, Benn, Sanesi). Bazată pe continui achiziţii intelectuale, această poezie mai mult se confirmă pe sine decît evoluează. Poetul însuşi a folosit cu prudenţă termenul de evoluţie, în avertismentul la o precedentă antologie, în care a preferat o „cronologie a formelor" uneia a poeziilor pur şi simplu din dorinţa de a restitui fiecare poezie „ nu exclusiv unei vîrste biologice şi spirituale, cit mai ales unui loc cultural", în Alfabet poetic, el revine la cronologia obişnuită. Şi, iată, evoluţia însăşi e acum mai clară, întrebarea însă rămîne: cum se formează însă o poezie care e din capul locului formată? care este relaţia dintre natură şi cultură? Natura adevărată a unei astfel de poezii constă în cultura ei: un instinct modelat de o formă. Una nu e însă, cum s-ar crede, anterioară alteia. Acumularea e la fel de misterioasă ca şi talentul, -căci formarea confirmă o formă existentă: poetul nu învaţă, ci se învaţă. Tînărul Ştefan Aug. Doinaş se nutreşte din presentimentul maturului Ştefan Aug. Doinaş.

Versurile scrise la 19-20 de ani sînt impecabile şi fără ţîşnire. O oarecare „inaptitudine" pentru lirism e de remarcat în întreg ciclul iniţial (Alfabet poetic, 1914-l948), în care un alegorism structural ne aminteşte, pe de o parte, de balada filosofică, descriptivă şi narativă, a lui Al. Philippide, iar pe de alta, de poezia de concepte a lui Paul Valery, prima şi marea iubire a lui Ştefan Aug. Doinaş, în sensul acestuia din urmă, trebuie citită de exemplu o poezie ca Amanta,

unde se face elogiul ideii: „Aşa mă bîntuie cu voluptate / punînd pe fruntea mea stigmat şi mir / amantă fără patimă, Ideea". Insă imediat, într-o poezie vecină, Amiaza spre mare, prin expunerea epic-desciptivă a stării interioare, îşi fac loc senzualitatea, lenea, visarea vegetativă a cărnii: „Lăsaţi acum bătaia lopeţilor să cadă. /E ora lenei pline, a miilor de sori / şi-a fructelor muşcate cu dinţii albi de pradă / păstrînd încă aroma în fildeş pînă-n zori. / Lăsaţi piciorul leneş s-atîrne într-o parte / şi luntrea să viseze pe-o latură". Există de pe acum la Ştefan Aug.» Doinaş o dualitate între senzaţie şi idee. Un anume prozaism abstract al fondului se răscumpără prin superbe spectacole lexicale, mai ales în balade, care nu s-au învechit deloc. Vopselele sînt Ia fel de proaspete, ţesătura e vie, caldă, palpitînd secret. Cadenţa e somptuoasă, ca a vîslelor în cădere solemnă ale unei corăbii mortuare: ,,Şi Xenofantos, flautist de seamă, / cînta la probă, preamărind pe zei, / cîntare de durere şi de teamă. /Iar vîslele cu vîrful 'de aramă / duceau în mare tînguirea ei. / Căci loviturile cădeau in valuri / în ritmul grav al omului duios; / iar valurile suspinînd pe maluri / loveau nostalgic marile chimvaluri / vibrînd de-un sunet orfic, unduios". Dacă se pot povesti ori analiza şi dincolo de cuvinte (căci au o „idee"), baladele sînt strălucitoare mai ales prin bogăţia densă a imaginilor, în Symposion această alianţă între spiritul teoretic şi voluptăţile formale se traduce printr-o „critică" directă a „sfintei, trecătoarei voluptăţi". E pretutindeni un fel de romantică delectare, cu materiale viguros concrete ale fanteziei, un vitalism stăpînit, observabil chiar şi în poeme ce exploatează descompunerea, degradarea, proliferarea monstruoasă a ruinei fizice: „Pecinginea se lăfăia-n donjoane. / Puia şopîrle purpura-n postav. / Ogibele cădeau peste balcoane, /căci Regele Pescar era bolnav". Dar e deopotrivă şi vocea de sirenă a unui clasicism care valorifică abstracţiile inteligenţei. Din simţirea tulbure-senzuală şi din formalismul reflexiv se alege în cele din urmă estetismul ceremonios al acestei poezii, a cărei capodoperă e Orficâ. Poetul îşi compune aici o mască elină, romantic-clasică, hdlderliniană în esenţă, încercînd mereu să purifice senzorialitatea prin hieratismul gustului: „îmi place dintre semeni treptat să mă retrag, / în infinitul mare o arie să trag, / să ştiu un loc de umbră cu trepied şi trepte / în care şapte tineri în togă să m-aştepte. / Un clopoţel s-anunţe pe ganguri reci, pe dale, / sosirea mea ghicită din zgomot de sandale. / Cu magică formulă şi cabalistic semn / să-ncunjur sanctuarul secret şi să-/ însemn ". în Omul cu compasul poetul face un pas mai departe spre un platoniSm-al esenţelor pure. Din lucruri, se alege forma, din perisabil, ceea ce durează, din viaţă,

un tipar tras cu compasul ce figurează din nou o ordine pură (mai abstractă decît aceea din Orflca), refugiu şi sanctuar liric: „Ci-n mijlocul declinului lumesc / eu stau şi-aştept, cu sfiiciune, ceasul /cînd putrezi-vor florile ce cresc / ca broaştele ce-mi tulbură compasul. / Atunci, lovind cu vîrful în nisip, / aceleaşi semne vor luci în soare, / păstrînd în forma lor eternul chip al lucrurilor lumii trecătoare".

Pe reflexul materialităţii perisabile, se instalează contemplativitatea, cu ochi distant, de tip mallarmean (prin Valery). Sonetele din ciclurile următoare (Ovidiu fa Tomis, 195l-l957 şi Voluptatea limitelor, 1958-l968) sînt, alături de acelea ale lui Pillat din împlinire, printre cele mai frumoase din literatura noastră. Clasicismul structural a învins romantismul de substanţă într-o poezie de o suavă limpezime, cu nete contururi de umbre şi lumini, pe alocuri desăvîrşită artizanal. Poetul lucrează în materii delicate, fragile, imponderabile, transparente. Teme shakespeariene găsim în Durată sau în Nimic (arta salvatoare): „Nimic din tot ce-a plăsmuit natura / nu-ţi va păstra fiorul pe măsura / mai credincioase decît versul meu ". Sau: „Ah! toate-acestea - ce cuvînt e-n stare / să le surprindă curgerea sub care / un prund de diamante stă pe loc? // Sonetul le-ar închide-ntr-o terţină. / Dar tu te stingi cînd vrea să te reţină, / eternă viaţă, clipa mea de foc". Iată Sărutul, adevărată bijuterie formală: „ Ca frunza ce se lasă pe izvor / îţi tulbur sufletul cu-o sărutare, /şi gura ta, sorbindu-mă, tresare, / cu valuri care nu mai ştiu ce vor. // Nici focul nu cutremură mai tare, / nici vîntul nu îmbată mai uşor. / Primeşti pe umeri un frunziş sonor / care se scutură dintr-o cîntare // De ce suspini? Ce nour te pătrunde? / Pe frumuseţea ta ca peste unde / se lasă leneş un umbros veşmînt. // Ah! frunza mea se face scrum pe gură... / Dar, putrezind, sălbatica nervură / îşi zgîrie profilul pe pămînt". Lapidare şi sentenţioase uneori, versurile din Voluptatea limitelor, fără a ocoli viziunea, se desfoliază pînă la scheletul curat al ideii: „Să laşi, în faţă, cercul să-ţi repete /privelişte: o dată, înc-q dată. /Abia atunci poţi jupui simbolul: /sub marile-i culori curgînd în zdrenţe, / scheletul unei viziuni sticli-va / necruţător de alb, arhitectură / a unui zei în irisul căruia / noi întreţinem şansa unei lacrimi... ". „Eternul chip" al esenţelor începe să fie căutat chiar şi din poeziile ce glorifică splendoarea sensibilă aparenţelor: „După ce străbaţi / cele cinci învelişuri / ale miresmei / şi treci / pe sub arcul de triumfal luminii, / ajungi / la un fluviu imponderabil. / Pe malurile lui / frumuseţea se leapădă de sine / şi rodeşte / ţipînd". Miresmele, culorile, formele concrete sînt trase în vase ce le conservă. Ca şi la Valery, dincolo de imaginile calme ori terifiante, legate în structuri

inteligibile sau părînd a prolifera haotic, descoperim schema logică. Platonismul şi pitagorismul reflectă la Ştefan Aug. Doinaş nevoia de tipar. Pădurea (din Odă la o pădure abstractă) e un templu de cariatide. Fiinţa concretă se transformă în vloc de marmură, se închide în sine ca Dafhe în trunchiul laurului (Apollo îmbrăţişînd pe Dafne). Mirificul romantic din balade lasă locul reflexivităţii etice şi estetice, care nu se sfieşte să se declare: „Am refăcut din marmură, şi-apoi / suflînd, din carne, braţele Venerei, / iar răsuflarea ei m-a răcorit; / la pas, am întrecut pe-un drum de ţară / unirea-acelei broaşte ce-l ţinea / pe-Achile-n lanţuri; în sfîrşit, învins-am /pe Chiron, în înţelepciune şi / pe-Orfeu în lupta sunetelor pure. / Dar vai! n-am izbutit să dobîndesc / convingerea de fier că toate-acestea / sînt cu putinţă... / Eu şi vechii greci l cu totul altfel ne trăim infernul".

Prima dată echilibrul acesta îndelung exersat şi care părea definitiv se rupe în poeziile grupate acum în Născut în Utopia, 1969-l975, şi în Anotimpul discret, 1974-l975. Claritatea clasicistă se întunecă, dar nu prin reieşirea la suprafaţă a făpturilor romantice de odinioară şi nici prin recăderea în apele grele ale lirismului, desfătător pentru ochi şi ureche, din balade, ci printr-un soi de preţiozitate. Sîntem pe un prag baroc al poeziei lui Ştefan Aug. Doinaş. Estetismul savant conducea firesc aici, însă artificializarea e acum maximă. Poetul are chiar o justificare: „Sunt cel ce-ntoarce brusc din rostul lor / văzutele. Firescul - ah, ce boală!". Silnicia e teribilă şi poetul scrie cîteva din versurile lui cele mai rele: „ Ostatice-n dulcea ruşine a zărilor crîşcă, / doar capul spumînd auriu, acaulice nalbe". Şi altele. C. Regman a inventariat cu umor cîteva din predilecţiile lexicale ale poetului în această perioadă (Cel mai recent Doinaş) vorbind de „concertism" şi de o virtuozitate ce seamănă bine cu o „îmbuibată eflorescentă de artificii". De o vîrstă barocă ţin şi artele poetice din Conjuncţia poetică, 1968-l976 (nu însă şi versurile din puţinele Inedite de la finele culegerii ce imită deliberat pe Holderlin. Unele din „arte" se referă direct la schimbarea la faţă a poeziei lui Ştefan Aug. Doinaş în deceniul din urmă. în Piscul sau descrierea poeziei, poetul pretinde a nu fi pierdut nimic din leneşele mirosuri, din „greutatea Trupului", adică din concretul care l-a animat, ci doar din conceptualizarea ulterioară: „ Uşorul s-a desprins de mine: spuma / conceptelor, răsfrîngere-ntru spirit / a lumii arse, doica fără lapte. / Posed, în loc de vorbă «piatră», piatra", însă acest „imaginism" e contrazis nu doar de lungile şi cam găunoasele poeme de după 1969 (prea declamatorii, uzînd de „ingambament" ca de un mijloc extrem discursiv), dar chiar de o barbiana artă poetică alăturată: „ în gura peşterii, un alt tărîm /

ne-nghite. Piatra, norii şi frunzişul l ne-ndeamnă fără glas să le urîm. / Cu ele-n gînd, atingem ascunzişul / In care sînt fără să ştie. Nu-i / adevărată, -n limita vederii, / decît întruchiparea nimănui / din care rup vocalele ca jderii. / Cu lucruri ce trăiesc doar în izvor, / cu stele-arzînd abia pe cerul gurii / hrănim asceza celor care vor / un plai abstras din foşnetul pădurii: / un rai rostit, o peşteră de vis / în care răul spumegat îşi schimbă / materia în goana spre abis / cu ritmul unor sunete pe limbă". „Raiul rostit" nu e oare un „joc secund"? Să reţinem Poemul ca somaţie a lecturii, inspirată „cheie" pentru cititor: „El nu e această lumină, nu poate. / El nu e un lucru în sine, ci toate, l El are-opintiri şi reacţii netoate. // Citiţi-l încet. El e însuşi încetul. / Primiţi-l discret. El e însuşi discretul. /El n-are a face nimic cu poetul. // Priviţi-l de sus: e o simplă figură. / Rostiţi-l mereu: e o lipsă de gură. / El n-are o altă fiinţă mai dură. // El nu e prezent, însă poate să fie. / El nu-i de cules, ca o tulbure vie / de litere coapte. Siliţi-/ să fie ".

Alfabet poetic e culegerea semnificativă pentru locul important ocupat de Ştefan Aug. Doinaş, la maturitate deplină, în poezia română de azi.

(România literară, nr. 37, 1978)

•

„Hesperia"

Ineditele publicate de Şt. Aug. Doinaş la sfîrşitul antologiei sale Alfabet poetic prelungeau vădit spiritul liric al lui HOlderlin, ca un fel de a stărui, o clipă mai mult, al poetului român, în orbita poetului german pe care tocmai îl tradusese. Hesperia de astăzi se deschide cu un ciclu care, reluînd aceste poezii, reia, într-un chip mai amplu şi mai sistematic, şi motivele holderliniene. Iată chiar titlul cărţii, împrumutat din Holderlin: Hesperia este la origine numele dat de către greci Italiei şi de către romani Spaniei, în care, şi unii, şi alţii vedeau desigur nişte grădini ale Hisperidelor, paradisuri cu pomi ce făceau mere de aur, ca acelea în care trăiau nimfele mitologice cunoscute; la poetul german, sensul e mai complex, Hisperia fiind, în raport cu acela al zeilor greci luat drept model, un paradis degradat şi totodată sperat ca o formă de conciliere a omului modern cu natura. Nu pot intra în detaliile acestui clasicism - deloc "străin de acela schilderian şi goetheean - prin care circulau deja sevele romantismului german, atras, cum a observat G. Călinescu, de atmosfera şi de mitologia meridională, spre deosebire de acela francez care va avea, din contra, revelaţia goticului şi a nordului. Mă voi mărgini să semnalez lunga elegie intituiată Pîine şi vin în care Holderlin evocă „graţia" sau „focul divin" al Zeilor greci

de odinioară şi, într-o formulă poetică îndelung exersată în Evul Mediu şi în Renaştere, deplînge dispariţia lor (tema ubi sunt: „ insă unde sînt tronuri acum, şi temple, şi amfore, /Şi cîntări cu nectar picurîndZeilor nalţi la ospeţe?"). El are aerul de a spune că seminţia de giganţi ai antichităţii a pierit, lăsînd în loc un imn ce nu mai e capabil „plinătatea divină să-ndure", căci nu s-a născut ca eroii vechi „în leagăn de bronz". Marea întrebare holderliniană („ Und wo:u9 Dichter in durftinger Zeit? " - „Şi la ce bun poeţii In timpuri sărace? ") îşi găseşte răspuns într-o concepţie nouă asupra relaţiei dintre zeiesc şi pămîntesc. Uberitatea solului, pîinea şi vinul, ne fac să ne gîndim la Cereşti, adică la „Zeii falnici". Zeul vinului aduce printre noi „chiar urma dispăruţilor zei" şi adevereşte profeţiile din vechime: „ Tot ce-al străbunilor cînd profeţi despre fiii Cereştilor / Noi sîntem, iată / chiar noi! / rod al Hesperiei este!". Versurile sînt oarecum obscure în acest punct şi nu pot confrunta cu originalul german. Hesperienii lui Ho'lderlin sînt în orice caz moştenitorii occidentali ai grecilor şi ei aşteaptă ca zeii să se pogoare din nou, întrupîndu-se, din lumea de sus, (aici este şi un simbol creştinesc unde s-au retras, ca să le cruţe slăbiciunea, să le facă semn dintre Cadmos şi Olimp. într-o poezie didactic intituiată Fundamentele lui Holderlin pentru Hesperieni, Şt. Aug. Doinaş aşază şi el faţă în faţă beţia divină a grecilor şi teluricul modern în care recunoaştem paşii fugitelor zeităţi: „E uşor să atingi ce-i străin. Năzuinţele / lor, povestind, cîntăreţul cel orb / le-a turnat în tipare atletice - iată-i: / expiind, prin ardentă, văpaia. // însă nouă, porniţi spre zenitul de fulgere. / drumul invers — spre pămînt — ni-e sortit: / greutatea întoarcerii-n ţara natală, / indurarea măsurii din leagăn ". Ţara natală e aici ceea ce este Patria holderliniană: natura în stare să concilieze spiritul cu pămîntescul, întruparea focului divin în pîine şi vin.

Poeziile din acest ciclu al volumului sînt de aspect didactic în sensul în care didactic e Oul dogmatic al lui Ion Barbu sau atîtea din poeziile lui Lucian Blaga din Paşii profetului. Temele ho'lderliniene ar putea fi urmărite, cum se vede, foarte departe. La Şt. Aug. Doinaş extazele poetului german sînt răcite în alambicuri savante: „Atunci omenescul din noi e răpit / brusc în lumină. Şi-un alt element al / delirului care ne umple, // mult mai subtil decît aerul, bate / auzuri e iară ureche. // Nu întreba despre cel ce n-aude! / Destul e că noi împreună-l mişcăm, / singuri, în timp ce din spiţele Ursei / îi picură numai tăcerea". Atmosfera de mister blagian se simte şi în semnalele unei naturi smintite ce nu poate totuşi sparge tiparele riguroase, formele: ,, Vino să vezi: a erupt în asfalturi / o iarbă smintită, enorm /

cărăbuşi / zbîrnîie-a nuntă-n motoare, tulumbe / descarcă amurgului rouă. // Simţi? S-au deschis sucursale de foşnet / pe străzile fără copaci. Cotropind / gările, fluturi destupă cu trompa / secunda-ntîlnirilor faste. // Nimeni mai bine ca noi nu cunoaşte / aceste semnale". Beatitudinea senzuală are aceeaşi înfăţişare delicată, suavă, sub soarele înalt al amiezii, care face să pulseze totul de un cosmic cîntec: „Dacă ieşi din păduri, mă găseşti într-un pilc / de coroane ce cîntă; mai jos, in cenuşa / marilor fluturi ce-n zbor m-au atras, /senină mi-e umbra. // Dacă treci de cumplitul amiaz. mă culegi / ca pe-o oră de ceară; mai grea decît linul, / verdele sunet de greieri vestind / efegii de iarbă. // Dacă nu ţi-au căzut de pe umerii goi / transparentele aripi şi cotoarele arse / n-au înflorit, - niciodată o' nu / vei şti să mă mingii, // Disperată mi-e liniştea - vară de foc. / Ca pe-o glză îmi ţin fericirea In palmă, / degetul umed în sus, ca să văd: / mi-o spulberă vîntul? " Acesta e Şt. Aug. Doinaş la deplina maturitate, sublimînd senzorialitatea în calmul imaginilor, laconic pînă la artificiu, poet de retorte complicate care se colorează de palide seve lirice, pe alocuri enigmatic şi arid. însă e o uscăciune (ce ţine de natura intelectuală a poeziei sale, prea făcută şi necontenit echilibrată raţional) ca aceea a „continentelor aride", de care aminteşte undeva, ce „ se înalţă pe gingaşe labe ".

Ciclurile următoare conţin, pe cît îmi pot da seama, poezii din stadii mai vechi sau într-un spirit al liricii de dinainte. Multe sînt foarte frumoase, ca de exemplu Balada prinţului nesărutat, cu mari fineţuri lexicale: „Dar Prinţul, cedru in văpăi, / nu cunoştea prin servii săi / ce-nseamnă sărutarea. / Ci Intr-o zi un trandafir / veghind ciudata-i boală / se scutură, şi din potir / căzu pe gura lui, cu mir, / o veştedă petală". Parnasianismul atinge uneori o calitate fraged-învăpăiată a carnaţiei lirice: „Abia începi un dulce joc de-a moartea, / că soarele imens — ca un atu — /răsare-n mina ta, orbindu-ţi cartea". Sau: „Abia mai poate Dumnezeu să ţie, / ca un inel, pe degetul său mic, / această gingaşă împărăţie". Cîte o pală impresionistă de culoare figurează spuma unui întreg peisaj: „In balanţa de spumă a prunilor, seara". Artele poetice au aceeaşi conciziune fericită: ,, Tu ştii că-am botezat făptura toată / In felul meu: cu limba despicată". Sau: „Cu ochii / şi-un simţ sînt la scara nimănui / ucid materia şi scot din rochii / nu lutul ars, ci transparenţa lui". Poetul e un cultivator de esenţe' imateriale în care se închide, ca într-o asceză, strălucirea lumii, al unui timp ce rezumă efemeritatea păstrîndu-i răcoarea vie: „Cum păsările suie-n ceruri lăsînd un cuib de paie gol / In căutarea unui rege al păsărilor cu privire /şi zi de zi deasupra lumii li se amină Intîlnirea /

pină ce simt că tandrul rege sunt ele însele in stol // aşa pornesc in căutarea acestui timp esenţial / ce scaldă pulsid unor clipe in strălucire şi durată / cuvinte/e tot mai stăruie ca-ntr-o asceză nendurată / tot mai supuse şi-mrăjbite de logosul potenţial // pînâ ce pagina le-nghite în albul ei ca fixe pilcuri / în care întîmplarea moartă adie răcoros din tîlcuri". Dacă Cele cinci drumuri ni se par, în lungimea lor ce taie respiraţia, fundamental prozaice, alteori, prin riguroasele şi rafinatele structuri ale versului lui Şt. Aug. Doinaş răzbate o simţire neînchipuit de fragedă şi de plină de miresme lirice, ca de exemplu în această superbă Paradă a orelor consacrată timpului fenomenal al contemplaţiei şi iubirii: „Ah, atîtea treceri colorate /ale zilei - oare le cunosc? / Ceasul remuşcării, pe-nserate, / cînd o mină mirosind a mosc / suferă-ntre lucruri deflorate; // Orele de dragoste-ale ploii, / cînd perechile de tineri sunt / orz şi grîu, şi-i ciugulesc mierloii, / iarbă fragedă în spic mărunt / pentru botul hămesit al oii; // Alburia forfotă de pete / care-anunţă zorile şi cînd / noaptea încă tremură-n Scumpete, /şi se-aude sus, din cînd în cînd, 'glas de Lire şi de Scorpii bete. // Exultanta nalbe/or la mare / în amurg, cînd florile se-aprind / dinlăuntru, ca o destrămare / de suave temple sub un grind / uzurpat e-o nalbă foarte mare; // L'mcede amieze cu delicii / ce duhnesc a drojdie şi vin, / cînd nebunii urlă în ospicii / şi, la vocea lor cerească, vin / cu scalpelu-n mină haruspicii- // Multe lucruri umblă pe la poartă: / toate-aş vrea cu tine să le-aştept. /Ah, dacă Iordanul ce mă poartă / liniştit, cu apa pină-n piept / n-ar cînta în drum spre Marea Moartă...".

(România literară, nr. 22, 1979)

„Vînătoare cu şoim"

Vtnătoare cu şoim reprezintă ceva mai mult decît o remarcabilă culegere de versuri: s-ar putea să însemne o dată în poezia lui Ştefan Aug. Doinaş. Trei cicluri din cinci (Cu imnul în gură, Descrierea punctului şi Itinerarii) continuă linia mai veche a acestei poezii, în care predomină inspiraţia clasică şi impersonală, poemul ca parabolă metafizică, savant orchestrat, adevărată maşinărie de simboluri. Un alt ciclu, Cap şi pajură, este, probabil, cel mai contingent dintre grupajele alcătuite vreodată de autor, conţinînd pamflete amare, sarcastice, cu argheziene încrîncenări (şi învîrtoşări) de limbă, în sfîrşit, Exerciţii de amurg lasă să se audă un sunet nou în lirica poetului: o subiectivitate ascuţită şi dramatică sparge tiparul dintotdeauna ordonat al poemului doinaşian, corupe structurile strofice, dereglează ritmurile, căutîndu-şi

o scriitură liberă, „degradată" şi impulsivă, asemănătoare cu a lui Nichita Stănescu din ultimele cărţi. Voi reveni la acest ciclu, care mi se pare cel mai interesant dintre toate, anunţînd, poate, lirica viitoare a lui Ştefan Aug. Doinaş.

Un anumit indiciu de schimbare ne oferă şi poemul titular, aşezat (desigur, nu întîmplător) în fruntea volumului şi în afara celor cinci cicluri la care m-am referit. E vorba de o baladă, în factura cunoscută, în care un „prinţ al vînătorii'', ca şi acela din celebrul Mistreţ cu colţi de argint, îşi pune scribul să consemneze o nemaiauzită ispravă cinegetică. Scenariul anterior se repetă, dar din alt unghi. Prinţul e un poet paranoic al îndeletnicirii sale, în năzăririle căruia hăitaşii, cîinii şi şoimul capătă însuşiri aproape fabuloase. Scribul îl aduce de fiecare dată la realitate. La urmă, cînd, în închipuirea vînătorului, şoimul colindă tăriile cereşti, la un loc cu vulturii şi creţii, ca să-i poarte faima, scribul îi sfărîmă brutal orice iluzie:,, Te-nşeli, stăpîne! şoimul e aici /pe mina mea şi aripa lui scrie ". Replica la Mistreţul cu colţi de argint este evidentă. Acolo poetul adopta perspectiva quijotescă a prinţului, ale cărui himere nu erau inteligibile pentru simţul comun al slujitorilor Morala era etilistă. Aici poetul pare, din contra, înclinat să acrediteze viziunea scribului, a lui Sancho Pânza, şi să ironizeze emfaza princiară. Răsturnarea perspectivei nu poate fi decît deliberată şi ea are consecinţe în meneai itatea poetică. Quijotismul dinainte era dovada unui idealism romantic, reflectat în predilecţia pentru marile teme şi pentru un stil „înalt şi nobil", capabil să reţină sublimul şi tragicul, miraculosul şi sacrul. Deriziunea din Vînătoare cu şoim transformă radical mitologia poetică. Ea explică nu numai accentele batjocoritoare din Cap ţi pajură, dar şi tot acel lirism direct, scuturat de simbolistică, al suferinţei sau al dezamăgirii, din Exerciţii de amurg. Şoimul nu mai zboară plin de elan în văzduhul fanteziei princiare, ci stă cuminte, biată pasăre împăiată, pe braţul unui scrib infidel, care-i smulge, una cîte.una, penele, ca să le moaie vîrful în călimară. Că această ironie nu e accidentală ne-o arată şi un alt poem. la fel de bun, intitulat Dialog la portretul lui Rudolf H pictat de messer Giuseppe Arcimboldo, în care viziunea sublimă şi cea fidiculizantă se dispută pe faţă. Cea dintîi laudă banalul din natură devenit nobil în portretul unui mare bărbat. Cea de-a doua remarcă verdeţurile, morcovii, roşcovele şi pătlăgelele de care s-a slujit pictorul ca să compună regalul portret („ imaginea - legumă a marelui urît!"). încheierea e aceeaşi din Vînătoare de şoim: „- Ce limbă subversivă' - Nu, iris hotărît / ce-aşa:ă-n lucruri văzul ca dinamita pură". Vederea grotescă spulberă idealismele naive. Sancho Pânza (sau, de ce nu, bărbierul Nicolas) triumfă încă o dată asupra lui Don Quijote.

O parte din volum conţine poezii în maniera mai veche a autorului. S-a vorbit, şi pe bună dreptate, de clasicismul lui Doinaş, în unele poezii, lucrul acesta nici nu mai trebuie dovedit. Iar dacă endecasilabii philippidieni din Elegia de la Cluj ar mai lăsa vreo îndoială, tema însăşi a acestui frumos poem e cît se poate de clasică: „ Venit aici, ca să presar ţarină / peste poeţi, mă-ntreb: Ce poate, oare, / acestei limbi cereşti să-i mai rămînă, // cînd ei se duc? Ce limb fără rumoare / păstrează, pentru noi, sublima parte /prin care-i tot mai vie-n timp ce moare? // Căci le-a fost dat poeţilor să-si poarte / cîntarea jos, sub prag, o! risipită / In apa grea căreia-i spunem moarte... ". Unde ni-s entuziaştii, visătorii, trubadurii? Doinaş este unul din puţinii poeţi de. şcoală clasică de azi, alături de Mircea Ciobanu, Alexandru Miran şi de cîtiva alţii. Clasicism înseamnă idee şi litotă. Dincolo de o anumită recuzită, recunoaştem spiritul clasic după felul în care merge spre miezul lucrurilor, dezinteresîndu-se de aparenţe şi de contingenţe. El cultivă durabilul şi esenţialul. O sugestie platoniciană era, de pildă, absolut evidentă în Omul şl compasul şi este, şi acum, în Pelerinii mei, unde, prin filtru barbian, ochiul poetului contemplă „doar frumuseţea care va să vie", iar urechea lui ascultă „doar larma unei ţări promise încă", adică increatul şi virtualitatea pură. Dar a existat de la început la Doinaş şi s-a accentuat pe parcurs şi o tendinţă contrară, ceea ce ar putea denota o dualitate structurală: limpezimea ideatică a poeziilor este obscurizată adesea de un limbaj sofisticat. Poetul este, în acelaşi timp, succint şi verbios, vizionar şi discursiv. Baladele metaforizau o idee clară şi erau clasice în metodă, ca nişte fabule cu morală metafizica, dar erau croite într-un material fastuos şi misterios. Ideea se învăluia în faldurii unei limbi grele, de catifea, în Terţine despre terţine poetul numeşte singur o parte din distorsiunile suferite de clasicismul său din cauza - în primul rînd - a gustului pentru raritate şi preţiozitate: „ O, ager Alfa! Sfîntul foc şi imnul / complici fiind - un călător şi-o cale - instigă-n unu întreit sublimul // itinerar de umbre şi vocale: / melodic atelaj, o suplă trigă / pe Appia, însă ah! cu verticale // porniri, sărută-un tînăr aurigă / fidelul endecasilbab şi-l bate / cu biciul rimei ce mereu intrigă: // extaz în lanţ, trăit de libertate, / nicicînd nu se retrage o terţină / decît lansindu-şi dulcile surate // să-i sune inima ţi să-i menţină / pe-orbite muzicale micul clopot / al pasiunii; horă capuţină. // întoarcerea silabelor în tropot / e numai gest rotund: o floare-ncheie / ce alta iscă si, părînd unropot / final de-aplauze nu e decît cheie / ce iar urzeşte sprintena cascadă... ". Aceste versuri nu mai conţin o definiţie admirabilă a terţinelor, dar sînt bogate în elemente foarte caracteristice pentru arta rafinată a poetului.

Acestea se văd cu ochiul liber: cuvinte rare sau inventate, rime savante, ingambamente şi o aproape generală exprimare perifrastică. Toate sînt de fapt semne ale unei orientări baroce a liricii. Dualitatea clasic-baroc mi se pare, de altfel, pretutindeni evidentă la Doinaş, la care un spirit clar îşi aliază o expresivitate contorsionată, în poeziile definitorii, ideea este un sîmbure tare şi raţional învelit în folie foşnitoare ale celor mai insolite imagini.

Am promis să mă întorc la Exerciţii de amurg. Ceea ce atrage atenţia în majoritatea este nota de dramatism şi de impulsivitate. Ştefan Aug. Doinaş n-a scris pînă la acest ciclu poezii de o factură atît de personală. Autobiografia s-a deghizat de obicei, subiectivitatea a purtat o mască. Poetul a părut a nu vorbi despre sine. A preferat în tot cazul să dea impresia că se detaşează de viaţa lui cotidiană, superficială şi efemeră. Impresiile erau distilate de două ori, urmele prea umanelor emoţii şterse cu guma din versuri. Şi, dintr-o dată, un instantaneu ca următorul, crud, proaspăt şi nu fără o mică notă de autoironie: „ Apari / în balcon / cu pisica / sporeşte-ţi / cu două pupile / vederea fiinţei / istorii tîrzii survolează alertul l rubin l al sfielilor tale / planeţii l In cîrje de carpen / roiesc pe sub tine II apari / în balcon / si inspiră ozonul de semne / fosforică grindină / In care se scaldă banalul / reintră in casă // apoi / să adaugi / cînd scade lumina l la textul / (ce nici nu l-ai scris) / ca erratum / funingine verde din ochii pisicii". Aşezarea în scară a versurilor, scurte, explozive, indică o fragmentare a poeziei neobişnuită înainte. Dezmembrarea textului traduce o dezmembrare a fiinţei: „Să nu-mi spui că am chip frumos! îi scap / rămln fără cap II să nu-mi spui că am glas duios! l îţi jur / se-mprăştie-mprejur // să nu-mi spui că am braţ vînjos! / te rog / am să ajung olog // aşa e bine! / abia mai ţin bucăţile / din mine / să nu se-mprăştie în toate părţile". Nu lipseşte doar unitatea sufletului clasic, dar şi plinătatea lui, adică sensul. Aparenţele obnubilează esenţele. Neantul instruieşte acum fiinţa lirică: „Lasă-te dus! zicea valul/si m-am lăsat / însă nu era val / exaltate de rouă flecarele / ierburi mă pierdeau în aval // fă-te uşor! zicea calul / şi m-am făcut / însă nu era cal / ol atleţii-n arenă şi carele / ca un pur exerciţiu vocal // te voi răpi! zicea malul / şi m-a răpit / însă nu era mal / ci un duh al neantului carele / instruieşte-orice corp animal". Modificarea de ton şi de structură se datorează mai ales invaziei motivelor personale. Porii poeziei se diiată ca să simtă mai bine mişcarea browniană a subiectivităţii. Regrete, tristeţi şi iluzii străbat la suprafaţa poeziilor. Adu-ţi aminte conţine nostalgia unui instinct pierdut, care s-a civilizat, a unei primitivităţi barbare, alungate în junglă de conformismul social. Despărţire în larg

recomandă alcătuirea, oricît de incomodă, a unor rezerve sentimentale, care păstrează echilibrul sufletului. Dezvăţ e aproape o apologie a renunţării, a călugăririi, cînd fiinţa se mulţumeşte cu înţelesul lumii, uitîndu-i vigoarea formelor şi culorilor în imagini de o mare putere lirică: „ Dinţate foi / trapezun cu merinde / lipsiţi din cale-mi! / tot ce mai reţin / e povîrnişul care mă desprinde / de foc / mai mult / de umbră / mai puţin // ca iedera pe moarte / apeducte / de gîlgîit şi murmur / mă dezvăţ / lumina dansatoare / ieri / pe fructe / e sclavă / astăzi / unui alt dezmăţ // plopi în sutane verzi / cu nimb de pilcuri / rugaţi-vă! / din foşnetul iubit /falange palide adună fileuri -/ce grîui / mai sfmt / rîvneşte-un cenobit? ". Aproape în totul remarcabil, acest recent volum al lui Ştefan Aug. Doinaş promite, cum se vede, şi o înnoire a poeziei, ceea ce nu poate decît să ne trezească interesul.

(România literară, nr. 19 1985)

„Foamea de unu"

Au trecut douăzeci şi trei de ani de cînd am scris prima oară despre Ştefan Augustin Doinaş, cu ocazia îndelung amînatului său debut editorial, puţine fiind cărţile poetului apărute de atunci încoace pe care să nu le fi comentat. N-aş putea spune că judecata mea despre el s-a schimbat esenţial în răstimp: a evoluat însă, cu siguranţă, în raport de evoluţia poeziei înseşi, s-a maturizat odată cu ea. N-am nici cea mai mică idee despre părerea pe care Doinaş şi-a facut-o în legătură cu aprecierile mele. N-a simţit nevoia să mi-o încredinţeze, nici măcar în particular, iar eu nu i-am cerut-o. Critica nefiind monolog ori dialog al surzilor, t foarte normal să vrei să ştii, în unele cazuri, ce gîndeşte un scriitor despre felul în care l-ai citit. Profitînd de Referinţele critice culese în antologia recentă, intituiată Foamea de unu (Editura Eminescu), am crezut că-mi voi satisface curiozitatea, care e, vreau să precizez, strict profesională, nicidecum sentimentală, deşi nutresc faţă de Doinaş o veche şi afectuoasă admiraţie. Ei bine, din tot ce am scris despre el poetul n-a reţinut nimic. Dacă aş fi maliţios, aş adăuga că a fost mai interesat de unele luări de poziţie pur ocazionale decît de punctul meu de vedere critic. Mănînc de prea multă vreme pîinea cronicii literare ca să fac greşeala de a interpreta gestul poetului (cu urmările morale de rigoare) ca pe o ingratitudine: în definitiv, poetul nu mi-e cu nimic obligat: ne-am făcut amîndoi datoria, el scriind versuri, eu citindu-i-le. E vorba de altceva şi anume (rezumînd lucrurile) de faptul că modul în care Doinaş se citeşte pe sine nu se atinge în nici un punct cu modul în care eu însumi îl citesc de un sfert

de veac. Iar această neconcordanţă are de ce să-mi trezească perplexitatea şi, mai ales, de ce să mă pună pe gînduri. Va să zică nici o dată, în nici unul din sutele de rinduri în care m-am referit la Doinaş cel de ieri sau de azi, nu am fost pe lungimea de undă a poetului, semnalele emisiei mele luînd, fără excepţie, calea eterului. Neînţelegerea aceasta este, cred, cea mai gravă din cîte mi-au fost date să trăiesc în critică.

Mărturisesc că am ezitat s-o fac publică, trecînd de-a dreptul la obiectul cronicii de faţă. Dacă n-am renunţat pînă la urmă, este şi datorită Cuvîntului înainte la ediţie, semnat de Radu Călin Cristea. Un pasaj din comentariul tînărului critic mi-a atras atenţia şi m-a determinat să nu ocolesc acest aspect al lucrurilor. „Lirica lui Doinaş - scrie autorul prefeţei — a înghiţit una după alta cheile propriei lecturi şi, forţlnd uşor truismul, am putea spune că primul şi cel mai avizat interpret al versurilor sale este însuşi autorul! In adevăr, «somaţia lecturii» îşi desfăşoară la Doinaş pînza sugestivă dinspre operă către cititorul ei prezumtiv într-o măsură dictatorială; poetul nu şi-a refuzat niciodată tentaţia de a-şi «citi» versurile înainte de a le scrie, flxînd astfel un cod tiranic al lecturii... ". Intuiţia lui Radu Călin Cristea m-a consolat, ca să zic aşa. Dacă o astfel de orientare este vizibilă în poezia lui Doinaş, atunci cu atît mai mult, ea îşi va impune criteriile în afara poeziei şi este absolut normal ca, în ochii poetului, propria creaţie să apară într-o lumină asupra căreia luminiţele criticii să n-aibă nici o putere. Aşezată temeinic pe o astfel de bază „teoretică", neînţelegerea dintre poetul Foamei de unu şi criticul care sînt îşi pierde conţinutul afectiv, individual, şi devine o problemă, ca atîtea altele, de psihologia creaţiei. Aşa încît, să trecem!

M-aş mai opri puţin asupra prefeţei. Ea conţine şi alte idei interesante. Le voi releva succint. Doinaş, se susţine chiar de la început, „a fost mereu tentat nu atît de originaritatea faptului de cultură, cit de originalitatea acestuia, de forţa lui în a păstra intacte semnele tîlcului ce i-a dat primul impuls ". Iar sursa principală din care s-a nutrit permanent poezia este clasicismul, înţeles nu ca adeziune la rigorile estetice ale unui curent, ci ca o forma mentis, peste mode şi timp. O poezie, deci, a faptului de cultură (formularea este a lui Doinaş însuşi), şi, încă, una a cărei substanţă este „de natură sintetică". „ Te întrebi pe bună dreptate — urmează criticul — cit de liberă este lectura unui text de Doinaş...? Lirica lui Doinaş are ciudatul har de a-şi inventa cititorii, printr-o senzaţională abundenţă de instrumente, de la aluzia culturală la vibraţia aproape denudată de sens, ca o coardă indiferentă zbîrnîind în vid, a ritmului rostirii", în sfîrşit, chiar

de voi fi fiind eu singurul cititor neinventat de această lirică, trebuie să mai notez şi ideea lui Radu Călin Cristea că o ciudăţenie a receptării lui Doinaş a fost considerarea inteligenţei şi fanteziei poetului drept posacă, deşi „lirica lui Doinaş se joacă în continuu, este avidă să respecte ori să sfideze convenţiile, îşi născoceşte personaje şi lumi fabuloase, dar, îndeosebi, se lasă pradă cuvintelor, într-un spectacol liric de o desăvîrşită savoare". Chiar iniţiala orientare spre baladă trebuia să ne dea de gîndit: „Ar fi prea naiv să credem că prima intenţie a Iui Doinaş a fost de a repune în drepturi o specie, şi aşa dificil de activat... Cred că elementul acesta nici n-a contat in faţa ocaziei de a-şi copilări spiritul, de-a se juca de-a enigma şi de a-şi trece imaginaţia prin apele neîncepute ale naivului şi virginităţii". Este foarte probabil că Radu Călin Cristea are dreptate. Oricum ar fi, prefaţa lui mi-a părut serioasă, cu un mic accent doctoral, vădit împrumutat de la Doinaş însuşi. De altfel, dacă am a-i reproşa ceva este o anume lipsă de detaşare, de distanţă faţă de poezie, pe care (lucru absolut neaşteptat la un critic care este el însuşi poet j în loc s-o savureze o priveşte ca pe un obiect de cult,

Foamea după unu este a şasea antologie de autor a lui Ştefan Aug. Doinaş, după Ipostaze, 1968, Versuri, 1972, Versuri (,,Cele mai frumoase poezii"), i 973, Alfabet poetic 1978, şi Locuiesc într-o inimă, !978 (aceasta din urmă, la Editura Militară, cu un caracter special) Comparate, aceste culegeri diferă prin treptata lor îmbogăţire cu titluri noi. dar se aseamănă prin dorinţa autorului de a descoperi o „structură'' de ansamblu a operei lui poetice, în Avertismentul la cea de a doua antologie, Doinaş scria: ,, Astfel, fiecare poezie s-ar vrea restituită mi exclusiv unei vîrste biologice şi spirituale, cit mai . unui loc cultural, într-un iărîm fără întindere, care i-a conferit pom e adevărata fizionomia". Editorului de mîine nu-i va fi tocmai lesne să se descurce în nisipurile mişcă!oare ale ciclurilor şi ale titlurilor; dar se va putea ca ei să nu sesizeze care sînt acele adinei linii de forţă în funcţie de care se ordonează temele, motivele, formele şi sensibilităţi'e poez:ei lui Doinaş.

Se observă acum, la peste patruzeci de ani de la începuturile ei, că poezia lui Doinaş a îmbrăcat trei veşminte succesive, răspunzînd niai curînd modificării unui instinct al formei decîl aceleia a înţelegerii propriu-/.ise a poeziei, înţelegere rămasă aproximativ aceeaşi în lot acest timp. Există, aşa privind lucrurile, trei Doinaş' distincţi, chiar dacă nu pînă la acelaşi punct realizaţi; şi de cate trebuie să ţinem seama, indiferent spie care dintre ei ar merge gustul nostru.

Cel dintîi este Doinaş mitologicul, autorul baladelor şi, în general, al versurilor de pînă la sfirşitul anilor 50 şi începutul anilor 60 (ar intra aici ciclurile intitulate acum Manual de dragoste, Mistreţul cu colţi de argint, Ovidiu la Tomis şi Anul scufundat). Al doilea este Doinaş abstractul, autorul poemelor din Foamea de unu, Voluptatea limitelor, Pămîntul albastru, Confuratio poetica, Jurnal de aprilie, Pana de gîscâ şi Hesperia, adică de dinainte de 1980. în fine, de la Vînătoarea cu şoim încoace (fiindcă Ontopoemele, care sînt poemele din volumul apărut în 1983, mai degrabă încheie etapa anterioară decît o deschid pe aceasta din urmă), putem vorbi de un Doinaş moralist polemic.

Nu mai e nevoie să insist asupra primei etape, pe care continui să o consider, dacă nu cea mai profundă, în orice caz cea mai generoasă literar, cea mai spectaculoasă. Niciodată mai tîrziu n-a mai scris poetul versuri la fel de frumoase, într-o limbă mai plină de nobleţe, de fast şi de rafinament. Este şi poezia în care originile şi afinităţile se constată cu ochiul liber: Goethe şi Schiller, împrospătaţi prin romanticii germani, Coşbuc filtrat prin Philippide şi Blaga, primul Ion Barbu înnoit cu sugestii care ne trimit la nenăscutui (ca poet) Dimov. aceştia şi alţii intră în aliajul foarte subtil al baladelor, la care trebuie să adăugăm pe Shakespeare şi pe Pillat pentru sonete, printre cele mai minunate din toată poezia românească. Sonurile baladeşti sînt ale unui poet alexandrin, nu numai fiindcă par a pomi dintr-un principiu tehnic, formal (şi chiar imitativ, literar), înainte de a revela o simţire, dar şi fiindcă există în ele contrastul cel mai tipic pentru respectiva orientare şi anume acela dintre o atmosferă crepusculară, obosită, bolnavă, epuizată, funerară chiar, şi o plăcere a rostirii şi descrierii ei, un elan vital al poemului care imprimă versului eleganţă şi măreţie, în fondul ei, această poezie combină şi alte elemente opuse: senzaţia şi conceptul, fantasticul culorilor sau formelor şi geometria desenului, nordul şi sudul, Parsifa! şi Orfeu, „germanitatea" (silvestra, tenebroasă, romantică) şi „e!initatea-l (limpede, matematică, clasică).

Germenii celui de al doilea Doinaş tot aici se află: abstracţia îşi are rădăcinile în mitologie, în locul realităţii luxuriante şi al himerelor ce o populează, avem în poemele din anii 60-70 esenţele (numerice) ale lumii, cifrele şi cifrurile realului, platonismul şi pithagorismul liric. Chiar din Foamea de unu, poezia titulară, poetul evocă, fără ambiguitate, această evoluţie: „Invaţă-mă cum să hrănesc aici / o pasăre ce n-are timp să zboare / căci pune - pui - în propriul ei ou, / o boare ce respirâ-n altă boare, / un cintec care nu-i decît ecou... /Al cui nisip sîntem? Cel ce nu poate / să numere (de-a pururea fiind /

doar Unu) vai! e numărat în toate / fragmentele - ce-l neagă putrezind.. " Cîteva din aceste poeme (Omul cu compasul, Păunul Albastru, Oedip şi Sfinxul, Trei ipostaze ale mării etc.) sînt celebre şi nu pot lipsi din nici o antologie de poezie românească. Unele sînt chiar balade, dar într-un limbaj absolut lipsit de strălucire, opac, în care tehnica prevalează: scurse culorile şi savorile, aceste poeme au renunţat deliberat la tot ce făcea mai înainte farmecul expresiei şi, nu în ultimul rînd, la rimă: versurile albe trăiesc dintr-un conceptualism liric şi sînt severe şi abstracte ca nişte gheţari înecaţi în apa oceanului. „Răpite - de cine? - mirosul, culoarea", ne putem întreba împreună cu autorul poeziei Structură, într-un fel, aici este un Doinaş mai matur şi mai stăpîn pe sine, mai „adînc", îndeosebi ca poet al ideilor din lucruri şi al unei realităţi, pe cît de limpede-geometrică, pe atît de abisală. Multe versuri - lapidare ca nişte inscripţii pe lespede - sînt extraordinare. Un duh protector este Valery, un altul Blaga (ce insolită alianţă!), iar, în Hesperia, Holderlin. Cu acest volum de reminiscenţe din marele romantic german, ca şi cu Ontopoemele, se prepară deja ieşirea din zodia abstractă.

Din păcate, nu se află în antologia de azi decît prea puţine din poemele Vînătorii cu şoim, pe care-mi bazam sugestia (cînd am scris la volum) că un al treilea Doinaş e pe cale să se ivească şi anume unul complet diferit de precedenţii (care, cu toate diferenţele, sînt asemănători ca nişte fraţi gemeni): de la primul n-a păstrat decît înclinarea spre parabolă; de la al doilea, doar conciziunea. Cititorul poate revedea şi versurile dintr-un recent număr din „Flacăra". Materia poeziei e alta: contingenţa, cotidianul. Ca şi atitudinea: polemică, vehementă. Alexandrinul (în togă solemnă) face loc moralistului: mai ascuţit ca briciul şi mai amar ca fierea. Versul a explodat. O expresie dezmembrată, eficientă şi tranşantă, din care nu lipsesc caricatura, comicul, grotescul: „văd o grămadă inomabilă-n balcon // înfulecă zaharicale / şi prăpădindu-se de r îs / sporeşte cu confetti / rar iţii fulgi de Martie / / iar /os / în Piaţa Marelui Pătrat - într-un furgon pe care filosofii / abia-l mai trag / trei muzicanţi cu gulerul / cămăşilor răsfrînt / sînt duşi la eşafod...". Aceste parabole morale se află, estetic, la antipodul celor din baladele juneţii şi, etic, la antipodului omului cu compasul care desenează pe nisip inelul unei „alte ordini, care / conţine al lucrurilor tainic chip, / cel fără de ruine şi mişcare". Distanţa este, oricum am lua-o, enormă. Şi numai un poet excepţional, cum este Ştefan Aug. Doinaş, printre cei mai de seamă de azi, o putea străbate rămînînd totodată el însuşi.

(România literară, nr. 32, 1987)

Document: 11. Ion Caraion.doc

ION CARAION

„Cîrtiţa şi aproapele"

Am ezitat să scriu pînă astăzi despre Ion Caraion, căruia i-au apărut în anii din urmă mai multe cărţi, fiindcă nu mă puteam, cu nici un chip, uni cu aceia care văd în el un poet excepţional; mă învinuiam în gînd de neînţelegere şi am aşteptat să mă lămuresc. Chiar dacă nu-mi displace să mă aflu din cînd în cînd în dezacord cu majoritatea, nu caut cu tot dinadinsul să fac din asta o metodă, însă şi tăcerea prelungită prezintă riscurile ei. Aşa că, profitînd de tipărirea unui nou volum intitulat sugestiv Cîrtiţa şi aproapele, m-am hotărît să-i consacru o recenzie. Trebuie să spun din capul locului că nu neg poetului originalitatea, forţa, şi că aş putea oricînd cita, dintr-o carte sau alta, poezii foarte frumoase, cum ar fi de exemplu aceasta care urmează:

„Nici im rost nu-şi mai afla noimă. / îmburuieniseră toate seminţele pămintului. / La fiecare uitîndu-te, puteai vedea apropiat / moartea plutindu-i deasupra capului. / Ca un furuncul gata să spargă / nebunia pîndea în anotimp. // După ce cu adevărat nu mai aveam nimic, / devenii fără margini de liber. /Dar pentru asta mi-a trebuit o firidă. // Apoi arlechinii au avut azurul aproape. // Ca un găinaţ de pasăre pe-o statuie, / toamna e plină de lestrygoni. // Abia acum înţeleg nebunia şi lacrimile".

Caracteristice sînt, în astfel de versuri, lipsa de falsă pudoare, expresia dură şi chiar un nereprimat instinct polemic, o ţîşnire a sarcasmului, a urii, a dezgustului:

„Ce fel de gîndac să-mi mai bea plictiseala? /Acum, cînd se rîde, rid ochii sălcii. / Eu însumi prin mine arar întîrzii, / ca un om care moare şi-şi tăinuie boala // Un cimitir de pîslă e totul. / Cînd nici un început nu mai începe de-acum, /sub pomul de aur cu ţăpăitul postum, / mi-aud de departe funingea şi ciotul. // O scîrbă de viaţă cu febre şi come / lîncezeşte în mine din nu ştiu ce veac".

Dar mergînd mai departe cu lectura, începem să observăm că nu cruditatea emoţiei şi a expresiei face nota poetului, ci, dimpotrivă, abuzul stilistic. Poetul este, în fond, un barochist, inventator neobosit de complicaţii plastice, de arabescuri, cu un mare instinct al decorativului; un, ca să spunem lucrurilor pe nume, manierist:

„Sub copacul acesta s-a spînzurat o fecioară, / Amaltheia, capra fermecată, / îngenunche în umbra copacului. / Zeii se fac ploi de aur, şiretlicuri şi tauri. / Ei pătrund pe sub dafini / se dau in leagăn şi se-ascund / culeg struguri şi cîntă. / Joacă, îi priveşti. / Se privesc:

Joacă / Pe ploaie, pe arşiţă, pe ninsoare. / Parcă şi ţinuturile din jur / S-au făcut- deodată de, stofă / şi s-au trezit într-o mare / de stofă / şi s-au trezit într-o mare / de temple. // Oi de bumbac şi oi de lină pasc în cer / lumina eumenidelor ".

Aici nu este doar sterilizarea unui motiv panic, amintind de Paşii profetului: este o sugestie a desacralizării Edenului şi o resemnare care, în alte poeme, devine apăsătoare. S-a vorbit, în legătură cu Cîrtiţa şi aproapele, de un univers înăbuşitor, fără transcendenţă, de coşmaruri şi de autoflagelări, de spaimă şi de suferinţă. Asemenea semnificaţii găsim, ce-i drept, în numeroase poezii, dar întunecate cam prea des de artificii şi de preţiozitate: „ Colomîzdră cinică, e timpul / să te-aşez în loc de-afiş la hală, / sub bronşita bolţilor corolă, să te scalde florile cu nimbul //lor interior ca o făclie... ".

Consecinţa este, fireşte, saturaţia. Contorsiunea morală e trâdată de excesul stilistic, dramatismul se risipeşte în jocuri de artificii şi în butade (reminiscenţe suprarealiste); poezia devine cîteodată chiar facil parodică, atingîndu-se cu o aripă de Mîhnirile argheziene, de sonorităţile goale ale lui Dan Borta (Prolegomene, Ceremonii) ori împrumutînd rimele lui Topîrceanu („Mă uitam la mine mut cala o l prăfuită tolbă cu blazon / lîngă umbra de pe lampion /şi-mi spuneam: / Ce arbore de cacao... "). Prefer acele versuri (ca să reînnod firul exemplelor pozitive), în care amărăciunea, neliniştea se exprimă mai simplu, peste cenuşa figurilor de stil: „ De-atunci orbecăi. Nu ştiu unde merg, unde-ajung. / Pururi in gol, pretutindeni uşarnic, / orice drum vechi mi se pare mai lung, // orice drum nou - mai zadarnic. // Iată: am deschis o uşă, trec un prag. / Iată: o mulţime anonimă treapădă nepăsătoare. / Undeva, în depărtare, / timpul s-a spînzurat de pomi ca un steag. // Să nu se mai întîmple nimic... / Să nu mai treacă pe-aici călători... / Timp viran, timp nomad".

(Contemporanul, nr. 17, 1970)

„Dragostea e pseudonimul morţii"

Arghezianismul structural al lui Ion Caraion din cărţile anterioare abia dacă mai poate fi bănuit în cîteva din poemele ciclului median din Dragostea e pseudonimul morţii, de exemplu în tonalitatea moral îngreţoşată a Eclipsei („tu eşti doamne? /- mă confundaţi. / drace! tare pipernicit mai ajunsese şi dumnezeu. / - ce scarabeu... - / mi-i greaţă şi frică, mi-i milă şi sârbă / de tot si de toate ") sau în crîncena materialitate din Desprimăvărare cu frig („ Cerul se umpluse de ape. / Lume de pe lumea cealaltă. / Doamne, nu mai încape - / Ceru-i ca

iarba de baltă. / Doamne, a dat peste toarte - l Apa se umpluse de moarte / Viitura cleioasă, mîlul etern, /Aduce buturugi din infern"). In ciclul iniţial, care e şi cel mai puternic liric, de o zguduitoare „sinceritate", poezia lui Ion Caraion începe să dea o curioasă impresie de transcriere automată a gîndurilor şi sentimentelor, de dezarticulat suprarealistic, de telegrafie imagistică şi, în definitiv, de conştiinţă surprinsă sur le vif. Afinităţii argheziene îi ia locul aceea bacoviană. In interiorul versurilor se cască, tot mai des, spaţii albe (imposibil de sugerat grafic, cînd, ca în acest articol, versurile sînt orînduite liniar din motive de economie), elementele de legătură dispar aproape cu totul, ajungîndu-se la enumerări enigmatice: „Lemne upanişade / lemne l două puni pe-o garoafa l sulimanurile modii / viaţa-i o scroafă / despicare / clipă de măcelărit soarele / ninge pe torcătoarele / de zodii l cosmice tije /prea veghetoarele /pliscuri de scamă / capete-n pari / ca nişte clopote mari / două plini pe-o floare / locuim In zdrobirea cuvintelor l lemne upanişade / cine ce mai poate să-nsemne? / mestecă şi cade /vîntul în limba mormintelor / întunecare /pesemne / buze care splnzură de-o iarbă de mare / lemne / lemne / lemne / şi clopote". (Locuim în zdrobirea cuvintelor). Această dezagregare a limbajului reflectă, tară îndoială, o asemănătoare stare morală (şi toată poezia lui Ion Caraion trebuie interpretată în termeni morali: căci este expresia uneia din conştiinţele cele mai torturate din întreaga noastră literatură): „Semn e şi timp e de / toate ororile / o! privighetorile / prea veghetoarele / cerului limpede / ca sărbătorile > celuilalt l care le / vîntură... / sumbră / pajişte / privire l măcelărire ' umbră şi scindură / tremuri l tremur subţire l fire şi ghimpe de / lumină şi umbră / umbră cobalt / rostogolire / vremuri / m-acopăr / cu frunze de toamnă l privită de-un alt - / care mă-nseamnă... " (Umbră-cobalt).

Repetarea obsesivă a unor cuvinte e de ajuns spre a ne da o idee şi de o altă caracteristică a liricii lui Ion Caraion: agresivitatea ei aproape permanentă, violentă, traumatizantă. Eugen Simion a vorbit, pe bună dreptate, într-un articol din „România literară" consacrat volumului din urmă al poetului, de „poemul ca agresiune", fundat spiritual pe o „insolentă negativitate", de „poemul în răspăr", în adevăr, aceasta a fost şi a rămas poezia lui Ion Caraion de la Panopticum şi Cintece negre la Dragostea e pseudonimul morţii, în pofida evoluţiei mijloacelor. Puţini poeţi (poate doar Bacovia, dintre cei mari) au cultivat cu mai multă insistenţă această sinceritate brută şi brutală a viziunilor sumbre. Ion Caraion are vocaţia coşmarelor iar „dicteul automatic" (în sensul de transcriere simplificată a vocii interioare) e o cale de a permite celor mai negre, mai teribile şi mai absurde imagini

să se înlănţuie în hora., ca un vîrtej, a liricii sale. Citez la întîmplare: „ Oarba spală pietre şi stele / dumnezeu mănîncă furnici. / drumul se mînie printre tigve de morţi //priveau la noi străinii / (desenează acest vid!) / ca la nişte viermi / adică nici / de fapt, nu priveau / suicid / adevărul e o femeie de servici /sau " (Monism). Şi: „ Doamne, te iert... // voi faceţi parte / dintr-o lume din care eu am plecat // veţi fi fost undeva sus / vom fi fost undeva jos // dar voi v-aţi bucurat de viaţă / şi noi de moarte ne-am bucurat // aproape că nu mai era lumină / sinii ei se umflau noaptea (şi noaptea o să vină) / ca laptele fiert / în seara aceea am sărutat / un copil fără degete / cîteodată trece un mort pe la noi prin grădină". (Graţie). La fel de sugestivă, în misterioasa acumulare de viziuni fără înţeles imediat, dar care trimit, toate, la aceeaşi conştiinţă coşmarescă, încărcată şi grea de neliniştile ei ca un şlep de imense baloturi, este şi Ritual: „ mortul cară pe dumnezeu / cu roaba la porci / / volume / serii / seri / cuie / cu care se joacă un prost // am fost / prin oasele noastre ca nişte / palavre // nu trebuie făcută frumuseţe / unde nu e // UNDE NU E // comună umbră // ceea ce o să mai vină / e carenţă // mortul cară cu roaba / statuia tandreţii". Bacovianismul, cu o notă halucinantă, apare pînă şi în cele mai aparent nevinovate instantanee: „Nu răsare soarele / e trist / strada încă plină de nebuni / un cocoş cit clinele de mare / pe o ladă-n galben, cu păuni // e! nu ştiu dacă totuşi eşti casa izgonirii... ". (Hipogeu).

Ce este poezia pentru Ion Caraion? „Poezia-i un coşmar pe acoperişurile căruia / se ceartă barza albă cu barza neagră / dîndu-se de-a dura-n oul hazardului... " (în oul hazardului). Categoria artistică cea mai potrivită pentru ea e aceea a grotescului. O conştiinţă tragică, desigur, bîntuită de anxietăţi, apăsată de poveri doar ei ştiute, bolnavă de frică şi de orgoliu: dar care pare să nu aibă la îndemînă un limbaj coerent, articulat, ci unul sfârîmat ca în urma unei explozii. Grotescul e produsul combinaţiei de gravitate şi de glumă, de patetism şi de batjocură, de întunecată ţîşnire a viziunilor şi de joc voit copilăresc. Expresionismul funciar a lui Ion Caraion - strigăt, exacerbare a simţurilor, culori tari etc. - e trecut prin suprarealism; Arghezi se aliază cu Bacovia; o artă albă, subtilă, rafinată, cu simularea stîngăciei, cu naivitatea liniilor întortocheate ale picturii populare. Mostre de folclor suprarealist, în stare pură, descoperim destule în ultima treime a volumului: „ — Vă salută, domnule / - Nu pe mine, somnule. / -Cucuveaua, domnule / - Nu pe mine, somnule. / - Cine sînteţi, domnule? / - Cucuveaua, somnule. / - Cer iertare, domnule. / - Cere totul, somnule. / - Vreţi şi restul, domnule? / - Vreau neantul, somnule, l - Agonia, domnule? l — Sincronia, somnule. / - Unde sunteţi,

domnule? l — Pretutindeni, somnule. / - Ca trecutul, domnule? / - Ca văzduhul, somnule" (Pretutindeni, somnule). Dar nu acestea sînt cu adevărat caracteristice, ci combinarea lor cu elemente din sfere şi din registre estetice diferite ori chiar opuse. Poezia lui Ion Caraion este pe cît de pură în abrupta, în liminara ei sinceritate, pe atît de amalgamată, de barocă, de tulbure în planul expresivităţii verbale. Senzaţia de ecroşeu sau de neprelucrat (care se datorează uneori nerevenirii poetului asupra poemelor: versuri sau imagini repetate aidoma în mai multe poeme; publicarea ciornei alături de forma ulterioară evoluată etc.) pe care lirica aceasta o dă se explică, desigur, prin atitudinea însăşi care o constituie: amară şi mizantropică privire spre lume a unui suflet chinuit, îndurerat, jupuit ca o carne sîngerîndă. Dar, se ştie, în planul artei, orice sinceritate e rodul artificiului. Ion Caraion nu e doar acea conştiinţă etică, pe care cititorul cel mai grăbit o sesizează fără greutate, dar, deopotrivă, o conştiinţă estetică foarte stăpînă pe ea. Cititor de poezie, traducător harnic, Ion Caraion e departe de a fi un poet naiv, spontan, primar. Din contra, poezia lui arată, în secţiune verticală, straturile succesive ale culturii asimilate. Gheorghe Grigurcu, într-o cronică la Pan şi Selene, a indicat o bună parte din ele. Nu e vorba de vreo absenţă a originalităţii, din contra: în artă originalitatea e chestiune de modele culturale în aceeaşi măsură în care spontaneitatea e chestiune de elaborare. Vreau să spun doar că există la Ion Caraion un puternic conflict între natura directă a sentimentului moral şi expresivitatea îndelung hrănită cultural. O analiză temeinică (dar nu, desigur, într-o cronică precum cea de faţă) a poeziei lui ar trebui să ne arate cum reuşeşte poetul să creeze impresia că îşi transcrie aproape automatic, fără nici o sintaxă lirică, întunecatele lui viziuni, coşmarele, torturantele mişcări ale unui suflet ultragiat, şi, în acelaşi timp, să recurgă la o expresivitate în care să se regăsească, sedimentate, resturile unei atît de intense şi de profunde culturi poetice. Conflictul acesta între spontaneitate, brut, cruzime, originalitate absolută, pe de o parte, şi elaboraţie, artă rafinată, ereditate culturală pe de alta, formează, poate, aspectul cel mai izbitor şi insoluţionabil critic al poeziei lui Ion Caraion.

Voi încheia cu două sau trei exemple pentru arta pe care o implică ţipătul liric atît de violent şi de emoţionant din versurile lui Ion Caraion: şi care arată că, sub culorile revărsate, abundente, aparent neglijente, ale tabloului, desenul a fost dintru început riguros. Marele poet - şi vom vorbi, probabil, într-o zi despre Ion Caraion ca despre un mare poet - nu trişează, nu-şi permite să înşele ochiul cititorului. Ceea ce pare la el improvizat sau ieşit de-a dreptul din prea plinul (ori prea

Ion Caraion

golul) sufletesc se dovedeşte rolul unui îndelung exerciţiu întru exactitate. Iată Sacru, poem simplu, transparent, la îndemînă: şi totodată cît de secret, de inelucidabil, de sugestiv: „trupuri închise c-un fermoar /sau cîte doi-trei nasturi de-a lungul / vertebrelor / aerul dintre nuduri albăstrui pal / două femei cu spatele una la alta / goale / doar părul descîntă şi boceşte / în pletele lor / / totul e ascundere". Iată, în fine, o antologie de adevărate minuni lirice, cărora scoaterea din context nu le anulează forţa lirică: „soarte şi paturi suprapuse / oraşul ca un dormitor"; „ dansînd pe buzele tăcerii ca pe minerul unei căni"; „pălămida închipuirii /ţopăi pe tavan", „stelele se umplu de cîntece ca nişte ceşti"; „cioara-ncurcă broderia liniştii subţire", „ infinitul, laolaltă / cu o baltă "; „ vezi nori ca nişte tandre / marsupii de lichid; " „sunt cîntece în care mor".

(România literară, nr. 22, 1981)

Document: 12. Nina Cassian.doc

MINA CASSIAN

„Disciplina harfei"

„Luciditatea" de care s-a vorbit atîta în cazul Ninei Cassian constă, de fapt, în cultivarea lucidă de către poetă a unor emoţii. Toată dificultatea e că poezia nu e propriu-zis celebrală, mai izbitoare fiind sensibilitatea. Erotica mai ales pare a dezvălui o natură pasionată. Aşa se explică opinia aproape generală că poeta îşi cenzurează lucid dispoziţiile afective foarte vii, unind adică luciditatea cu pasiunea. Nimic mai neadevărat! Femeile nu ies în general, în lirică, din confesiune, două fiind atitudinile obişnuite, corespunzînd vîrstelor fundamentale: este o poezie a senzaţiei, în care se exprimă adolescenţa, şi una sentimentală, a maternităţii. Nina Cassian a vrut să evite şi pe una şi pe cealaltă, neînţelegînd însă că ele traduc în chip fatal poziţia femeii în univers, şi sînt tocmai de aceea generatoare de lirism. De aici a rezultat o poezie „lucidă", frenezia senzaţiei, patetismul gesturilor fiind simulat. Poeta nu se îmbată de univers, nici nu trăieşte dragostea, ea se „analizează", cultivînd toate atitudinile posibile. Poeziile au, toate, un uşor aer de mistificaţie, de poză: „Am visat că s-a îndrăgostit de mine /

cineva — şi-am vibrat / Cînd s-a uitat adine şi lung la mine l - şi nu era adevărat. / Cînd m-am trezit mai simţeam pe obraz / arsura acelor priviri. / Dar in oglindă-am văzut pe obraz l două dîre de lacrimi subţiri". Lucrul e vizibil cu deosebire în erotică. Iubitul e „omul care aduce ploaie" (poezia e sugestivă, dar se observă „ideea"): ,, Tu eşti omul care-aduce ploaie. / Braţele tale îmi curg de-a lungul trupului /privirea ta îmi clăteşte gîtul, /gura ta face să-mi crească la şold/o floare umedă, albastră, /Ai rupt inelul de aur / care mă logodise cu seceta, / inelul de aur uscat / gravat cu spin de cenuşă. / Neliniştea recoltelor îmi umflă pieptul. / Ciucuri de apă îmi spînzură la vîrful degetelor. / Tunete blînde călătoresc prin noi". Cuplul îndrăgostiţilor aduce aminte de Romeo şi Julieta, şi poeta îşi pune în scenă ideea: „Am urcat pe-această scară. / Ah, Romeo, Julieta... / Tu, sau eu eram vedeta? / Ce poveste dulce-amară / imitam, cu pătimaşe ' sărutări neînţelepte, / pe contemporane trepte / întrerupte de etaje?" Se simte mereu că punctul de pornire nu e emoţia, ci intenţia de a ilustra. Iubirea, pentru a se împlini, cere sacrificiu? Atunci îndrăgostiţii vor fi Făt-Frumos şi Cosînzeana călătorind pe vultur spre tărîmul de sus şi se vor prăbuşi pentru că Făt-Frumos nu-şi taie coapsa pînă la os (trişează): „ Vulturul dragostei, care ne purta peste-abis, / cerea carne mereu. / Dar Făt-Frumos /

nu şi-a tăiat carnea pînă la os - / şi-am căzut amîndoi pe pămîntul deschis. / / Aşa e legenda, amintită destul. / Vulturul ţipă şi-acum, / nesătul!" Adesea, se înţelege, raportul între termeni e aproape arbitrar, ca în cutare poezie (de altfel, citabilă) unde între dragoste şi greiere se face legătura dintre doi... risipitori: „ Toată iarna am jucat / (nu ca greierele, vara), / pe-un refren înstrăinat: / „Mio cară, mia cară... " / Toţi cîntau şi se iubeau /şi îşi ajungeau cu toţii. /Am decis atunci să beau / pan 'Ia fiind paharul nopţii. / Şi-n omăt, cu tălpi ar-'mde, /toată iarna am rămas. / / Vara, cînd a fost să cînte, /greierele n-avea glas ". Aici se admite, discret, inconştienţa în iubire ca o formă de egoism inevitabil, în treacăt fie spus, există uneori cîte o înclinaţie ciudată, cum ar fi elogiul bărbatului „frumos", cu frunte-ngustă, fără idei, şi dinţi vicleni: „ Dar îţi mulţumesc pentru această / frunte-ngustă, fără de idei, * ce mă lasă să privesc în tihnă / dulcea-ţi buză, dinţii tăi vicleni".

Poate a ajuns, în genul ei, la virtuozitate evidentă. Specialitatea ei sînt „creioanele", multe de o indiscutabilă fineţe: „ Vocea ta, şarpele dulce, / fierbinte de soare, / somnorosul Şarpe al casei, / încolăceşte-mi-l / în jurul mijlocului, /strccoară-mi-l prin păr / ca prin iarba de vară, / prelinge-mi-l în ureche / aşa cum s-a prelins otrava / In urechea tatălui lui Hamlet. / Vocea ta, şarpele"... ,,Acestui om care nu vrea / să-şi întoarcă faţa spre a mea, / i-aş putea sluji / cu-acelaşi ere: şi rost / cu care Isits a fost / adorat de Marii".

Care este atunci ineficienta acestei poezii, luată în totul? Aş zice că lipsa de „mister", adică de concreteţe. De aceea ea şi durează în multe cazuri numai pe timpul lecturii. Cuvintele sînt reci, nemateriale, cînd ar trebui o vibraţie ascunsă, un freamăt, o foşnire de materie vie. Un cuvînt este, în poezie, spune poeta însăşi undeva, „un oraş locuit", sugerînd adică tocmai ideea de viaţă proprie a imaginii. O poezie numai cu idei, aşa zicînd, nu e posibilă. Pentru a deveni poezie, flacăra trebuie să ardă mai departe în tăciuni. Bănuim poezia în iradiaţia misterioasă a cuvîntului. Exemple pot fi date chiar din acest ultim volum al Ninei Cassian: „Era un bou tăcut, / muind în praf copite liniştite, / cu pielea de culoarea pietrei, / cu albicioase coarne simetrice, cu fruntea pătrată. / O clipă am sperat — o clipă doar - /să mă înşel, şi să-i descopăr dedesubt / pateticele ugere materne, fecunde clopote, sau, dacă nu, /pe la grumaz, virila încordare muşchiulară /a taurului, în zadar /Era un bou neutru, fără patimi". Ce are a face că poeta modifică motivul tradiţional al boului, lirismul vine aici din perplexitate, nu în faţa alegoriei, dar în faţa reprezentării. Boul muind liniştit copitele în praf, ugerele închipuite ca nişte clopote fecunde -

iată intuiţii remarcabile. Surpriza e de a descoperi mai mult lirism tocmai acolo unde ne aşteptam mai puţin. Cele cîteva „jocuri", interpretări ale copilăriei, sînt nu numai graţioase, dar profunde în felul lor: „ Vine furtuna. Ceru-i solemn. / Copacii-ncremenesc într-o spaimă de lemn. / Cu păru-n dezordine, ca o plantă ţepoasă, / goneşte către casă, acasă. 11 Ai ajuns. Un geam trîntit de curent, / întunericul brusc, şi-apoi sclipeşte-un metal / orbitor! Apa intră-n oraş triumfal, / Cu hohotul fosforescent. / Tu, prin fereastră, priveşti afară / la frunzele care prind culoare şi-nvie, / atîrnat în frînghiile ploii de vară / condamnat la copilărie".

(Contemporanul, nr. 39, 1965)

„Ambitus"

N-am fost niciodată un admirator fără rezerve al poeziei Ninei Cassian, dar nici n-am avut candoarea (pe care mi-o atribuie, într-o discuţie cu poeta, Adrian Păunescu) de a-i nega valoarea. Ce-i drept, n-am mai scris despre o carte a Ninei Cassian de multă vreme, dintr-un motiv sau altul; nu înseamnă că nu i-am citit cărţile. Poeta a trecut printr-un lung proces de clarificare ce mi se pare abia astăzi încheiat, cu Ambitus, cartea ei cea mai bună şi una din apariţiile cele mai interesante din lirica ultimilor ani. O afirmaţie atît de categorică -presupunînd că nu e vorba de unul din diagnosticele mele greşite de care Nina Cassian însăşi m-a învinuit odată! - trebuie sprijinită pe cîteva argumente principiale, înainte de a fi lămurită în amănunte. A dispărut, mai întîi, în Ambitus, retorica uscată care era, în Disciplina harfei, dar şi în Sîngele, o manieră de a ascunde lipsa spontaneităţii, în al doilea rind, o dată cu sicitatea frazei poetice a dispărut şi un manierism mai profund, constînd în imagini, gesturi, metafore, pe care poeta le cultiva ca pe nişte adevărate ticuri. In cele din urmă însă, în Amhitus, versul inteligent, vibrant, sensibil, se arată condus de o voce interioară, ale cărei accente amare şi sarcastice le percepem fără greutate. N-aş spune „sinceritate", fiindcă poate va fi fost sinceră şi înainte; dar o mare capacitate a cuvintelor de a traduce imediat mişcările spiritului. Această acuitate aproape dureroasă a poeziei Ninei Cassian este şi cea mai modernă însuşire a ei.

între ciclurile volumului există o legătură care transformă simpla culegere într-un itinerar spiritual. Făpturi este Le Bestiaire al Ninei Cassian, unde întruchipările groteşti ale fricii, ale neliniştii, ale vinovăţiei, sînt numite, arătate: Lamenta este plînsul sfîşietor; Polemică este revolta; Vrăji este, din nou, exorcizarea durerii.

„Eu scriu liber despre toate astea, / dar toate astea mă terorizează", se explică Nina Casian în poezia care încheie primul ciclu. Meditaţia asupra terorii nu poate fi separată, pentru poetă, de meditaţia asupra poeziei, cîtă vreme poezia nu este o reproducere a fricii, dar un act eliberator care ţine de sentimente şi de cuvinte în acelaşi timp de fiinţa lucrurilor şi de lucrurile cărora le dăm fiinţă: „Eu, scriindu-le, am vrut să le eliberez, /dar toate astea nu ştiu decît să înşface şi să devore, / toate astea nu se simt libere decît omorînd. / Ele nu cred în viaţa de dincolo a Poemului". în acest fel, dacă nu este o copie a realului, poemul nu este nici o evaziune din real: ci o metamorfoză a realului. Scriind, poetul nu lasă pe seama naturii iubirea, suferinţa, oroarea, nu acesta este înţelesul eliberării sale: numind, el creează iubire, suferinţă, oroare şi, creînd, devine liber.

Făpturile Ninei Cassian sînt arătări ale fricii, ale întunericului, ale pasiunii, ca monştrii lui Goya: făpturi supranaturale, groteşti. Cîteodată, semnificaţia lor este explicită (Fabulă); mai des, ca şi la Apollinaire, fabuloasele păsări şi animale sînt simboluri ermetice. Omida hidoasă poate fi o himeră pentru forţele telurice care invadează conştiinţa.

„ Uriaşă omidă verde / îngrăşată cu ploaie < \i tînge de frunză, / omida enormă cu perii stîrniţi /al cărei cap e botul şi ale cărei antene violete / neliniştesc aerul - / furtuna mi-a aruncat-o pe masă / într-o seară timpurie, / într-un ceas de frig, / ca să fiu nevoită s-o privesc / tîrîndu-se, inconştientă de simbolul cu care mă pedepsea, / dar foarte tenace în înaintarea / ei spre mine, omida / cu carnea ei electrică, / venind cu violentă încetineală, / intrîndu-mi în orbită, / grasă, verde, oarbă, udă, /pentru totdeauna".

Girafele ar putea simboliza inconştienţa sau egoismul sau singurătatea sau exilul:

,, Cum mergeau, / cînd încrucişîndu-şi gîturile, / cînd cu gîturile paralele, / în plutirea lor de film încetinit, / albe-cafenii, amestecîndu-şi cîteodată / blondele contraste, devenind / selenare capete şi trupuri, / nemaiputîndprivi la lucruri / decît de la-nălţimea lunii (...)"

Este remarcabil apoi sensul de joc din alte poeme ale ciclului; jocul reprezintă-, în literatura modernă, una din căile pe care tragicul se preface în grotesc. Lebăda cu nas ca himeră a anxietăţii, August prostul ca simbol pentru inocentul ce se sustrage arbitrarului forţei -acestea sînt personaje copilăreşti, din basme, încărcate de semnificaţii tulburătoare. Aducătorul de speranţă este un Godot liric, prin urmare jocul înseamnă aici frica de prezenţa necontenită a morţii. Poezia este excepţională: „Dragul meu Ionică Ion, / vechi prieten de şotron, '

din capul tău ciuguleşte / o pasăre ca un peşte; / scoate roze, verzi „planete ", / ostenite, violete. / Dragul meu Ionică, / te iubesc de frică. // Un picior îţi stă dreptate, / celălalt aproape-n moarte. / Negru şi alb, trupul tău, / stors Intre bine şi rău; / în loc de unghii ai flori, / tu care nu poţi să mori / şi te înmulţeşti, te caţeri, / şi îţi dai capul la paseri. // Te iubesc, Ionică Ion, / prea ciudate histrion, / cu ochii goluri de aburi, / cu părul, umede prapuri, / cu mîinile, ramuri in cuie / prinse pe-o veche statuie, / gură de noroc / închisă la loc. // Dragul meu Ionică, / te iubesc de frică".

în Lamenta lirismul devine mai direct în cîteva confesiuni - Cine ar fi crezut, Mă taie în două, Mă sperie, Eu nu sînt de vină, Va mai veni o seară - pline de amărăciune: „ Nu-mi spuneţi cuvinte înţelepte, / le cunosc mai bine decît pe mine însumi. // Spuneţi-mi doar: / ce e de făcut / pentru a scoate afară din mine / aceste vapoare naufragiate / pline de cadavre / şi de vase de bucătărie sparte?" Dar abia în Polemici, vom regăsi sarcasmul care ţine întins ca o coardă versul. Cînd este clocotitoare, imaginaţia poetei face de nerecunoscut mai vechile deprinderi retorice:

„ Vă las, n-am să vă mai ating. Mi-aţi spus / de-atîtea ori că nu vă sînt pe plac / deşi mi-am desenat atent portretul, / şi numai după schiţa voastră. Dar / pesemne nu pot imita nimic, / n-am nici îndemînarea şi nici harul / de-a semăna cu voi, şi nici cu mine. / Zîmbesc - şi totul se răstălmăceşte /în rînjet! Rid — şi.lumea-ntoarce capul/mustrîndu-mă pentru necuviinţă. / Cînd plîng - prileju-i prost ales, căci iată, / e tocmai sărbătoare în cetate / Fac o statuie - şi mulţimea strigă: / «îşi face chip cioplit!» Iar cînd tînjesc / de-o boală grea — atunci e socotită / o viclenie a sumbrului meu trup / spre a isca o molimă subtilă... / Vă las, vă las, vă las... ".

Teribila spovedanie se cheamă Tirada din penultimul act. în sfîrşit, din ultimul ciclu aş putea cita Galop în oglindă, Uşile, Ceremonii pe ger, Vrajă-n vrajă, cea din urmă revenind la tema poeziei şi a morţii, a jocului, a numelui, a singurătăţii creaţiei, care explică aşa de adînc, prin factura ei de compoziţie ilogică, infantilă, sensul demitificant al întregului volum.

(România literară, rar. 34, 1969)

„Loto poeme"

Punctul de plecare al Loto-poemelor Ninei Cassian este satiric: „Dacă n-ar fi ea însăşi o deformare, aş spune că în aceste pagini încerc caricatura unor deformări (de spirit, de atitudine, de morală,

de limbaj)". Destinate aparent copiilor, utilizînd nenumărate forme ale jocului, calambururi şi pure absurdităţi verbale, poeziile au caracter ironic, parodic, de o mare varietate de atitudini, de la glumă la umorul negru şi absurd al suprarealiştilor, de la surîsul fin ce împunge ca un ac, la caricatura grotescă. Este aici ceva din Jarry şi Morgenstern, din Apollinaire, din Tristan Tzara, din Marin Sorescu. Extravaganţele de limbă reprezintă, în fond, un mijloc de simulaţie, hazul are un revers de sumbră melancolie, veselia vorbăreaţă ascunde spaima: „ Tîrîtoarea mea, Molloy, / osul ţi-l văd prin carne. / Oare-o să se răstoarne / ochii tăi, ouă moi? / Trage-ţi limba, bag-o bine-n gură / înainte de a-şi desface / croitoreasa cea sură / foarfecele tenace. // Monstrul meu jucărie, / pe pămînt, prin pietriş, / cu o ultimă bucată vie / - splina şontîc-şontîc, tîrîş-grăpiş...".

Făpturi ciudate, ca tîrîtoarea Molloy, de apocalipsă domestică, umplu camera, se ascund sub covor, sub cuvertură, pîndesc la fereastră, şi la uşă. Sînt aceleaşi, le recunoaştem, din Ambitus, din Recviem: „Am un covor cu guşteri. Ce idee! /Cum calc pe el, cum sare şi svîcneşte / o virgulă de fiere. E un chin / Să calci pe ornamente de venin. // Nici patul nu e mai odihnitor / în loc de cuvertură am un tigru. /Stă toată noaptea ochi in ochi cu mine /şi, dacă nu-i e foame, se abţine. // Odaia asta plină de făpturi / e un tărîm al pîndei şi-al teroarei. / Dacă deschid fereastra, vine-un corb / şi-mi tatuează nevermore pe corp // Iar dacă vreau să ies, să fug în lume, / mă-aşteaptă, stînd la uşă, un anume «Cerber Prognatus». Şi-o culme că, / în loc să mă sfîşie, mă adulmecă".

Evident, Nina Cassian şi-a pus la punct un limbaj direct, dur, descărnat. Cuvintele sînt şfichiuitoare, sarcastice. Poeta nu menajează pe nimeni, nici pe sine, ironizîndu-se mereu. Mai adînc, atitudinea aceasta trădează o neîncredere în forţa eliberatoare a poeziei. Cadenţele generoase, amplele construcţii au fost înlocuite de acest lirism extenuat şi, adesea, prea economicos, fantezia s-a reprimat. Dacă e, în Loto-poeme, o artă a caricaturii, deformatoare, groteşti, nu-i mai puţin vizibilă deformarea artei înseşi, prin reducţie stilistică şi repetarea a aceloraşi obsesii. Ca un alt Cerber Prognatus, manierismul pîndeşte la uşa poetei.

(România literară, nr. 29, 1972)

„Numărătoarea inversă"

Poezia Ninei Cassian este, în Numărătoarea inversă, la fel de acut biografică şi, într-un anume sens, ocazională, cum a mai fost şi Recviem şi De îndurare. A devenit un jurnal de vîrstă, dacă pot spune

aşa, înregistrarea stărilor sufleteşti (un ghem de spaime) provocate de îmbătrînire, de ideea morţii, de pierderea iluziilor. Fără ocolişuri şi fără complezenţă, poeta constată că a început „numărătoarea inversă". Prima poezie din carte, scoasă în faţa ciclurilor, este cît se poate de clară: „Spre mamă, spre tată, drumul meu. •/ Et"rnă solicită, îmi fac semn, / abia învăţ să merg înapoi. / Mă apropiu de aburul casei, / de copilărie - / acest cadavru care continuă să dezvolte arome. / Mă-nghite treptat copilăria defunctă, / mă absoarbe prin multiplii ei pori. // Pier, mîncată de copilărie / si de părinţii mei devoratori". Tot aşa de directă şi de simplă este şi poezia următoare: „Cum am pierdut luna / în care mă scăldam în fiecare an / ca să-mi restaurez tinereţea? / Am pierdut-o ca pe un unguent de preţ; / mi-a curs printre degete, / l-a supt nisipul. // Şi iată, vine umbra mare / peste pielea mea zbîrcită, / vine umbra mare /şi se strînge în văgăuna cearcănelor mele /şi mai pune un cearcăn supliment / ca un caic de lună neagră / sub sinul meu întristat".

Acesta fiind climatul moral-afectiv din majoritatea poeziilor (cuprinse în trei cicluri din cinci ale cărţii: Ceasul întrebării, Subcuthanate şi Radiografii de vară), trebuie să observăm că francheţea confesiunii, sinceritatea foarte crudă, lipsa oricărei sofisticări a emoţiei sînt totuşi filtrate printr-o artă poetică extrem de rafinată. Biografismul e prelucrat cu ajutorul unor vechi motive literare, inaparente pentru ochiul neatent şi inexpert. Descifrarea lor dă la iveală existenţa a cel puţin două straturi lirice, suprapuse şi uneori împletite, ca firele de lînă din tricotaj. Cel dintîi este acela brut, material al sentimentului propriu-zis, pe care-l recunoaştem uşor după sunetul elegiac ori patetic; celălalt strat e compus din toposuri literare, rezultate din destrămarea unor lucrături anterioare, şi necombinate acum în mod original. Versurile Ninei Cassian descoperă spontan nu numai întîiul limbaj al confesiunii sentimentale, dar şi pe acesta din urmă, plin de teme culturale, poetice, de imagini clasice.

O astfel de imagine este a „sinului întristat", din poezia citată înainte. O regăsim în altă poezie: „- Eşti aceeaşi, spune soarele. / Frumosul tău sîn, vremea nu-l apasă". (Se înţelege că acestei încurajatoare constatări i se va răspunde mai departe prin reafirmarea motivului). Iată încă o poezie: „Nu pot contesta / supleţea florii purpurii / din grădina de vară, / nici văzduhul blajin al orei / şi, totuşi, încep să tremur / In voalul meu de dansatoare, / bruscată de un înger imaginar. /1 Degetele mi se deformează / unul cîte unul; / nu mai pot modela cu ele / gîtul înalt al zeiţei, / nu mai pot fi / trestia, / nalba, / iedera, / et caetera... " simplitatea este aici înşelătoare, ca şi aspectul

„naiv", stîngaci, primitiv. Există o cutie de rezonanţă datorată tocmai folosirii unor motive literare binecunoscute şi care ne reamintesc de toată acea poezie medievală inspirată din precaritatea vieţii, din sentimentul de fanare şi pieire a tot ce este viu, din provizoriul şi fragilitatea alcătuirilor lumeşti. Corpul omului ca şi al florii se usucă, se veştejeşte şi devine ţarină. Degetele mîinii se îndoaie şi se răsucesc ca nişte frunze galbene. Aceeaşi toamnă se abate asupra tuturor făpturilor şi le preface în ţarină. Cine nu-şi aminteşte de Viata lumii a lui Miron Costin, unde viaţa e comparată cu aţa „prea subţire şi-n scurtă vreme trăitoare", iar zilele omului cu „umbra de vară"? D. Cantemir foloseşte şi el imagini similare: „Eu m-am vechil, /m-am veşted-it /şi ca florile de brumă m-am ovilit". Motivele sînt de fapt biblice şi le întîlnim la Dosoftei prelucrate sumar: „Că-mi trec zilele ca fumul, / Oasele mi-s seci ca scrumul. / Ca neşte iarbă tăiată / Mi-este inima secată" Acesta e registrul secund din elegiile Ninei Cassian, care nu numai le nuanţează expresivitatea, dar adaugă un grăunte de umor pateticelor plîngeri. Umorul vine din relativitate. Orice asemenea motiv străvechi e indiciu că şi alţii, înaintea noastră, au îmbătrînit şi au murit, că piesa în care jucăm este de cînd lumea. Poeta tratează, de exemplu, într-o poezie, cu bun simţ şi ironie, o temă cum ar fi cârpe diem, bucură-te de clipă: „Cu toate surpările din mine, / ştiu să recunosc o :i perfectă: / marea fără umbră, / ceru] fără cută, / aerul arcuit ca o binecuvîntare. / / Cum de s-a salvat această zi / din edictele agresorului-timp? / Nepermisă e ziua aceasta / cum nepermisă e starea de bine. /Ameţiţi ca de libertate, /ne lovim unii de alţii / şi rîdem într-o gamă acută, superstiţioasă, / întrucît ştim că nu e îngăduit. // Poate că e un altfel de capcană /Această perfecţiune / de aer nealterat, / de apă nemurdărită de spaimă. Să ne bucurăm repede, /' repede, /repede".

Desigur, acest din urmă motiv, ca şi toate celelalte, nu mai au la poetul modern aura religioasă de la poeţii medievali. Secularizarea motivelor biblice presupune o altitudine diferită faţă de viaţă şi moarte. Eclesiastului toate îi apăreau deşarte, întoarcerea în ţarină, ofilirea, vestejirea, îi păreau fireşti, din acest unghi. Oricît, omeneşte, poeţii vechi s-ar fi îndepărtat de ortodoxia viziunii Eclesiastului, introducînd în vers simţirea lor speriată de moarte şi de „hicleana viaţă", ei rămîneau pătrunşi de duhul divin. Perspectiva din poemele Ninei Cassian e laică. Transcendenţa s-a golit ori se simbolizează printr-o abstractă putere discreţionară. Zeii au devenit Stăpînii şi voinţa lor are ceva absurd: „ Am capacitatea de somn / a puilor de animal. ' Oriunde, pe pămînt, între frunze, / lîngă picior de om sau de piatră, / pot dormi,.

în total abandon, / cu cele patru membre dulce răstignite, / mă poţi călca şi strivi, / nu mă mişc decît în ultima clipă / şi cu un mic zbierat, mă refugiez undeva / intr-un alt loc de somn. / / înseamnă că încă nu m-au golit stăpînii / de instincte, de lene, de grafie, / încă nu m-au nevrozat terori/e, / dorm cu mare dăruire şi forţă: / în poziţii superbe, / ba mai şi visez / (ceea ce scapă controlului)". Acest fel de sustragere e tipică. Poeta nu-şi iubeşte obedienţa fatală faţă de legile naturii. Autoironia şi umorul sînt forme de protest, dacă nu chiar de revoltă. Pe această cale pătrunde în poezii un aer ceva mai vesel: de fapt, o încercare de a exorciza destinul jirin joc. Spiritul ludic e utilizat cu măiestrie de poetă încă de mult. îl aflăm şi acum chiar din titlul unui ciclu: Subcuthanate (unde ortografierea neobişnuită trimite la Thanatos). Jocul e adesea interpretat ca o vrăjitorie. Vrăjitoria e o magie ludică. Poeta sugerează tot felul de metamorfoze, ca şi cum. în felul acesta, metamorfoza finală ar deveni mai suportabilă, prin relativizare. După ce fantezia construieşte mici monştri şi evenimente ale vieţii lor, luciditatea readuce totul la realitate: „Solzii care mă acoperă / sînt de culoarea pămîntului. / Parcă aş fi un crocodil / adaptat la mîlul înconjurător, / nemişcat, cu ochi aparent adormiţi, l fioros i înăuntru. //Animalul mărunt ar trebui să se ferească de mine / iată-l, ţopăind în neştire, / botul lui mustăcios îmi atinge spinarea. / îmi simt fălcile încnrdîndit-se, / gata să se desfacă / în marele căscat asasin. /> Nu se întîmplă nimic. / Sînt numai o femeie bâtrînâ" Altădată imaginea pădurii din Birman e repetată de aceea a unor mături dese şi verzi care şterg totul în cale: „Imense mături verzi, / ca o pădure-n mers - /foşnind, mă împresoară / şi mătură din jur / tot ce-a fost viu şi pur / odinioară. // Acuma, locu-i gol / ca după un pîrjol. // Se odihnesc alături / urîtele de mături".

întreg ciclul final (Soiturile pămîntului) prelucrează în manieră ludică elemente folclorice sau fabuloase. Micile basme lirice de aici sînt în definitiv tot nişte fabule ale vieţii şi morţii. Alte poezii amintesc de tînguirile lirice ale lui Conachi sau ale Văcăreştilor, rescrise modern. Tema medievală a extincţiei reapare în aceste poezii metafizice:,, Coada ochiului prelungindu-se / Cuta buzelor adîncindu-se / Carnea stelelor adumbrindu-se / Fruntea fraţilor duşmănindu-se / Zarea pulberii înteţindu-se / Gheara smulgerii ascuţindu-se / Floarea soarelui asfinţindu-se". Ca pretutindeni în această remarcabilă carte, sinceritatea patetică şi autoironia caustică îşi asociază o tehnică foarte subtilă, o ingeniozitate formală, o mare disponibilitate ludică.

(România literară, nr. 32, 1983)

Document: 13. A. E. Baconsky.doc

E. Baconsky

Retrospectiva Baconsky

y

Profitînd de apariţia volumului Cadavre în vid (E.L., 1969), am recitit şi o parte din mai vechile versuri ale lui A.E. Baconsky. Lectura mi-a făcut plăcere şi mi-a dat ideea acestei retrospective pe care i-o datoram, într-un fel, poetului, mai demult. M-am întrebat, de cîteva ori, în ultimii ani, dacă relativa tăcere de care numele lui este înconjurat de la o vreme are şi vreo altă semnificaţie decît lipsa de instinct profesional a criticii. Să fie oare A.E. Baconsky un autor mai puţin citit astăzi decît acum şase sau şapte ani? Judecind după greutatea cu care mi-am procurat recenta lui carte, s-ar zice că nu. Cu toate acestea, tinerii poeţi par a se fi îndepărtat de el. Poetul care începuse prin a fi socotit un modernist extravagant este privit, astăzi, cu o superioritate de neînţeles de către confraţii mai tineri, care-l consideră întrucîtva desuet. Ciudată soartă! Căci în realitate, A.E. Baconsky rămîne unul din cei mai originali poeţi ai ultimelor decenii, egal cu sine, dacă nu, probabil, chiar de la primele încercări de prin 1950, în orice caz de la Fluxul memoriei încoace. Caduc, în opera lui, nu este decît ceea ce poetul însuşi a scris cu gîndul caducităţii; compromis, de altfel, inevitabil la un moment dat. Cărţile din urmă -Fiul risipitor şi Cadavre în vid - sînt însă integral rezistente, din acest punct de vedere.

Se observă numaidecît la A.E. Baconsky accentul pus pe „forma frumoasă". El şi-a creat un stil care constă în distincţie şi rafinament; e vorba totodată de o poză orgolioasă şi solemnă, căci poetul nu se confesează, ci oficiază, nu rosteşte cuvinte banale, ci formule magice. Nobleţei atitudinii îi corespunde nobleţea vocabularului. O astfel de poezie restabileşte spontan discriminarea dintre cuvîntul poetic şi cuvîntul prozaic, devenind un templu de iniţiere sau de purificare unde profanul nu are ce căuta. Fără să fie sibilinică, poezia lui A.E. Baconsky este „inaccesibilă" prin caracterul ei aristocratic. Autorul intră în categoria poeţilor manierişti şi preţioşi.

Toate acestea sînt rezultatul unei anumite educaţii artistice şi e normal ca ele să nu fie manifestate de la început. Dincolo de iarnă este o carte de pasteluri. Faptul are importanţa lui în 1957. Volumul, prea puţin „baconskian", debutează cu o invocare a florilor care arată un spirit stenic şi tineresc. Sentimentul dominant este pillatian, prin plenitudine, căci tomnaticul peisaj (crizanteme, viţă de vie, frunze galbene, cocori în zare) îndeamnă la bucurie: „o bucurie-n piept -

departe e grădina? / Au început ploile mărunte, mărunte... / CU e de bine să zăreşti tulpina / Cu sărutul de foc al petalelor - / E-n toate ceva drag, apropiat de suflet, / Să înfloreşti clnd totul in jur se stinge, / Să înfloreşti, să te înalţi în orice vreme - / O, frumuseţe care-nvingi de-a pururi, /O, dalii, tufanici şi crizanteme".

Aceeaşi euforie aproape organică, în volumul următor, Fluxul memoriei. Poetul îşi întinde braţele tinere, simţind că-i ţîşnesc mugurii ca unui copac („Şi ziua îmi vine mereu să-ntind braţele, / Să-ntind braţele mele puternice, tinere, / Pentru că simt că dacă le-aş întinde / Ar înflori ca nişte ramuri de tei"), ori se lasă îmbiat de razele soarelui, în timp ce ascultă prin fereastra deschisă zbieratul mieilor din ogradă („Frumos era, Doamne! Frumoase pădurile, / Calde, şi dragi îmbrăţişările soarelui, / Rouă din ierburi îmi tremura printre gene, / Şi de emoţie striveam în dinţi muguri. / / Şi ce-a mai urmat nu mai ţin minte - / Ştiu doar că în zori cînd mă trezii / Vîntul îmi deschise fereastra, aburii vibrau printre crengi / Şi mieii se auzeau zbierînd în ogradă").

Superior, ca puterea de definire a personalităţii, este ciclul erotic din Fluxul memoriei (Seară erotică), printr-un stil aproape baconskian, de data aceasta, al ceremonialului, în poezia de dragoste, A.E. Baconsky este poetul comuniunii dintre uman şi vegetal. Nuduri albe, fosforescente, vegetale şi sanguine în acelaşi timp, se amestecă cu ierburile, topind bruma şi uscînd sevele sau se desfoliază într-un cîntec ritual: „ Trupul tău gol a început să cînte / Deşi nu l-a atins nici un sărut / Numai lumina ca o ploaie dulce / In falduri străvezii s-a desfăcut". Florile, interiorul cu glastre şi pahare, iată motive simboliste. Un model îndepărtat poate fi, dintre români, M. Celarianu, poet şi el de ritualuri erotice cu flori. La A.E. Baconsky apare de pe acum evident estetismul gesturilor, punerea în scenă, decorul artificial şi studiat.

A doua temă interesantă în Fluxul memoriei, dar rămasă tară urmări în lirica de mai tîrziu a poetului, este aceea a „memoriei". Punctul de plecare îl găsim, desigur, în Blaga, dar în 1957 nimeni nu putea să prevadă noul tradiţionalism din anii noştri, pe care A.E. Baconsky îl anticipează pînă şi în imagistică (străbunii, tracii, Ştefan cel Mare, oierii legendari). Un dor de timp în munţii Rodnei rămîne poezia memorabilă, prin ritmul ei lent şi grav de melopee sadoveniană: „ Cînd toamna cade peste munţii Rodnei / Şi ceţuri se lasă plutind din miază-noapte, / De către Cernahora, / Cînd coboară ciobanii cu turmele lor spre cîmpii / Şi-n nopţi tîrzii pătrunde-ncet spre mine / Zvonul nostalgic al tălăngilor - / Atunci deschid fereastra-n

întuneric, / îmi sprijin fruntea în palme / Şi-ascult îndepărtatul meu trecut. // Cu mii de ani în urmă, / Pe-aceleaşi drumuri şerpuind de-a lungul apelor / Turmele toamna coborau spre şes -/Şi neamurile mele de păstori / Ghiceau prin neguri albăstrui Şiretul / Departe-n vale. Şi treceau încet / învăluiţi în saricele grele (...) //Cine-mi vorbeşte parcă de departe? / Păstorii trec cu turmele la vale. / Se aud încet, încet tălăngile sunînd, / Aşa m-am pornit şi eu cîndva / în trecerea acesta milenară - / Dar eu am venit la sfîrşit, / Eu sînt numai firavul mugur, / Prin care-acest convoi îndepărtat, /Ajunge izbucnind în primăvară".

în Imn către zorii de zi, 1962, A.E. Baconsky este mai ales un mare poet gotic. Ceea ce, în Fluxul memoriei, se găsea numai anunţat, se confirmă cum într-o poezie foarte frumoasă, senzuală şi eterică în aceeaşi măsură, hieratică şi solemnă, patetică şi subtilă, dar mereu de o neascunsă preţiozitate: „ Vino cu pielea ta orbitoare care luceşte ca luna, / Vino să sting goliciunea ta, ca să nu mai văd drumul fi să rămîn neclintit lingă tine — /Şi să adormi la picioarele mele aşa cum dormea înainte răsura / Cu spini şi cu şoapte. / Umbra mea te aşteaptă, întunericul meu /Se clatină deasupra zodiei tale de aur". Remarcabile sînt şi cîteva pasteluri (din ciclurile Melodie de nea şi Panta Rhei) la fel de preţioase, în manieră. Regnurile se amestecă în ceremoniile poetului, care are un mare instinct al decorativului. Norii plutesc ca păsările, trestiile sînt fecioare mlădioase, zăpezile foşnesc delicat din aripi albe: „ chiar cînd ninsoarea mai vine şi pădurile încă vuiesc / Şi vorbesc prin somn arborii — chiar atunci dacă asculţi şi te prefaci că dormi / Vei auzi un foşnet de aripi uşoare, / Un foşnet de aripi e semn că zăpezile pleacă, / Nevăzute de nimenea se ridică-n văzduh şi dispar / Stoluri albe nevăzute de nimenea, / Spre miazănoapte stoluri, stoluri albe".

Cum s-a prefăcut atît de profund poezia lui A.E. Baconsky în Fiul risipitor, în 1964, şi în Cadavre în vid (1969), rămîne o întrebare. Dacă manierismul exterior este acelaşi, substanţa devine alta şi chiar atitudinea lirică: meditaţia triumfa asupra contemplaţiei, locul euforiei îl ia dezgustul, spleenul, melancoliei subtile i se substituie un sentiment de zădărnicie. Este autentică prefacerea? Mărturisesc că nu ştiu. Unele poezii sînt, în amîndouă volumele, excepţionale. Am să transcriu, pentru edificare, Umbra bătrînului domn: „ Umbra bătrînului domn de la Mancha / stă proiectată pe zidul odăilor mele - / umbra bătrînului, bunului domn / cu scut şi cu sabie neagră. // Poate-i copacul, îmi spun uneori, / ulmul tăcut care doarme şi toarce la geamuri, / sau vreun Iar rătăcit / ce-mi veghează căminul. // Poate-i numai întors în amurg, / visul falnic al anilor tineri, / visul acela ce

seamănă / turnului gotic. Dar vai, // nu e nimic din acestea - copacul / îşi vede umbra pe pietrele străzii, / larii demult părăsiră, mohorîta-mi odaie, // goticul turn cu aripile-n jos / stăruie-n ceaţă departe (...) // N-a mai rămas decit umbra cu mine, / umbra bătrînului domn de la Mancha, / umbra bătrînului, bunului domn / cu scut şi cu sabie neagră".

, Dar dacă Fiul rătăcitor se menţine, cu toată această tonalitate adînc elegiacă şi cu toată pulverizarea peisajului exterior, mai aproape de vechea lirică a lui A.E. Baconsky, Cadavre în vid îl fac pe poet de nerecunoscut. Versurile se umplu de cenuşă, de cadavre, de otravă, de viermi, de schelete, ca şi cum existenţa ar suferi de o boală misterioasă şi s-ar descompune lent. Estetismul lui A.E. Baconsky este aici crepuscular, adesea funerar, încărcat de imagini ale prăbuşirii şi ale morţii. Tragicul este fastuos iar disperarea şi oroarea sînt proclamate în versuri la fel de frumoase ca şi mai de mult, beatitudinea sau uşoara tristeţe: „îmi apărură semne bizare - cuvintele moarte / zăcînd pe trotuare, cuvinte părînd ameţite, l şi altele, multe, derivînd sub caniculă, / agonizînd paralitice // Apoi începură volumele - cioclii trudeau impasibili, / vuietul rotativelor sumbre, lazaretele, groapa cu var... / vaccinaţi bibliotecile, turnaţi în cerneală otravă... / cranii în carantină... // Phoetuşi suavi pretutindenea, phoetuşi blonzi, / paji limfatici, canalii puhave şi palide, / piei pline de cadavrele cuvintelor moarte, / supurînd cărţi, expectorînd manuscrise". Poetul se interoghează asupra condiţiei sale, este scîrbit sau plictisit, anxios sau nepăsător. Nici vorbă că pînă la urmă, cu toată exangvinitatea, poezia lui devine, prin acumulare de dezastre lăuntrice, emoţionantă. De ce nu sîntem zguduiţi? De ce nu ne simţim terorizaţi ori înspăimîntaţi? Pentru că, mai puternică decît experienţa vidului şi a neantului, rămîne mereu la A.E. Baconsky experienţa literaturii: scrupulul artistic, în loc să mărească tensiunea spirituală a poeziei, o atenuează filtrînd-o prin prismele subtile ale metaforelor aşa cum vitraliile filtrează şi purifică razele soarelui.

(Contemporanul, nr. 52, 1969)

Document: 14. Leonid Dimov.doc

LEONID DIMOV

„7 poeme"

N-am înţeles de la început coperta pe care a desenat-o Dain Emilia cărţii lui Leonid Dimov: pătrate, dreptunghiuri şi alte figuri geometrice, verzi, albastre, mov, pe un fond negru, surprinse într-o mişcare de „evantai". Ele par a se desface dintr-o combinaţie spre a da naştere alteia: sau, dimpotrivă, sînt pe punctul de a încheia o combinaţie, după ce alta s-a risipit. Citind cele 7 poeme mi-am dat seama de structura lor „caleidoscopică" pe care desenatorul a intuit-o sau pe care, poate, i-a sugerat-o poetul însuşi. Nicăieri această structură nu este mai limpede decît în Poemul odăilor cu care începe cartea. Autorul ne invită să privim, din tocul uşii, odăile care se deschid una dintr-alta, într-o profuziune de culori: verdelui din brocart îi răspunde purpura draperiilor, „galbenul spătarelor de jeţuri" se continuă cu mătasea violetă a capei „răsfrîntă pe sofa", albul sidefurilor, portocaliul, negrul încheie spectacolul. După ce ochiul a trecut prin toate, pe rînd, în ultima odaie culorile se recompun şi se anulează: „ E ultima în care apoi, zac / Culorile din fiece odaie ". Dar e destul să contempli o clipă acest Alef al culorilor pentru ca ele să defileze din nou, distincte, pe dinaintea ochilor, într-un spectacol mereu luat de la capăt.

Poezia lui Leonid Dimov este totuşi mai mult decît acest joc de cuburi colorate. Mijloacele exterioare amintesc (cam prea de aproape!), cînd de Franţois Villon din (vorba lui Romulus Vulpescu) Balada trupeşei Margot, cînd pe Ion Barbu din Riga Crypto, Isarlîc, Paralel romantic. Cultura limbii poetice înlătură bănuiala de simplă imitaţie, Leonid Dimov nu mai este, la a doua carte, în faza căutărilor. El are un stil, are obsesii şi chiar ticuri de poet bătrîn, dat la rele! Versurile lui sînt de o moliciune caracteristică, mascînd lenea senzuală a cuvintelor: „ Erau în ele fildeşii infante / Cu silfi de purpură jucînd în poante / Şi la poruncă, noile mantale / Cădeau la poale de infante goale. /Iar demoni cîntători cu feţe moapse/'Pofteau în muget la calde coapse / Vîslind din palpi, din limbă, din flagele / Să suie din adînc pînă la ele ". Poetul pare a nu fi interesat decît de substanţa metaforică a cuvintelor, ocolind înţelesuri mai adînci, plăcîndu-i să le aleagă după scoarţa obrazului şi după carnea lor palpabilă şi vie, să le ducă la nas,, cu un gest de neîncredere, să le alunge cu scîrbă sau să viseze la ele. Claus cel bătrîn vorbeşte

giganticei spălătorese în acest veritabil jargon villonesc: „Spălătoreasă mea catifeiată, / Ai sfîrc albastru, ţîţa de

agată. / In ochii tăi se oglindeşte-o mare / Nu zoile vopsire din căldare. / Ce purpurie buză, ce aleasă / Formulă-ncerci în gind, spălătoreasă. / Mă mută dar cu degetu-ţi, încet, /Să nu se-ncurce barba-n trepied/Ce stai aşa, de ce nu-mi împlineşti / Odată ruga, viperă ce eşti! / Rechin cu solzi din mări adinei adus. / Cotarlă pîngărită de-un tungus, / Nu vezi, ţi s-a clocit de scîrnăvie / Răscoapta ţîţă spartă-n carne vie, / A i ochii ştirbi, urdorile crestate / De viermi nătîngi rostogoliţi pe spate / Şi-n pintecu-ţi de ceară ruginie / Jivine oarbe latră a pustie ".

Ce este, totuşi, dincolo de cuvinte? Poetul priveşte în ocheanul său magic precum Claus, răsucit cu trepiedul său, în ochiul de catifea bătut în centrul uşii: „Priveşte amuzat în amintire". El a descoperit o formă de ubicuitate în nemişcare: ocheanul îi aduce tot ce doreşte, îngăduindu-i să se piardă în vise dulci sau amare, să plîngă şi să rîdă şi să moară. Orice poezie este o reverie lucidă purtată într-un spaţiu închis şi etern, unde toate devin posibile în fiecare clipă fără să fie decît iluzii, sînt şi nu sînt, se nasc fără să se nască, se succed deşi există toate deodată, se află distincte şi în acelaşi timp confundate într-o unică experienţă, aşa cum culorile se cuprind în spectrul solar.

Ce reprezintă „ascensiunea" din poemul în munţi? Poetul pătrunde într-un fel de rădăcină de vis a copilăriei unde se aude chemarea munţilor. Totul e aici delicat şi ideal: „Deschide-vom portiţa / Vom da deoparte strugurii şi viţa, / Ca-n faţă-ne, cu zmeie şi oraşe, / Cu pietre tulburi şi aspide laşe / Cu geruri fulguite sub cristale, / să scoată munţii ţipete, la poale" Călătoria începe în acest ton neverosimil de ilustrată în culori, „cu trenuri roşii fluierînd gavote", cu drumeţi şi animale de sticlă, cu elevi „înveşmîntaţi de gală" şi tramvaie fără linie. Sus, în pisc, aşteaptă „marea dimineaţă", o ţară de basme şi de fermecate locuri, pe unde trec în procesiuni cavaleri cu cap de vulpe şi domnişoare „ cu toge pîn-la pulpe ". Dar ea nu e decît un popas înaintea altui ţel, imposibil de explicat în cuvinte: „Te leapădă de gînduri, de simţire (recomandăpoetul) /Alungă liniştea din amintire, / Rămîi atît cit mai poţi să sui / In palida, dreptunghiulara zi / Ce ne aşteaptă peste gheaţa goală, /Puternică, pe cumpăna finală... ". Acest ţel nu poate fi atins decît în singurătate şi uitare de sine: „Sui-vom fiecare doar cu sine / Nimic din ce trecut-am nu vom ţine (...) / Tu uită tot, mă uită şi pe mine. / Uita-te-voi, de-asemenea. / Cu bine". Poemul e o vîslire în loc, o iluzie a mişcării: ascensiunea nu e decît pretext pentru închipuire de a se lăsa în voia ei. Fiecare cuvînt desface, în juru-i, cercurile concentrice ale sugestiilor: poetul nu-şi poate depăşi condiţia de stare pe loc altfel decît dînd ascultare chemării visului. O dată căzut în starea de vis, toate lucrurile deyin cu putinţă, dar numai ca o amăgire, căci ele

n-au trup şi nu pot fi atinse. Piscul rămîne inaccesibil ca o goală nevoie a sufletului de puritate şi linişte nepămîntească: el străluceşte, sus de tot, în aerul invizibil al poemului.

Aceeaşi structură o are şi celălalt poem extraordinar din volum, Turnul Babei: dar ascensiunea de aici nu mai seamănă cu o plimbare veselă prin Alpi de poveste, ci, mai curînd, cu o traversare a infernului, a purgatoriului şi a paradisului dantesc. Poemul e tulburat de un mare sentiment al abisurilor fiinţei, de o spaimă bîntuind pe dinăuntru. Turnul Babei e însăşi existenţa umană, închipuită ca un „muzeu imaginar": poetul, care a rostit o invocaţie magică şi e condus de Urgoragal, ca de un nou Vergiliu, prin acest muzeu, află la fiecare cat şi o parte din viaţa lui. El rătăceşte prin săli moarte şi pustii sau pline de mumii familiare, vede tabloul straniu al unor existenţe de mult consumate, dar care s-au păstrat intacte prin miracolul consumării timpului. Destinul lui însuşi şi al umanităţii. Iubirile, eroismele, frica, oroarea, extazele, vrăjile, ura, se găsesc strînse Ia un loc în bolgiile acestui „Turn Babei suitor, adus aminte". Turnul este simbolul existenţei smulse din timp; urcîndu-l, poetul repetă această existenţă universală fără să ştie, el, care se crezuse un simplu spectator. Albeşte la tîmple, îmbătrîneşte, căci a adus cu sine, în acest imperiu mort, timpul, aşa cum fiul de împărat a fost însoţit de timp în ţara tinereţii fără bătrîneţe şi a vieţii fără de moarte, în partea cea mai de sus a Turnului, acolo unde „ a şaptea treaptă / ştirbită, boantă, pas greşit aşteaptă", veghează hîrcile, oasele, tristele sarcofage. Poetul se apropie de capăt devenit, în acest suiş, Urgoragal, identificat cu el.

Visul se curmă deodată şi Turnul Babei se goleşte de fantasme: „ Şi clătinat rămas-a, ca un val, / Turn Babei gol, c-un semn: Urgoragal". Smuls din puterea lui, poetul se pedepseşte, punînd un punct ironic rătăcirilor: „Săreau nerăbdători peste zăplaze /Armate de licorni din anabaze, / Zburau nepăsătoare şi nubile / Peste obscurităţi, pterodactile, / Se furişau sub tufele de mure / Incluse In exod ardent, saure, / Copleşitor se revărsau din iurte / Imense spre zenit, găini de curte / Şi toate-n cor cotcodăceau speriate / La negre gospodine desenate / Pe ziduri, pe uluce, pe panouri / Ameţitor răsfrînte pe sub nouri, / întinse peste praguri, sub umbrare, / Copite de centaur centenare, / Lăsate-n densitate vişinie / Turn Babei să păzească pe vecie". La Leonid Dimov, desprinderea ironică din mrejele lirismului e caracteristică: el e un poet adevărat, subtil, dar unul din aceia care visează cu ochii deschişi, fără să se lase pînă la fundul visului, unde colcăie monştrii în mîluri din care nu se poate ieşi.

(Contemporanul, nr. 12, 1968)

„Carte de vise"

Leonid Dimov este, şi în Carte de vise, un poet remarcabil. Ce semnificaţie au „visele" lui? Ilustratorul - Florin Pucă - a intuit bine semnificaţia aceasta, dînd desenelor o turnură sentimentală şi candidă. Oniricul lui Leonid Dimov este un sentimentalism, o visare cu ochii deschişi; poetul cade uşor în nostalgie şi deprimare; în „vise", el regăseşte starea de copilărie, în care totul pare posibil, în care asociaţiile cele mai neaşteptate se pot realiza.

Ceea ce este frapant este cum „visarea" transformă realul cel mai familiar. Lucrurile par alcătuite altfel, în jurul unei senzaţii, al unei viziuni particulare. Cea mai mare libertate a imaginaţiei evocatoare o întîlnim în ciclul 7 proze. Două din poemele acestui ciclu sînt, probabil, capodopere ale genului: Vîrcolacul şi Clotilda şi Lili şi densitatea. Nici real în fantastic, nici fantastic în real, maniera lui Leonid Dimov ar trebui definită ca o confuzie atît de perfectă a celor două planuri încît nu le mai putem percepe separat. Prima poezie este o idilă între o jucătoare de tenis şi un vîrcolac, de un farmec indicibil. Nu sîntem nici în natural, nici în supranatural, ci într-o zonă intermediară în care Clotilda şi Vîrcolacul comunică fără dificultate. Şi cîtă tandreţe, cîtă ironie, cîtă melancolie în neobişnuita idilă: „Se tot lăsa o-ntunecime de vată / cînd, fără voie parcă, dmtr-o dată, / masiva jucătoare întinde palma peste masă, / iar firava labă veselă şi sticloasă, / albastră, a fiarei, într-o clipită l se cuibăreşte acolo, fericită. / Şi cum scînceşte animalul de bucurie, / un vîrf, ivind, de limbă purpurie / Şi rămîn amlndoi aşa, ca şi cum n-ar fi, / cu capetele-ntoarse la yolele sidefii l ce trec mirate-n mişcare centripetă / pe apa tot mai violetă. / Se-aud departe - rumbă, tango, song — / orchestre calme, numai alămuri şi gong".

în Lili şi densitatea apare cu toată claritatea sensul acesta de visare sentimentală al liricii lui Leonid Dimov. Privind sau doar închipuindu-şi că priveşte cum o tînără Lili („corigentă-n ultima clasă, la română") se urcă pe un acoperiş şi se dezbracă la soare, poetul se lasă în voia imaginaţiei sale: ca într-o pînză de Georges Braque, o pasăre, un uliu, zboară deasupra fetei lungite pe tabla fierbinte, într-un straniu dans erotic, de o frumuseţe tulburătoare: „Mai are un metru, e chiar deasupra-i, iată, / cade pe albul pîntec de fată / frecîndu-şi ghearele de pielea catifeiată. / Şi-atunci, în sunetele unui instrument demodat / începe un loc ciudat: / rotindu-şi capul cizelat, ca-ntr-un deochi / uliul o priveşte pe Lili în ochi, / iar Lili, cu pupilele enorme de dor, / îl roagă, U imploră, şerpuitoare, / să facă o mişcare... l Dar ajuns în

dreptul încheieturii, / oriunde trupul coteşte, / sub braţe, la coapsă, intre deşte, / zborul paserii cu ochi verzi / e-atît de iute c-o pierzi / Iar Lili saltă, se-nvîrte, ca o sfidează, /se arcuieşte, se contorsionează, / îşi trece printre coapse braţele a disperare, / ca să zboare uliul deasupra a tot ce are".

(Contemporanul, nr. 19, 1969)

„Semne cereşti" (rondeluri)

Treptat, după 7poeme, s-a accentuat la Leonid Dimov ceea ce s-ar putea numi manierismul lui. (Nu dau cuvîntului sensul peiorativ; în definitiv, există o poezie manieristă cum există una sentimentală sau suprarealistă sau...). Un ochi atent l-ar fi putut întrevedea încă din volumul de debut, sau din cel imediat următor, deşi acolo predomina aspectul oniric şi fantastic; totuşi stilul baroc conţinea în germene maniera. Rondelurile intitulate frumos şi cam gratuit Semne cereşti denotă aceeaşi artă superioară a cuvîntului, ce atinge pe alocuri o perfecţiune aproape muzicală. Lipseşte însă lirismul profund, lipsesc marile metafore care înfloreau altădată pe cerul poeziei lui Leonid Dimov ca nişte jerbe scînteietoare. Spaţiul poetic n-a renunţat numai la vis, la aura de halucinaţie şi de mister: el a tras toată adînca perspectivă onirică într-un plan decorativ. Poezia a devenit caligrafică şi minoră. Imaginile par lucrate cu croşeta, zgîriate cu vîrful peniţei pe hîrtie, care însă nu ia foc!

,, O cit de greu privirea mea străbate Prin spuza lucrurilor dimprejur "

(Rondelul lucrurilor)

„ Zgomote dulci în depărtare A t ir na, ciucure, de gînd. Pendule calme, ascultînd Cum latră-n zori prepelicare "

(Rondelul zgomotelor dulci)

Cu timpul, nu mai citim spre a înţelege, captivaţi doar de susurul delicat şi cristalin al vorbelor care ne picură în ureche o dulce, leneşă, cîntare: „In toamna învelită-n fum, f Uşoare sfinte se-nflripă, / Mi-e ciudă că le văd acum / Pe fiecare c-o tiilipă. // Cum mă-mbiau într-un antum / Rondel, cînd, prinse de-o aripă, / in toamna învelită-n fum, / Uşoare sfinte se ridică. // Acum e-o seară arsă scrum, / Dar tot mai

simt fior de-o clipă / Cind se-nfiripă galeş drum / Cu sfinte paseri care ţipă. / în toamna învelită-n fum " (Rondelul fumului)

Leonid Dimov e un artist desăvârşit şi, din acest punct de vedere, ultima lui carte nu e cu nimic mai prejos decît celelalte. Dar nu m-am putut opri, citind aceste poeme de stil „rococo", şi cam seci în formalismul lor, să regret imaginaţia barocă, densă, păduratică, şi în acelaşi timp aeriană, suavă, din 7 poeme, fantasticul impenetrabil şi pitoresc din Carte de vise.

(Contemporanul, nr. 29, 1970)

„Spectacol"

în Dialectica vîrstelor găsim cîteva frumoase vise lirice de felul celor care, cu ani în urmă, în Cartea de vise au făcut excepţionala originalitate a lui Leonid Dimov. Chiar dacă acum imaginaţia are mai puţină prospeţime, ea continuă să transfigureze pînă la halucinaţia onirică aceeaşi lume banală şi pitorească, de străzi mărginaşe ori curţi de mahala, de bîlciuri, tîrguri, odăi prăfoase, circuri, dughene ruinate şi tramvaie colorate, în Caleidoscop poetul îşi defineşte el însuşi universul hibrid, în care descrierea este o formă a sentimentalităţii, împiedicată' ironic şi să lăcrimeze de-a dreptul, dar şi să devină parodie. Gluma lui e blinda, domoală, tandră: „ Domnilor, să se vadă: / E un morman de suflete prăvălit grămadă, / Dacă vreţi, într-o prăvălie / Plină de provii i şi prăfărie.. // Dar s-o mai slăbim cu onomatopeea / Şi să-nchidem odaia cu cheia / Căci, făcătorii de parodii, ' Dulci, altminteri, şi cilibii / credea-vor că voiam a răspunde, / Pe cînd noi folosim alte unde ' Mai albastre, mai dcmoale, / Cu sclipeci ţi rotogoale / Damaie dimineaţa: / iată că s-a terminat şi viaţa..". Metoda acestor adorabile naraţiuni în versuri, în care tot realul visează şi visele au aparenţa realităţii, este declarată în Romanţ: „M-ar: hotărît / Să scormonesc şi-n ce~i urît / Şi - va rog să mă credeţi - nu-i o poză, / N-o fac nici în poezie, nici in proză, / Ci într-un soi de descriere / La mijloc intre desen şi scriere, / Cu fel de fel de intruzii, că / Mă gîndesc să pară o muzică / Plină de anotimpuri şi de sfîsiere / Ca si cum m,-aş aşeza peste ere / Potrivit unei legi". Dintre toate poemele, cel mai mult mi-au plăcut Baia şi Memoria acrobatului. întîiu! are structura unui vis în cerc în care revin, obsedant, două teme: colindarea străzilor unui oraş în pielea goală (cu inexprimabila sfiiciune ce se asociază de obicei unor astfel de reprezentări) şi căutarea fără succes a unui loc anume. Este o rătăcire, profundă şi graţioasă, prin arcanele unui real oniric, inteligibil şs absurd, calm şi

ameninţător. Al doilea conţine ideea de acrobaţie artistică, de joc periculos cu viaţa, într-un spectacol ce începe cu o înălţare prin cupola circului şi se încheie cu o cădere vertiginoasă, în ambeie poeme, o frică obscură de moarte gîtuie fantezia liberă şi aparent nonşalantă a poemului acrobat: „ Cînd, uitlndu-mă-n jos, din înălţime / Am zărit străzile pline de-o mulţime / Care se-ndreaptă, fără grabă spre case; / Spectacolul se terminase, l într-adevăr, cupola circului era închisă, / Mia lumina, verzuie, o culisă / Plină de Arlechini şi Colombine / Care se zgîiau către mine. / Oare - Doamne, ce spaimă mă cuprinse! - / între: o bilă, un cub, numai unu / 9, 81; 9, 81; 9, 81; 9, 81; 9, 81 / Numărul memorat încă din şcoală / Reprezentînd acceleraţia gravitaţională, / Numărul cumplit şi neînvins / care spulberă orice ins / Chiar înainte de a alunge la pămînt, / Hei, dar aşezaţi-mi bilele care mai sînt! / Mai o bilă, mai un cub / Hei, Arlechin! / Hei, Beţi Buh!".

Culegerea recentă intituiată Spectacolul (şi ilustrată frumos de Florin Pucă) este oarecum deosebită, deşi nu în afara registrului ştiut al poeziei lui Leonid Dimov, cuprinzînd cîteva scurte poezii (aproape) copilăreşti, unele superbe. Ai fi tentat uneori să te gîndeşti la manierismul arghezian: „ Există un lucru bine făcut / Dintr-un colorat început / Isprăvit cu numai gingăşie. /Adică un fel de literă străvezie / Scrisă cumva pe obiecte. / N-are rotunjimi, nici traiecte / De vreo altă natură, / E o simplă figură / De stil / Reprodusă In facsimil / Pe tot ce s-a-ntîmplat / Să existe şi nu s-a terminat". Finalul acestei poezii intitulate Mantis religiosa (numele unei feroce insecte, Călugăriţa, căreia Roger Caillois i-a consacrat un eseu extraordinar) este însă enigmatic: „ Printre coada şoricelului şi albăstrele / - Căci ne aflăm în plină cîmpie - / Uite-o călugăriţă vie / Uitată pe-o cracă. / Hai s-o lăsăm să treacă". Ce legătură să fie între litera care înfloreşte pe lucruri dintru început, marcîndu-le ca o rună misterioasă, şi avertismentul de la urmă? Arghezianismul stilistic e doar superficial, căci, în locul genezelor materiale ale poetului Mărţişoarelor, avem aici un manierism al suavităţii şi transparenţei. Nu făcutul arghezian e obiectul acestor faceri lirice, ci nefăcutul barbian, prenupţiile, aşteptarea, nereal izarea. Leonid Dimov se amuză să conceapă nişte pseudo-cosmogonii infantile, ciornele unui univers material sau vesperal, compoziţiile unui Dumnezeu ce se preface că asistă la creaţie (şi la poezie): „Poate că numita poezie / E-o parte din sociologie. / Adică, soarele răsare / Şi luminează vîrfuri de hotare / La oraşe şi la sate /Aduce un fel de intimitate / Tot către colţurile stingi. / De te face să plîngi / Şi să dai fuga iute / La magazinele neştiute, / Ca să trăieşti mai departe. / E însă o panglică ce desparte / Prezentul de trecut. /

Scitul de-ncep* X & aW, mereu, / Pînă la Dumnezeu / Care, ,. - t , „„există, / Doar se preface că asistă / La neveste, cinase "elr e / La plecarea elevilor la şcoală, / La fărea de rost bucurie, / La iată la bucătărie, / Şj: dacă-i mai oferi o taxă, / La sintaxă". /Contpoziţîe). în Basm realul dimovian regresează în origini, regii ce trec pe Ia taraba negustorului magician („ din spatele terenului de Ia Moşi") fiind invitaţi să intre cu tot alaiul în seminţele merelor domneşti: „ Numai că la o tarabă / Mai lucitoare, mai nouă, / Alămie şi umedă de rouă, / O tarabă aşezată / Pe o platformă mai îndepărtată, / Au început să fie rînduite / Mere domneşti bine rumenite, / Iar negustorul înveşmîntat / In purpuri şi matostat / Mai făcea semn cîte unui împărat / ori domnitor / S-alerge la el, s-alerge de zor / Căci i-a găsit / Mărul potrivit / în care urmează a se stabili în seminţe / C-an nişte locuinţe... ". Ca şi visele, basmele acestea lirice sînt numai aparent inocente, cu zmîngălituri şi culori copilăreşti. Sînt în fond crude şi anxioase, chiar dacă îmblînzite de un estetism graţios, coregrafic, poveşti despre viaţă şi moarte. Ludicul nu poate masca substratul existenţial, întrebarea înspăimîntată despre identitate: „Aveam pomeţi de bronz lucrat, / Priviri aprinse, din tăciune, / Albastru, părul pieptănat / Mă prefăcuse iar în june. // Priveam un Ludovic mirat / Precum că e atît de mare: /Avea şi-un cline, îmbrăcat, / Al unsprezecelea se pare. //Privirile ne-au lunecat / Ca unse leneş, de-o unsoare / Pe luciul alb şi sacadat /AI paserilor zburătoare // Deasupra turnului, lăsat / Să fie semn de întrebare: //Eram un cîine^ un bărbat? / Ori Craiul însuşi la plimbare? " (Copertă). Moartea este dtădată (Socolă) imaginată ca un examen, iar paradisul ca o curte de şcoală în care se plimbă admişii: „Din amintiri - nici o urmă: /Dau examenul de pe urmă, / Cu nişte palide învăţătoare /Aduse, ad-hoc, din depărtare. / Precum acesta asemene / Mai dădusem examene / Dimineaţa la trezie, / La oboseală în seara tîrzie, / La cinci, la şapte / Ori chiar în miez de noapte. / Acum însă pe coridoare / Lunecau drăgostiri răcitoare, / Cu mărgele, cafeluri şi ţuici / Anume ca să-mi dea fiţuici / Şi să trec şi eu / In grădina lui Totmereu / Unde-nfloriseră caişii: / Acolo se plimbau admişii / Pe sub umbrare, mai dînd cu coatele, / Mărturisindu-şi unul altuia păcatele!".

Uşurinţa fanteziei lui Leonid Dimov induce adesea în eroare. Multe poezii par simple evocări sentimentale - impregnate de dulceaţa obiectelor cotidiene, de zgomotele străzii şi ale casei, de un pitoresc vag balcanic - şi sînt în definitiv nişte parabole ingenioase ale morţii, vieţii, incertitudinii sau fricii. Autobuzul nocturn ori tramvaiul patru duc pe poet din margine în margine de oraş spre o ultimă margine,

într-un fel de cursă a destinului. Hora întinsă, dimineaţa între cinci şi şase, seamănă cu aceea din De-a v-aţi ascuns. Şi aşa mai departe. Arta poetică e, la rîndul ei, figurată evocator şi narativ, ba chiar ironic (poetul spune cu haz că „ naraţiunea, ironia, imaginile glumeţe / n-au ce căuta în cadenţe" fiindcă „poezia ţine de esenţe", însă el, năuc de felul lui, şi-a pierdut papucii şi a început să-i caute peste tot, tulburînd astfel orice ocupaţie serioasă, însă poezia aceasta, ca o casă deschisă tuturor, e locul unde se întîlnesc Vitruviu, Rococo şi Maldoror, cu alte cuvinte arhitectura, graţia şi insondabilul oniric; şi totodată o formă a aşteptării şi a visului niciodată epuizată. Intersecţie merită să fie citată în încheiere pentru splendidele ei sugestii, de romantică atmosferă, ca autodefinire lirică:

„ în casa noastră, deschisă tuturor,

Lui Vitruviu, lui Rococo, lui Maldoror,

Cu mobile stil alături de spătare

De jilţuri rupte şi de picioare

De scaune de bucătărie,

Erau aşteptate să vie

Şi chiar veneau, caleaşca după caleaşca.

Familii prietene, avide de-o ceaşcă

De vin alburiu, din acela necopt

Pe care-l serveam între şapte şi opt.

Veniseră toţi. Era zgomot mare -

îşi povestea viaţa flecare —

Iar noi ne furişăm printre perechi,

Mîngîindu-le pe obraji, trăgîndu-le de urechi,

Aşa precum sînt gesturile de prietenie

Numai că nu dădeam de cel care va să vie,

Cel care părea că este în fiecare,

Dar pieirea la prima apăsare

A sufletului cu degetul arătător....

încolo, casa era deschisă tuturor".

(România literară, nr. 21, 1979)

„Carte de vise"

Poet monocord, ca şi Al. Philippide, şi de la un punct înainte căzut în manierism, a fost Leonid Dimov (1926-l987), din opera căruia Editura Eminescu a tipărit recent în colecţia „Poeţi români contemporani" o culegere reprezentativă, pusă sub titlul unei plachete

din 1969: Carte de vise. Numele lui Leonid Dimov s-a impus aproape de la debut (Versuri, 1966), mai ales în legătură cu mişcarea onirică, lansată la sfîrşitul anilor '60 de el însuşi şi de D. Ţepeneag, şi încurajată de M.R. Paraschivescu prin suplimentul Ramurilor craiovene (Povestea vorbei). Cel puţin doi poeţi importanţi (Daniel Turcea şi Virgil Mazilescu) şi un romancier (Sorin Titel) au ieşit din această mişcare, repede reprimată de oficialitate. Motivul principal a fost caracterul principial suspect al unui discurs literar care era, cum spune L. Raicu, în prezentarea de pe coperta a doua a culegerii de azi, „tot ce se poate închipui mai străin de un discurs al Puterii, al Autorităţii". Manifestul „onirismului estetic" a apărut în 1967 în revista Amfiteatru (condusă pe atunci de Ion Băieşu şi G. Dimisianu) şi el proclamă ideea unei literaturi „cu atît mai lucide şi mai desăvîrşite, cu cît se apropie mai mult de vis". Mult mai tîrziu, cînd s-a putut din nou discuta acest subiect, Leonid Dimov va declara: „ Eu vreau să creez - treaz fiind - un vis real. Visul oniricilor nu este subordonat dicteului automat, ci este o încercare de a ajunge la un nou clasicism" (1983). Oarecum izolat în generaţia sa, ca şi în aceea împreună cu care s-a afirmat, Leonid Dimov a influenţat, în afară de poeţii deja menţionaţi (la care trebuie adăugat Emil Brumaru), şi pe unii dintre optzecişti, îndeosebi pe Mircea Cărtărescu. Cel mai sugestiv portret al poetului l-a schiţat Gheorghe Grigurcu în Teritoriu Liric (1972): „ Vorbeşte tacticos, hiperprotocolar, cu gesturi rotunde, învăluit în ample rotocoale de fum. Mustaţa răsucită, «barbiana», precum un melc, e şi ea o simbolizare a răbdării. Dar cînd urmăreşti ochii sfredelitori, micşoraţi în intensitate, mai curînd vioi, decît contemplativi, vezi că trădează pofta de lucru. Nasul ascuţit ca o unealtă ţine de aceeaşi predispoziţie a meşteşugarului. Poetul are un vag aer vesperal, pare a fi străbătut de uşoare frisoane, necurmat, strîngîndu-se imperceptibil în veşminte reale ori prezumate. Omul constituie o poartă neobişnuit de ademenitoare spre lirismul său, drept care ne-am permis a-l evoca ".

Originalitatea incontestabilă a lui Leonid Dimov este o condensare a celor mai diverse înrîuriri, cum ar fi Ion Barbu (tăietura rece-abstractă a cuvîntului), Macedonski (rondelurile), Arghezi (plasticitate), Minulescu (exotism, teme), G. Călinescu (fabulosul lucrurilor banale), Emil Botta (histrionismul), Şt. Aug. Doinaş şi Radu Stanca (baladescul, medievalităţile), Anton Pann, Al. Philippide şi alţii. Poetul este un artizan superior lucrînd pe materialul friabil şi vaporos al visului. El izbuteşte să împace, într-un mod desăvîrşit, două înclinaţii opuse ale spiritului liric: una spre meşteşugul minuţios,

scrupulos şi exact, şi alta spre jocurile imaginaţiei libere, petulante, sofisticate. Este deopotrivă un voluptuos al materiilor pitoreşti, exotice, luxoase, rarissime şi un fantezist al derizoriului şi domesticului, aproape mereu cu o notă umoristică („meduze roze gătite cu cimbru"). Lirismul său metronomic şi prozodic stăpînit permite largi volute ale unei imaginaţii bete de ea însăşi. Aceste „contradicţii" au ca rezultat un baroc al motivelor şi al substanţelor. Onirismul lui Leonid Dimov este unul bine temperat.

Formula poetică a lui Leonid Dimov a apărut deplin constituită aproape de la început, dacă nu numaidecît în Versurile din 1966, în orice caz în 7 poeme din 1968. Capodopera lui este volumul Carte de vise din 1969. Ceea ce Leonid Dimov a tipărit ulterior (cu o menţiune pentru rondelurile din Semne cereşti) continuă a se nutri din acelaşi spirit nesăţios, dar veşnic treaz, însă alunecînd brusc într-un manierism fără speranţă. Marile resurse ale poetului par a-se fi epuizat după primul jet liric. Dar acesta a fost excepţional de puternic şi face din Leonid Dimov unul din cei mai de seamă poeţi români contemporani.

însuşirile majore se văd bine în cele 7 poeme, în viziunile hipnagotice ale Cărţii de vise şi în cele 7 proze din cea de-a doua secţiune a acestui din urmă volum, în acestea se găsesc cîteva poeme antologice. Istoria lui Claus şi a giganticei spălătorese hiperbolizează atît domesticitatea (boltita cameră năpădită de aburi şi clăbuc în care se află trepiedul pe care stă Claus, cu barba înşurubată în podea), cît şi exoticul („afară-s viscole şi eschimoşi"). Claus este un mitoman ingenuu, capabil-bă închine uriaşei lui tovarăşe de viaţă un splendid encomium, cu accente de Cîntare a CîntărUor, dar şi argheziene blesteme, mustind de ranchiună ca un burete. Năzăririle lui Claus ar merita să fie psihanalizate. Femeia gigantică, la fel cu mulatra din Vis cu institutoare, este, desigur, o reminiscenţă baudelairiană. Substratul erotic este absolut evident mai ales în 7 proze, veritabile^viziuni sexuale, intense, şocante şi totodată pline de delicateţe. Dacă Jeny şi cei patru sergenţi conţine o notă de umor, Lili şi densitatea este o mostră de voyeurisme, în care Lili, eleva corijentă în ultima clasă, primeşte, pe un acoperiş încins, vizita intimă a unui uliu. Motivul este acela mitologic al Ledei .cu Lebăda. Dansul sexual al cuplului femeie-pasăre constituie o mare performanţă poetică, şi dacă aş avea spaţiu, l-aş reproduce integral. Fineţea sentimentală domină cuplul format de tenismena Clotilda şi de Vîrcolacul care-şi uită de sine, cu lăbuţa în palma fetei, scoţînd de fericire „o limbă purpurie".

Cam aceleaşi motive se găsesc şi-n celelalte „vise". Vis cu licorn descrie o iniţiere şi un sacrificiu O fecioară este condusă spre a fi dată

pradă licornului (a se observa schimbarea de sex a mitologicului animal), împrejurul licornului robotesc vesele o mulţime de fete, care umplu bucătăria. Şi ele au fost „sacrificate" cîndva. Domesticul e o dimensiune curentă în aceste fantezii mitologice ale lui Leonid Dimov. iar bucătăria (ca şi la Emil Brumaru) este un spaţiu sacru, in Vis cu bufon avem o cofetărie fabuloasă, descrisă prin prisma infantilă, oarecum asemănătoare cu aceea din romanul autobiografic Aproape noiembrie al lui Florin Mugur, în proximitatea baladelor lui Doinaş se situează Vedeniile regelui Pepin.

Un loc central îl ocupă în poezia lui Leonid Dimov amplu! poem Turnul Babei, veritabil triumf estetic al spiritului baroc. Sorgintea este philippidiană. Poemul înfăţişează o călătorie iniţiatică în interiorul spiralat al acestui turn al civilizaţiei, în inima căruia se ascunde miticul şarpe Uroragal. Similiepicul slujeşte unui răsfăţ colosal de materii reale şi imaginare. Mircea Cărtărescu a avut cel mai mult de învăţat din enumerările, din listele, din nomenclatura acestui poem, pe cît de gratuite, pe atît de inventive lexical. Leonid Dimov este un puternic creator de substantive. Ion Caraion a examinat din acest unghi pe Bacovia. Leonid Dimov i-ar fi oferit un material infinit mai bogat. Călăuza poetului în turn este cînd un „albastru meşter", cînd o „vedenie pocită". Turnul figurează un univers ermetic şi fără sens. Uşile sînt zăvorite, balamalele lipsesc, porţile au cifruri pironite în cuie. Lumea din turn, deşi distribuită pe etaje, stă de-a valma, claie peste grămadă. Turnul este un capharnaum, metafora probabil cea mai semnificativă pentru universul material şi moral sfărmat a! lui Leonid Dimov.

Lucidă şi fantasmagorică, operă de meşteşugar opioman, bîlci al deşertăciunilor şi al voluptăţilor, inepuizabilă lexical şi monotonă stilistic, domestică şi exotică, stăpînită de un duh balcanic, antonpannesc, în pofida geografiei şi istoriei ei fără frontiere, poezia lui Leonid Dimov este una din cele mai vii expresii ale barocului din întreaga noastră literatură.

(România literara, nr. 36, 1991)

LEONID DIMOV

„7 poeme"

N-am înţeles de la început coperta pe care a desenat-o Dain Emilia cărţii lui Leonid Dimov: pătrate, dreptunghiuri şi alte figuri geometrice, verzi, albastre, mov, pe un fond negru, surprinse într-o mişcare de „evantai". Ele par a se desface dintr-o combinaţie spre a da naştere alteia: sau, dimpotrivă, sînt pe punctul de a încheia o combinaţie, după ce alta s-a risipit. Citind cele 7 poeme mi-am dat seama de structura lor „caleidoscopică" pe care desenatorul a intuit-o sau pe care, poate, i-a sugerat-o poetul însuşi. Nicăieri această structură nu este mai limpede decît în Poemul odăilor cu care începe cartea. Autorul ne invită să privim, din tocul uşii, odăile care se deschid una dintr-alta, într-o profuziune de culori: verdelui din brocart îi răspunde purpura draperiilor, „galbenul spătarelor de jeţuri" se continuă cu mătasea violetă a capei „răsfrîntă pe sofa", albul sidefurilor, portocaliul, negrul încheie spectacolul. După ce ochiul a trecut prin toate, pe rînd, în ultima odaie culorile se recompun şi se anulează: „ E ultima în care apoi, zac / Culorile din fiece odaie ". Dar e destul să contempli o clipă acest Alef al culorilor

pentru ca ele să defileze din nou, distincte, pe dinaintea ochilor, într-un spectacol mereu luat de la capăt.

Poezia lui Leonid Dimov este totuşi mai mult decît acest joc de cuburi colorate. Mijloacele exterioare amintesc (cam prea de aproape!), cînd de Franţois Villon din (vorba lui Romulus Vulpescu) Balada trupeşei Margot, cînd pe Ion Barbu din Riga Crypto, Isarlîc, Paralel romantic. Cultura limbii poetice înlătură bănuiala de simplă imitaţie, Leonid Dimov nu mai este, la a doua carte, în faza căutărilor. El are un stil, are obsesii şi chiar ticuri de poet bătrîn, dat la rele! Versurile lui sînt de o moliciune caracteristică, mascînd lenea senzuală a cuvintelor: „ Erau în ele fildeşii infante / Cu silfi de purpură jucînd în poante / Şi la poruncă, noile mantale / Cădeau la poale de infante goale. /Iar demoni cîntători cu feţe moapse/'Pofteau în muget la calde coapse / Vîslind din palpi, din limbă, din flagele / Să suie din adînc pînă la ele ". Poetul pare a nu fi interesat decît de substanţa metaforică a cuvintelor, ocolind înţelesuri mai adînci, plăcîndu-i să le aleagă după scoarţa obrazului şi după carnea lor palpabilă şi vie, să le ducă la nas,, cu un gest de neîncredere, să le alunge cu scîrbă sau să viseze la ele. Claus cel bătrîn vorbeşte giganticei spălătorese în acest veritabil jargon villonesc: „Spălătoreasă mea catifeiată, / Ai sfîrc albastru, ţîţa de

agată. / In ochii tăi se oglindeşte-o mare / Nu zoile vopsire din căldare. / Ce purpurie buză, ce aleasă / Formulă-ncerci în gind, spălătoreasă. / Mă mută dar cu degetu-ţi, încet, /Să nu se-ncurce barba-n trepied/Ce stai aşa, de ce nu-mi împlineşti / Odată ruga, viperă ce eşti! / Rechin cu solzi din mări adinei adus. / Cotarlă pîngărită de-un tungus, / Nu vezi, ţi s-a clocit de scîrnăvie / Răscoapta ţîţă spartă-n carne vie, / A i ochii ştirbi, urdorile crestate / De viermi nătîngi rostogoliţi pe spate / Şi-n pintecu-ţi de ceară ruginie / Jivine oarbe latră a pustie ".

Ce este, totuşi, dincolo de cuvinte? Poetul priveşte în ocheanul său magic precum Claus, răsucit cu trepiedul său, în ochiul de catifea bătut în centrul uşii: „Priveşte amuzat în amintire". El a descoperit o formă de ubicuitate în nemişcare: ocheanul îi aduce tot ce doreşte, îngăduindu-i să se piardă în vise dulci sau amare, să plîngă şi să rîdă şi să moară. Orice poezie este o reverie lucidă purtată într-un spaţiu închis şi etern, unde toate devin posibile în fiecare clipă fără să fie decît iluzii, sînt şi nu sînt, se nasc fără să se nască, se succed deşi există toate deodată, se află distincte şi în acelaşi timp confundate într-o unică experienţă, aşa cum culorile se cuprind în spectrul solar.

Ce reprezintă „ascensiunea" din poemul în munţi? Poetul pătrunde într-un fel de rădăcină de vis a copilăriei unde se aude chemarea munţilor. Totul e aici delicat şi ideal: „Deschide-vom portiţa / Vom da deoparte strugurii şi viţa, / Ca-n faţă-ne, cu zmeie şi oraşe, / Cu pietre tulburi şi aspide laşe / Cu geruri fulguite sub cristale, / să scoată munţii ţipete, la poale" Călătoria începe în acest ton neverosimil de ilustrată în culori, „cu trenuri roşii fluierînd gavote", cu drumeţi şi animale de sticlă, cu elevi „înveşmîntaţi de gală" şi tramvaie fără linie. Sus, în pisc, aşteaptă „marea dimineaţă", o ţară de basme şi de fermecate locuri, pe unde trec în procesiuni cavaleri cu cap de vulpe şi domnişoare „ cu toge pîn-la pulpe ". Dar ea nu e decît un popas înaintea altui ţel, imposibil de explicat în cuvinte: „Te leapădă de gînduri, de simţire (recomandăpoetul) /Alungă liniştea din amintire, / Rămîi atît cit mai poţi să sui / In palida, dreptunghiulara zi / Ce ne aşteaptă peste gheaţa goală, /Puternică, pe cumpăna finală... ". Acest ţel nu poate fi atins decît în singurătate şi uitare de sine: „Sui-vom fiecare doar cu sine / Nimic din ce trecut-am nu vom ţine (...) / Tu uită tot, mă uită şi pe mine. / Uita-te-voi, de-asemenea. / Cu bine". Poemul e o vîslire în loc, o iluzie a mişcării: ascensiunea nu e decît pretext pentru închipuire de a se lăsa în voia ei. Fiecare cuvînt desface, în juru-i, cercurile concentrice ale sugestiilor: poetul nu-şi poate depăşi condiţia de stare pe loc altfel decît dînd ascultare chemării visului. O dată căzut în starea de vis, toate lucrurile deyin cu putinţă, dar numai ca o amăgire, căci ele

n-au trup şi nu pot fi atinse. Piscul rămîne inaccesibil ca o goală nevoie a sufletului de puritate şi linişte nepămîntească: el străluceşte, sus de tot, în aerul invizibil al poemului.

Aceeaşi structură o are şi celălalt poem extraordinar din volum, Turnul Babei: dar ascensiunea de aici nu mai seamănă cu o plimbare veselă prin Alpi de poveste, ci, mai curînd, cu o traversare a infernului, a purgatoriului şi a paradisului dantesc. Poemul e tulburat de un mare sentiment al abisurilor fiinţei, de o spaimă bîntuind pe dinăuntru. Turnul Babei e însăşi existenţa umană, închipuită ca un „muzeu imaginar": poetul, care a rostit o invocaţie magică şi e condus de Urgoragal, ca de un nou Vergiliu, prin acest muzeu, află la fiecare cat şi o parte din viaţa lui. El rătăceşte prin săli moarte şi pustii sau pline de mumii familiare, vede tabloul straniu al unor existenţe de mult consumate, dar care s-au păstrat intacte prin miracolul consumării timpului. Destinul lui însuşi şi al umanităţii. Iubirile, eroismele, frica, oroarea, extazele, vrăjile, ura, se găsesc strînse Ia un loc în bolgiile acestui „Turn Babei suitor, adus aminte". Turnul este simbolul existenţei smulse din timp; urcîndu-l, poetul repetă această existenţă universală fără să ştie, el, care se crezuse un simplu spectator. Albeşte la tîmple, îmbătrîneşte, căci a adus cu sine, în acest imperiu mort, timpul, aşa cum fiul de împărat a fost însoţit de timp în ţara tinereţii fără bătrîneţe şi a vieţii fără de moarte, în partea cea mai de sus a Turnului, acolo unde „ a şaptea treaptă / ştirbită, boantă, pas greşit aşteaptă", veghează hîrcile, oasele, tristele sarcofage. Poetul se apropie de capăt devenit, în acest suiş, Urgoragal, identificat cu el.

Visul se curmă deodată şi Turnul Babei se goleşte de fantasme: „ Şi clătinat rămas-a, ca un val, / Turn Babei gol, c-un semn: Urgoragal". Smuls din puterea lui, poetul se pedepseşte, punînd un punct ironic rătăcirilor: „Săreau nerăbdători peste zăplaze /Armate de licorni din anabaze, / Zburau nepăsătoare şi nubile / Peste obscurităţi, pterodactile, / Se furişau sub tufele de mure / Incluse In exod ardent, saure, / Copleşitor se revărsau din iurte / Imense spre zenit, găini de curte / Şi toate-n cor cotcodăceau speriate / La negre gospodine desenate / Pe ziduri, pe uluce, pe panouri / Ameţitor răsfrînte pe sub nouri, / întinse peste praguri, sub umbrare, / Copite de centaur centenare, / Lăsate-n densitate vişinie / Turn Babei să păzească pe vecie". La Leonid Dimov, desprinderea ironică din mrejele lirismului e caracteristică: el e un poet adevărat, subtil, dar unul din aceia care visează cu ochii deschişi, fără să se lase pînă la fundul visului, unde colcăie monştrii în mîluri din care nu se poate ieşi.

(Contemporanul, nr. 12, 1968)

„Carte de vise"

Leonid Dimov este, şi în Carte de vise, un poet remarcabil. Ce semnificaţie au „visele" lui? Ilustratorul - Florin Pucă - a intuit bine semnificaţia aceasta, dînd desenelor o turnură sentimentală şi candidă. Oniricul lui Leonid Dimov este un sentimentalism, o visare cu ochii deschişi; poetul cade uşor în nostalgie şi deprimare; în „vise", el regăseşte starea de copilărie, în care totul pare posibil, în care asociaţiile cele mai neaşteptate se pot realiza.

Ceea ce este frapant este cum „visarea" transformă realul cel mai familiar. Lucrurile par alcătuite altfel, în jurul unei senzaţii, al unei viziuni particulare. Cea mai mare libertate a imaginaţiei evocatoare o întîlnim în ciclul 7 proze. Două din poemele acestui ciclu sînt, probabil, capodopere ale genului: Vîrcolacul şi Clotilda şi Lili şi densitatea. Nici real în fantastic, nici fantastic în real, maniera lui Leonid Dimov ar trebui definită ca o confuzie atît de perfectă a celor două planuri încît nu le mai putem percepe separat. Prima poezie este o idilă între o jucătoare de tenis şi un vîrcolac, de un farmec indicibil. Nu sîntem nici în natural, nici în supranatural, ci într-o zonă intermediară în care Clotilda şi Vîrcolacul comunică fără dificultate. Şi cîtă tandreţe, cîtă ironie, cîtă melancolie în neobişnuita idilă: „Se tot lăsa o-ntunecime de vată / cînd, fără voie parcă, dmtr-o dată, / masiva jucătoare întinde palma peste masă, / iar firava labă veselă şi sticloasă, / albastră, a fiarei, într-o clipită l se cuibăreşte acolo, fericită. / Şi cum scînceşte animalul de bucurie, / un vîrf, ivind, de limbă purpurie / Şi rămîn amlndoi aşa, ca şi cum n-ar fi, / cu capetele-ntoarse la yolele sidefii l ce trec mirate-n mişcare centripetă / pe apa tot mai violetă. / Se-aud departe - rumbă, tango, song — / orchestre calme, numai alămuri şi gong".

în Lili şi densitatea apare cu toată claritatea sensul acesta de visare sentimentală al liricii lui Leonid Dimov. Privind sau doar închipuindu-şi că priveşte cum o tînără Lili („corigentă-n ultima clasă, la română") se urcă pe un acoperiş şi se dezbracă la soare, poetul se lasă în voia imaginaţiei sale: ca într-o pînză de Georges Braque, o pasăre, un uliu, zboară deasupra fetei lungite pe tabla fierbinte, într-un straniu dans erotic, de o frumuseţe tulburătoare: „Mai are un metru, e chiar deasupra-i, iată, / cade pe albul pîntec de fată / frecîndu-şi ghearele de pielea catifeiată. / Şi-atunci, în sunetele unui instrument demodat / începe un loc ciudat: / rotindu-şi capul cizelat, ca-ntr-un deochi / uliul o priveşte pe Lili în ochi, / iar Lili, cu pupilele enorme de dor, / îl roagă, U imploră, şerpuitoare, / să facă o mişcare... l Dar ajuns în

dreptul încheieturii, / oriunde trupul coteşte, / sub braţe, la coapsă, intre deşte, / zborul paserii cu ochi verzi / e-atît de iute c-o pierzi / Iar Lili saltă, se-nvîrte, ca o sfidează, /se arcuieşte, se contorsionează, / îşi trece printre coapse braţele a disperare, / ca să zboare uliul deasupra a tot ce are".

(Contemporanul, nr. 19, 1969)

„Semne cereşti" (rondeluri)

Treptat, după 7poeme, s-a accentuat la Leonid Dimov ceea ce s-ar putea numi manierismul lui. (Nu dau cuvîntului sensul peiorativ; în definitiv, există o poezie manieristă cum există una sentimentală sau suprarealistă sau...). Un ochi atent l-ar fi putut întrevedea încă din volumul de debut, sau din cel imediat următor, deşi acolo predomina aspectul oniric şi fantastic; totuşi stilul baroc conţinea în germene maniera. Rondelurile intitulate frumos şi cam gratuit Semne cereşti denotă aceeaşi artă superioară a cuvîntului, ce atinge pe alocuri o perfecţiune aproape muzicală. Lipseşte însă lirismul profund, lipsesc marile metafore care înfloreau altădată pe cerul poeziei lui Leonid Dimov ca nişte jerbe scînteietoare. Spaţiul poetic n-a renunţat numai la vis, la aura de halucinaţie şi de mister: el a tras toată adînca perspectivă onirică într-un plan decorativ. Poezia a devenit caligrafică şi minoră. Imaginile par lucrate cu croşeta, zgîriate cu vîrful peniţei pe hîrtie, care însă nu ia foc!

,, O cit de greu privirea mea străbate Prin spuza lucrurilor dimprejur "

(Rondelul lucrurilor)

„ Zgomote dulci în depărtare A t ir na, ciucure, de gînd. Pendule calme, ascultînd Cum latră-n zori prepelicare "

(Rondelul zgomotelor dulci)

Cu timpul, nu mai citim spre a înţelege, captivaţi doar de susurul delicat şi cristalin al vorbelor care ne picură în ureche o dulce, leneşă, cîntare: „In toamna învelită-n fum, f Uşoare sfinte se-nflripă, / Mi-e ciudă că le văd acum / Pe fiecare c-o tiilipă. // Cum mă-mbiau într-un antum / Rondel, cînd, prinse de-o aripă, / in toamna învelită-n fum, / Uşoare sfinte se ridică. // Acum e-o seară arsă scrum, / Dar tot mai

simt fior de-o clipă / Cind se-nfiripă galeş drum / Cu sfinte paseri care ţipă. / în toamna învelită-n fum " (Rondelul fumului)

Leonid Dimov e un artist desăvârşit şi, din acest punct de vedere, ultima lui carte nu e cu nimic mai prejos decît celelalte. Dar nu m-am putut opri, citind aceste poeme de stil „rococo", şi cam seci în formalismul lor, să regret imaginaţia barocă, densă, păduratică, şi în acelaşi timp aeriană, suavă, din 7 poeme, fantasticul impenetrabil şi pitoresc din Carte de vise.

(Contemporanul, nr. 29, 1970)

„Spectacol"

în Dialectica vîrstelor găsim cîteva frumoase vise lirice de felul celor care, cu ani în urmă, în Cartea de vise au făcut excepţionala originalitate a lui Leonid Dimov. Chiar dacă acum imaginaţia are mai puţină prospeţime, ea continuă să transfigureze pînă la halucinaţia onirică aceeaşi lume banală şi pitorească, de străzi mărginaşe ori curţi de mahala, de bîlciuri, tîrguri, odăi prăfoase, circuri, dughene ruinate şi tramvaie colorate, în Caleidoscop poetul îşi defineşte el însuşi universul hibrid, în care descrierea este o formă a sentimentalităţii, împiedicată' ironic şi să lăcrimeze de-a dreptul, dar şi să devină parodie. Gluma lui e blinda, domoală, tandră: „ Domnilor, să se vadă: / E un morman de suflete prăvălit grămadă, / Dacă vreţi, într-o prăvălie / Plină de provii i şi prăfărie.. // Dar s-o mai slăbim cu onomatopeea / Şi să-nchidem odaia cu cheia / Căci, făcătorii de parodii, ' Dulci, altminteri, şi cilibii / credea-vor că voiam a răspunde, / Pe cînd noi folosim alte unde ' Mai albastre, mai dcmoale, / Cu sclipeci ţi rotogoale / Damaie dimineaţa: / iată că s-a terminat şi viaţa..". Metoda acestor adorabile naraţiuni în versuri, în care tot realul visează şi visele au aparenţa realităţii, este declarată în Romanţ: „M-ar: hotărît / Să scormonesc şi-n ce~i urît / Şi - va rog să mă credeţi - nu-i o poză, / N-o fac nici în poezie, nici in proză, / Ci într-un soi de descriere / La mijloc intre desen şi scriere, / Cu fel de fel de intruzii, că / Mă gîndesc să pară o muzică / Plină de anotimpuri şi de sfîsiere / Ca si cum m,-aş aşeza peste ere / Potrivit unei legi". Dintre toate poemele, cel mai mult mi-au plăcut Baia şi Memoria acrobatului. întîiu! are structura unui vis în cerc în care revin, obsedant, două teme: colindarea străzilor unui oraş în pielea goală (cu inexprimabila sfiiciune ce se asociază de obicei unor astfel de reprezentări) şi căutarea fără succes a unui loc anume. Este o rătăcire, profundă şi graţioasă, prin arcanele unui real oniric, inteligibil şs absurd, calm şi

ameninţător. Al doilea conţine ideea de acrobaţie artistică, de joc periculos cu viaţa, într-un spectacol ce începe cu o înălţare prin cupola circului şi se încheie cu o cădere vertiginoasă, în ambeie poeme, o frică obscură de moarte gîtuie fantezia liberă şi aparent nonşalantă a poemului acrobat: „ Cînd, uitlndu-mă-n jos, din înălţime / Am zărit străzile pline de-o mulţime / Care se-ndreaptă, fără grabă spre case; / Spectacolul se terminase, l într-adevăr, cupola circului era închisă, / Mia lumina, verzuie, o culisă / Plină de Arlechini şi Colombine / Care se zgîiau către mine. / Oare - Doamne, ce spaimă mă cuprinse! - / între: o bilă, un cub, numai unu / 9, 81; 9, 81; 9, 81; 9, 81; 9, 81 / Numărul memorat încă din şcoală / Reprezentînd acceleraţia gravitaţională, / Numărul cumplit şi neînvins / care spulberă orice ins / Chiar înainte de a alunge la pămînt, / Hei, dar aşezaţi-mi bilele care mai sînt! / Mai o bilă, mai un cub / Hei, Arlechin! / Hei, Beţi Buh!".

Culegerea recentă intituiată Spectacolul (şi ilustrată frumos de Florin Pucă) este oarecum deosebită, deşi nu în afara registrului ştiut al poeziei lui Leonid Dimov, cuprinzînd cîteva scurte poezii (aproape) copilăreşti, unele superbe. Ai fi tentat uneori să te gîndeşti la manierismul arghezian: „ Există un lucru bine făcut / Dintr-un colorat început / Isprăvit cu numai gingăşie. /Adică un fel de literă străvezie / Scrisă cumva pe obiecte. / N-are rotunjimi, nici traiecte / De vreo altă natură, / E o simplă figură / De stil / Reprodusă In facsimil / Pe tot ce s-a-ntîmplat / Să existe şi nu s-a terminat". Finalul acestei poezii intitulate Mantis religiosa (numele unei feroce insecte, Călugăriţa, căreia Roger Caillois i-a consacrat un eseu extraordinar) este însă enigmatic: „ Printre coada şoricelului şi albăstrele / - Căci ne aflăm în plină cîmpie - / Uite-o călugăriţă vie / Uitată pe-o cracă. / Hai s-o lăsăm să treacă". Ce legătură să fie între litera care înfloreşte pe lucruri dintru început, marcîndu-le ca o rună misterioasă, şi avertismentul de la urmă? Arghezianismul stilistic e doar superficial, căci, în locul genezelor materiale ale poetului Mărţişoarelor, avem aici un manierism al suavităţii şi transparenţei. Nu făcutul arghezian e obiectul acestor faceri lirice, ci nefăcutul barbian, prenupţiile, aşteptarea, nereal izarea. Leonid Dimov se amuză să conceapă nişte pseudo-cosmogonii infantile, ciornele unui univers material sau vesperal, compoziţiile unui Dumnezeu ce se preface că asistă la creaţie (şi la poezie): „Poate că numita poezie / E-o parte din sociologie. / Adică, soarele răsare / Şi luminează vîrfuri de hotare / La oraşe şi la sate /Aduce un fel de intimitate / Tot către colţurile stingi. / De te face să plîngi / Şi să dai fuga iute / La magazinele neştiute, / Ca să trăieşti mai departe. / E însă o panglică ce desparte / Prezentul de trecut. /

Scitul de-ncep* X & aW, mereu, / Pînă la Dumnezeu / Care, ,. - t , „„există, / Doar se preface că asistă / La neveste, cinase "elr e / La plecarea elevilor la şcoală, / La fărea de rost bucurie, / La iată la bucătărie, / Şj: dacă-i mai oferi o taxă, / La sintaxă". /Contpoziţîe). în Basm realul dimovian regresează în origini, regii ce trec pe Ia taraba negustorului magician („ din spatele terenului de Ia Moşi") fiind invitaţi să intre cu tot alaiul în seminţele merelor domneşti: „ Numai că la o tarabă / Mai lucitoare, mai nouă, / Alămie şi umedă de rouă, / O tarabă aşezată / Pe o platformă mai îndepărtată, / Au început să fie rînduite / Mere domneşti bine rumenite, / Iar negustorul înveşmîntat / In purpuri şi matostat / Mai făcea semn cîte unui împărat / ori domnitor / S-alerge la el, s-alerge de zor / Căci i-a găsit / Mărul potrivit / în care urmează a se stabili în seminţe / C-an nişte locuinţe... ". Ca şi visele, basmele acestea lirice sînt numai aparent inocente, cu zmîngălituri şi culori copilăreşti. Sînt în fond crude şi anxioase, chiar dacă îmblînzite de un estetism graţios, coregrafic, poveşti despre viaţă şi moarte. Ludicul nu poate masca substratul existenţial, întrebarea înspăimîntată despre identitate: „Aveam pomeţi de bronz lucrat, / Priviri aprinse, din tăciune, / Albastru, părul pieptănat / Mă prefăcuse iar în june. // Priveam un Ludovic mirat / Precum că e atît de mare: /Avea şi-un cline, îmbrăcat, / Al unsprezecelea se pare. //Privirile ne-au lunecat / Ca unse leneş, de-o unsoare / Pe luciul alb şi sacadat /AI paserilor zburătoare // Deasupra turnului, lăsat / Să fie semn de întrebare: //Eram un cîine^ un bărbat? / Ori Craiul însuşi la plimbare? " (Copertă). Moartea este dtădată (Socolă) imaginată ca un examen, iar paradisul ca o curte de şcoală în care se plimbă admişii: „Din amintiri - nici o urmă: /Dau examenul de pe urmă, / Cu nişte palide învăţătoare /Aduse, ad-hoc, din depărtare. / Precum acesta asemene / Mai dădusem examene / Dimineaţa la trezie, / La oboseală în seara tîrzie, / La cinci, la şapte / Ori chiar în miez de noapte. / Acum însă pe coridoare / Lunecau drăgostiri răcitoare, / Cu mărgele, cafeluri şi ţuici / Anume ca să-mi dea fiţuici / Şi să trec şi eu / In grădina lui Totmereu / Unde-nfloriseră caişii: / Acolo se plimbau admişii / Pe sub umbrare, mai dînd cu coatele, / Mărturisindu-şi unul altuia păcatele!".

Uşurinţa fanteziei lui Leonid Dimov induce adesea în eroare. Multe poezii par simple evocări sentimentale - impregnate de dulceaţa obiectelor cotidiene, de zgomotele străzii şi ale casei, de un pitoresc vag balcanic - şi sînt în definitiv nişte parabole ingenioase ale morţii, vieţii, incertitudinii sau fricii. Autobuzul nocturn ori tramvaiul patru duc pe poet din margine în margine de oraş spre o ultimă margine,

într-un fel de cursă a destinului. Hora întinsă, dimineaţa între cinci şi şase, seamănă cu aceea din De-a v-aţi ascuns. Şi aşa mai departe. Arta poetică e, la rîndul ei, figurată evocator şi narativ, ba chiar ironic (poetul spune cu haz că „ naraţiunea, ironia, imaginile glumeţe / n-au ce căuta în cadenţe" fiindcă „poezia ţine de esenţe", însă el, năuc de felul lui, şi-a pierdut papucii şi a început să-i caute peste tot, tulburînd astfel orice ocupaţie serioasă, însă poezia aceasta, ca o casă deschisă tuturor, e locul unde se întîlnesc Vitruviu, Rococo şi Maldoror, cu alte cuvinte arhitectura, graţia şi insondabilul oniric; şi totodată o formă a aşteptării şi a visului niciodată epuizată. Intersecţie merită să fie citată în încheiere pentru splendidele ei sugestii, de romantică atmosferă, ca autodefinire lirică:

„ în casa noastră, deschisă tuturor,

Lui Vitruviu, lui Rococo, lui Maldoror,

Cu mobile stil alături de spătare

De jilţuri rupte şi de picioare

De scaune de bucătărie,

Erau aşteptate să vie

Şi chiar veneau, caleaşca după caleaşca.

Familii prietene, avide de-o ceaşcă

De vin alburiu, din acela necopt

Pe care-l serveam între şapte şi opt.

Veniseră toţi. Era zgomot mare -

îşi povestea viaţa flecare —

Iar noi ne furişăm printre perechi,

Mîngîindu-le pe obraji, trăgîndu-le de urechi,

Aşa precum sînt gesturile de prietenie

Numai că nu dădeam de cel care va să vie,

Cel care părea că este în fiecare,

Dar pieirea la prima apăsare

A sufletului cu degetul arătător....

încolo, casa era deschisă tuturor".

(România literară, nr. 21, 1979)

„Carte de vise"

Poet monocord, ca şi Al. Philippide, şi de la un punct înainte căzut în manierism, a fost Leonid Dimov (1926-l987), din opera căruia Editura Eminescu a tipărit recent în colecţia „Poeţi români contemporani" o culegere reprezentativă, pusă sub titlul unei plachete

din 1969: Carte de vise. Numele lui Leonid Dimov s-a impus aproape de la debut (Versuri, 1966), mai ales în legătură cu mişcarea onirică, lansată la sfîrşitul anilor '60 de el însuşi şi de D. Ţepeneag, şi încurajată de M.R. Paraschivescu prin suplimentul Ramurilor craiovene (Povestea vorbei). Cel puţin doi poeţi importanţi (Daniel Turcea şi Virgil Mazilescu) şi un romancier (Sorin Titel) au ieşit din această mişcare, repede reprimată de oficialitate. Motivul principal a fost caracterul principial suspect al unui discurs literar care era, cum spune L. Raicu, în prezentarea de pe coperta a doua a culegerii de azi, „tot ce se poate închipui mai străin de un discurs al Puterii, al Autorităţii". Manifestul „onirismului estetic" a apărut în 1967 în revista Amfiteatru (condusă pe atunci de Ion Băieşu şi G. Dimisianu) şi el proclamă ideea unei literaturi „cu atît mai lucide şi mai desăvîrşite, cu cît se apropie mai mult de vis". Mult mai tîrziu, cînd s-a putut din nou discuta acest subiect, Leonid Dimov va declara: „ Eu vreau să creez - treaz fiind - un vis real. Visul oniricilor nu este subordonat dicteului automat, ci este o încercare de a ajunge la un nou clasicism" (1983). Oarecum izolat în generaţia sa, ca şi în aceea împreună cu care s-a afirmat, Leonid Dimov a influenţat, în afară de poeţii deja menţionaţi (la care trebuie adăugat Emil Brumaru), şi pe unii dintre optzecişti, îndeosebi pe Mircea Cărtărescu. Cel mai sugestiv portret al poetului l-a schiţat Gheorghe Grigurcu în Teritoriu Liric (1972): „ Vorbeşte tacticos, hiperprotocolar, cu gesturi rotunde, învăluit în ample rotocoale de fum. Mustaţa răsucită, «barbiana», precum un melc, e şi ea o simbolizare a răbdării. Dar cînd urmăreşti ochii sfredelitori, micşoraţi în intensitate, mai curînd vioi, decît contemplativi, vezi că trădează pofta de lucru. Nasul ascuţit ca o unealtă ţine de aceeaşi predispoziţie a meşteşugarului. Poetul are un vag aer vesperal, pare a fi străbătut de uşoare frisoane, necurmat, strîngîndu-se imperceptibil în veşminte reale ori prezumate. Omul constituie o poartă neobişnuit de ademenitoare spre lirismul său, drept care ne-am permis a-l evoca ".

Originalitatea incontestabilă a lui Leonid Dimov este o condensare a celor mai diverse înrîuriri, cum ar fi Ion Barbu (tăietura rece-abstractă a cuvîntului), Macedonski (rondelurile), Arghezi (plasticitate), Minulescu (exotism, teme), G. Călinescu (fabulosul lucrurilor banale), Emil Botta (histrionismul), Şt. Aug. Doinaş şi Radu Stanca (baladescul, medievalităţile), Anton Pann, Al. Philippide şi alţii. Poetul este un artizan superior lucrînd pe materialul friabil şi vaporos al visului. El izbuteşte să împace, într-un mod desăvîrşit, două înclinaţii opuse ale spiritului liric: una spre meşteşugul minuţios,

scrupulos şi exact, şi alta spre jocurile imaginaţiei libere, petulante, sofisticate. Este deopotrivă un voluptuos al materiilor pitoreşti, exotice, luxoase, rarissime şi un fantezist al derizoriului şi domesticului, aproape mereu cu o notă umoristică („meduze roze gătite cu cimbru"). Lirismul său metronomic şi prozodic stăpînit permite largi volute ale unei imaginaţii bete de ea însăşi. Aceste „contradicţii" au ca rezultat un baroc al motivelor şi al substanţelor. Onirismul lui Leonid Dimov este unul bine temperat.

Formula poetică a lui Leonid Dimov a apărut deplin constituită aproape de la început, dacă nu numaidecît în Versurile din 1966, în orice caz în 7 poeme din 1968. Capodopera lui este volumul Carte de vise din 1969. Ceea ce Leonid Dimov a tipărit ulterior (cu o menţiune pentru rondelurile din Semne cereşti) continuă a se nutri din acelaşi spirit nesăţios, dar veşnic treaz, însă alunecînd brusc într-un manierism fără speranţă. Marile resurse ale poetului par a-se fi epuizat după primul jet liric. Dar acesta a fost excepţional de puternic şi face din Leonid Dimov unul din cei mai de seamă poeţi români contemporani.

însuşirile majore se văd bine în cele 7 poeme, în viziunile hipnagotice ale Cărţii de vise şi în cele 7 proze din cea de-a doua secţiune a acestui din urmă volum, în acestea se găsesc cîteva poeme antologice. Istoria lui Claus şi a giganticei spălătorese hiperbolizează atît domesticitatea (boltita cameră năpădită de aburi şi clăbuc în care se află trepiedul pe care stă Claus, cu barba înşurubată în podea), cît şi exoticul („afară-s viscole şi eschimoşi"). Claus este un mitoman ingenuu, capabil-bă închine uriaşei lui tovarăşe de viaţă un splendid encomium, cu accente de Cîntare a CîntărUor, dar şi argheziene blesteme, mustind de ranchiună ca un burete. Năzăririle lui Claus ar merita să fie psihanalizate. Femeia gigantică, la fel cu mulatra din Vis cu institutoare, este, desigur, o reminiscenţă baudelairiană. Substratul erotic este absolut evident mai ales în 7 proze, veritabile^viziuni sexuale, intense, şocante şi totodată pline de delicateţe. Dacă Jeny şi cei patru sergenţi conţine o notă de umor, Lili şi densitatea este o mostră de voyeurisme, în care Lili, eleva corijentă în ultima clasă, primeşte, pe un acoperiş încins, vizita intimă a unui uliu. Motivul este acela mitologic al Ledei .cu Lebăda. Dansul sexual al cuplului femeie-pasăre constituie o mare performanţă poetică, şi dacă aş avea spaţiu, l-aş reproduce integral. Fineţea sentimentală domină cuplul format de tenismena Clotilda şi de Vîrcolacul care-şi uită de sine, cu lăbuţa în palma fetei, scoţînd de fericire „o limbă purpurie".

Cam aceleaşi motive se găsesc şi-n celelalte „vise". Vis cu licorn descrie o iniţiere şi un sacrificiu O fecioară este condusă spre a fi dată

pradă licornului (a se observa schimbarea de sex a mitologicului animal), împrejurul licornului robotesc vesele o mulţime de fete, care umplu bucătăria. Şi ele au fost „sacrificate" cîndva. Domesticul e o dimensiune curentă în aceste fantezii mitologice ale lui Leonid Dimov. iar bucătăria (ca şi la Emil Brumaru) este un spaţiu sacru, in Vis cu bufon avem o cofetărie fabuloasă, descrisă prin prisma infantilă, oarecum asemănătoare cu aceea din romanul autobiografic Aproape noiembrie al lui Florin Mugur, în proximitatea baladelor lui Doinaş se situează Vedeniile regelui Pepin.

Un loc central îl ocupă în poezia lui Leonid Dimov amplu! poem Turnul Babei, veritabil triumf estetic al spiritului baroc. Sorgintea este philippidiană. Poemul înfăţişează o călătorie iniţiatică în interiorul spiralat al acestui turn al civilizaţiei, în inima căruia se ascunde miticul şarpe Uroragal. Similiepicul slujeşte unui răsfăţ colosal de materii reale şi imaginare. Mircea Cărtărescu a avut cel mai mult de învăţat din enumerările, din listele, din nomenclatura acestui poem, pe cît de gratuite, pe atît de inventive lexical. Leonid Dimov este un puternic creator de substantive. Ion Caraion a examinat din acest unghi pe Bacovia. Leonid Dimov i-ar fi oferit un material infinit mai bogat. Călăuza poetului în turn este cînd un „albastru meşter", cînd o „vedenie pocită". Turnul figurează un univers ermetic şi fără sens. Uşile sînt zăvorite, balamalele lipsesc, porţile au cifruri pironite în cuie. Lumea din turn, deşi distribuită pe etaje, stă de-a valma, claie peste grămadă. Turnul este un capharnaum, metafora probabil cea mai semnificativă pentru universul material şi moral sfărmat a! lui Leonid Dimov.

Lucidă şi fantasmagorică, operă de meşteşugar opioman, bîlci al deşertăciunilor şi al voluptăţilor, inepuizabilă lexical şi monotonă stilistic, domestică şi exotică, stăpînită de un duh balcanic, antonpannesc, în pofida geografiei şi istoriei ei fără frontiere, poezia lui Leonid Dimov este una din cele mai vii expresii ale barocului din întreaga noastră literatură.

(România literara, nr. 36, 1991)

Document: 15. Stefan Banulescu.doc

ŞTEFAN BĂNULESCU

„Cîntece de cîmpie"

Nu era greu de bănuit, în Dropia şi în celelalte povestiri ale lui Ştefan Bănulescu, poetul: nu evoca el acolo o lume ce vorbea în basme şi gîndea în poezii?

Totuşi cele nouăsprezece Cîntece de cîmpie nu rămîn mai puţin uimitoare cîntece „de spus pe neştiute". Ceea ce e extraordinar în ele e cum motive străine, folclorice, imagini ieşite din imaginaţia tuturor şi a nimănui îşi pierd indiferenţa şi încep să se rostească miraculos în jurul unui sîmbure unic: poetul. Ele ţin de o infinitate de posibilităţi umane, dar revelă o singură voce. Tema inefabilă este retrăirea într-un timp pierdut, care nu poate muri. Acest timp nu mai e în stare să fie prezent aievea: în cîntece el reînvie neîncetat. Ştefan Bănulescu porneşte mereu, aici, ca şi în povestiri, în căutarea unei vremi care a înghiţit totul irevocabil: locuri, clipe, tristeţi, iubiri şi care nu mai poate fi silită de nimeni, niciodată, să le înapoieze. Numai în cîntec, ea restituie această lume, pentru o clipă, spre a o răpi din nou. De aceea lumea poeziilor lui Ştefan Bănulescu se păstrează necontenit la hotarul dintre realitate şi amăgire, dintre viaţă şi vis. Privirilor întoarse înăuntru ale poetului i se dezvăluie numai fantomele trecutului. Starea de suflet este mirajul: oraşul cu turle scînteietoare întocmit ca o arătare din pulberea Bărăganului, dropia nevăzută, omul fără urmă, fără chip, neatins de umbra salcîmului, ca Mahomet din legendă - toate există întru nefiinţă, ca nişte fermecătoare fantasmagorii. Dar aceste fantasmagorii capătă în închipuirea poetului o putere de a fi reale care pune sub semnul întrebării cealaltă realitate. Imaginaţia triumfă asupra vieţii, trecutul asupra prezentului. Nimic nu moare cu adevărat, gîndeşte poetul. Toate au soarta lui Andrei Mortu din balada cu acest nume care lasă în fiecare moarte cîte ceva neesenţial din el, hainele, piciorul de lemn de plop, o mînă şi o ureche, revenind mereu ca un strigoi. Din ciotul sălciei uscate cresc lăstare „cu fagure-n subţioare".

Ceea ce nu moare însă nu sînt lucrurile, ci elementele lor: sub apele tulburate de vînt rămîne vie nu salcia, ci substanţa ei eternă. Poezia de aspect folcloric şi fabulos a lui Ştefan Bănulescu se revelă ca un cîntec al permanenţelor, dinăuntru şi din afară, al tiparelor neschimbate. Mume veşnice ale lumii. Umbra salcîmului nu poate opri dogoarea, ea nu este.

Dropia e ca un animal de basm, ce nu poate fi văzut. Gîrla e o vietate primară care „cere om", salcia trăieşte în două medii de densităţi deosebite, ca o sirenă.

Poeziile sînt de o mare fineţe şi efortul artistic e abia vizibil, cu neputinţă de dovedit: „ Ioane, Ioane. / Gheorghe, Andrei şi Miroane. / Cum te mai duci, tu străine, / Nu te uiţi la vremea mea. /Ai lăsat-o şi pe-a ta / Şi te duci pe Dunăre, / Pe sclndură, bulgăre. / Ingroşi apa şi valul, / în urma ta creşte malul". Doar sugestia eminesciană din ultimul vers e un fapt de stil mai precis: restul poeziei rămîne de un farmec pe cît de misterios, pe atît de incontestabil. Impresia iniţială e că poetul face o simplă operaţie de purificare a unui cîntec popular. Totuşi, dacă aerul e folcloric, cuprinsul inegalabil şi metaforele nu sînt, fiind desigur inventate de la început pînă la sfîrşit: „Cimpie cu porţi dărîmate, / Cu ierbile-n cer vărsate, f Creşte iarba-n cer, şi-n stele, / Şi în călcîiele mele. /întind mina înainte /Şi lovesc in soare, un dinte, / Care tocmai răsărea, / în gingie sîngera. / întind mina înapoi / Şi dau de noapte în toi. / M-am ridicat în picioare, / Mi-am văzut umbra în soare".

Comentînd-o, poezia se risipeşte, fiindcă taina ei se închide toată în puţinele cuvinte, în simplitatea de necrezut, ca o floare în mireasma ei inexplicabilă: „ Am rămas albit în clmp, // Ninge ~ăpada pe plug. / S-a dus pămîntul afund // Pămîntul nu-l mai ajung / Să-l mai calc şi să-l mai plîng, /Soare nu-i, doar umbra mea / Rămasă de cînd cu vara. / E-albită de chiciure, / îmi stă umbra ţurţure, / Şi trec stelele prin ea, / Trece marţea, vinerea ".

(Contemporanul, nr. 6, J 968)

Document: 16. Mircea Ivanescu.doc

MIRCEA IVĂNESCU

„Versuri"

Cît de deosebită este, acum, poezia unui Mircea Ivănescu! Printr-un hazard al lecturii, am citit Versurile îndată după Vine iarba: nu numai că nu este între aceste cărţi nici un punct comun, lucru normal la urma urmelor, dar ce noţiune de poezie se poate întemeia pe două exemple aşa de contradictorii? Ceea ce era la Ion Gheorghe instinct, aici este subtilitate, ce era acolo dezordine, haos vegetal, aici face impresia unui cosmos raţional ca al grădinilor de la Versailles.

Mircea Ivănescu ţine de categoria poeţilor preţioşi, afectaţi, care altădată s-ar fi numit galanţi. El scrie madrigaluri de un farmec voit desuet, cu un aer uşor fin du siecle.

„ însă eu pot, şi cu ajutorul motanului Theobald, / închipui nişte locuri pentru a-i risipi / ei supărarea, pot face romburi care se vor roti /

> pleoapele ei cînd închide ochii. Sau ca Herald / pot trimite un vis espre înţeleptul motan /să toarcă sub perna ei -şi ea să se trezească / rîzînd deodată, şi să privească / cu ochii rotunzi în jur... ". •

Versurile par lucrate uneori cu croşeta:,, O poveste de iarnă - cum, oe furiş, / m-am strecurat în spatele ei - şi am ridicat deodată / lampa i mina dreaptă, mult înălţată. / Trupul ei s-a înscris în fondul de aur ' îl luminii, ca o iniţială de manuscris vechi".

Aici este rafinament de stampă japoneză. Cu o tehnică mai nouă,

Ivănescu reia unele din predilecţiile lui Macedonski, Pillat (din prima epocă) şi ale altor simbolişti minori. Efectul nu vine din profunzime, ci din eleganţă. Fiecare poemă este un mic tabloid, compus savant, pe pînză, sau o acuarelă delicată, în culori pastelate:

„ Toamna e bine să ieşi pînă în fundul grădinii, / şi să pîndeşti şopîrlele pe zidul fierbinte de soare, / şi dacă răstorni capul puţin pe spate simţi / cum se înclină anul spre iarnă — / şi ţi se face frig. După aceea, cu pisica în braţe, / să te aşezi la fereastră şi să priveşti / cum decolorează grădina".

„Personajele" au poziţii şi gesturi studiate minuţios, o ridicare a lîinilor închipuie un balet, o pieptănătură este o ceremonie: „S-a oieptănat astfel - şi-a ridicat părul / ca două aripi strînse, deoparte, de alta, a capului / - dacă s-ar desface - cum îi tremură cîteodată părul / cînd merge prin piaţa cu pomi răzleţi, prin vînt - / dacă aripile acestea s-ar deschide, i s-ar înălţa faţa /şi ar pluti, tot mai departe de noi... ".

M. Ivănescu, în fond, petrarchizează. Impresia de studiu provine şi iin graniţa pusă între poet, cel ce spune, şi poezie, ceea ce este spus.

într-un rînd, M. Ivănescu refuză, nu fără fineţe de spirit, pretenţiile poeţilor moderni de a transcrie „vorbirea interioară": „Adică/ tot eu să vorbesc despre faţa ei înecîndu-se, căutîndu-şi / respiraţia? însă atunci ar fi numai felul în care eu vorbesc / de remuşcări tulburi, de gînduri doar ale mele, / ale imaginii ei-ar fi numai un chip, o imagine - / şi ea - adevărata ei fiinţă atunci? ".

Aşadar, el face o poezie a verbelor dicendi, în care cel ce spune există separat de ceea ce este spus, despărţiţi printr-un verb ca un tablou prin rama lui de restul lumii: „în romanul pe care tot vreau eu să îl scriu, / are să fie o scenă de tip franţuzesc: / stau lungiţi, unul de altul în patul îngust... ".

„ Povesteşte ea: am o fotografie / ~ a mea însămi - s tind în picioare la marginea / bazinului, foarte dreaptă, cu soarele în ochi... ".

Raţiunea mai adîncă a acestei tehnici trebuie căutată în neîncrederea poetului în poezie. Poezia nu e, pentru el, totul; ea nu absoarbe fiinţa poetului şi fiinţa lucrurilor, rămînînd doar o pură posibilitate. O figură a sentimentului sau a spiritului, o mască sau un joc (cum îi place lui M. Ivănescu s-o intituleze adesea). Poezia nu este, ea, o experienţă definitivă şi angajantă, ci doar o spunere în care existenţa este ipotetică. Aproape totdeauna, verbele dicendi ale lui M. Ivănescu se continuă în modul condiţional sau subjonctiv, al dubiului interior şi al posibilului, în necunoscutul sau nefiinţa lucrurilor, într-o aşteptare neumplută cu nimic şi la fel de ireală ca aburul luminii dimineaţa pe mare: „Aş putea descrie şi altfel decît evocînd / spaimele mele din copilărie cînc1 îmi închipuiam l singurătatea, noaptea, în camerele necunoscute, / aş putea descrie şi altfel ce am simţit oprindu-mă, / singur, în întuneric, în camera cealaltă a ei, /şi privind pe fereastră, noaptea afară, şi strada, jos /şi simţindu-mi singurătatea cum îţi simţi febra noaptea... ".

După acest „aş putea" nu mai urmează, adesea, în poezia lui M. Ivănescu, nici un „dar".

(Contemporanul, nr. 31, 1968)

„Poeme"

Incapacitatea de a se uita pe sine în contemplarea lumii, cu alte cuvinte, spiritul critic, caracterizează şi Poemele lui M. Ivănescu, poet original şi subtil. Ca şi Marin Sorescu, autorul Poemelor e un sceptic, un neîncrezător în poezie. Se întîmplă că mulţi pe care-i sperie ceremonialul consacrat al poeziei sînt nişte sentimentali cu oroare de efuziuni directe. M. Ivănescu este tocmai un astfel de poet sentimental

ce nu suportă ridicolul sentimentelor. Şi atunci se travesteşte, adoptă o poză, de indiferenţă sau de îndepărtare, care devine modul lui de a cultiva o disoluţie sistematică a sentimentalismului. Fugind de afectare, poetul nimereşte peste un ton neutru, rece, prozaic. Desigur, acest ton e şi el trucat, la rîndul lui. Un ceremonial înlocuieşte pe altul.

M. Sorescu e sarcastic, scîrbit; M. Ivănescu, numai jenat de convenţii. Ni l-am putea închipui, la rigoare, reprimîndu-şi o clipă jena şi devenind „liric". La M. Sorescu, antipoezia e expresia organică a unui spirit critic înnăscut, căci autorul Morţii ceasului îşi trăieşte neconvenţionalismul înainte de a deveni conştient de el. La M. Ivănescu, antipoezia este consecinţa lecturilor, e o formă de saturaţie, o distanţă lucidă care se poate micşora sau mări, căci neconvenţionalismul său e ulterior şi educat. De aceea accentul cade, în deosebire de M. Sorescu, pe ceremonialul inventat şi originalitatea trebuie căutată aici, în acest amestec de proză şi de poezie, de metafizică şi de umor. Poetul imaginează conversaţii, comentarii şi personaje, desemnîndu-se pe sine însuşi sub numele de Mopete. T. Vianu ar fi numit acest fel de lirică o lirică a romanului. Mopete e, cum s-a remarcat, un Sweeney al lui Eliot, dar nu mai puţin, mutatis-mutandis, un Dionis din poemul eminescian. Proiectîndu-se pe sine sub înfăţişarea unui personaj, M. Ivănescu îşi atribuie idei, preocupări, obsesii, gesturi, ca unei ficţiuni epice. O mare parte din sentimentalismul congenital este, în acest fel, epurat. Poemele reprezintă romanul liric al lui Mopete: „ mopete scrie un poem despre mopete / stîndla masă în local, scriind aplicat un poem despre mopete (...) /mopete din poemul pe care-l scrie el însuşi / îşi face închipuirile lui despre dînsul şi / crede că este independent - însă bufniţe -/semne al raţiunii - îl pîndesc pe propria lui frunte, / pentru că ele ştiu că el este doar o creaţie / care depinde de orice măruntă aberaţie / a lui mopete cînd vrea să se-ncrunte / fără motiv şi îl uită, mopete/ s-a răsturnat / care din ei? el - celălalt? celălalt? ".

Pe o latură, Poemele sînt un exemplu de poezie a poeziei, imaginaţia întorcîndu-se mereu asupra ei. Totuşi, odată împlinit delicatul proces de exorcizare a „eului" poetic prin proiectarea lui într-un dublu, ele pot fi citite ca cea mai pură formă de lirică sentimentală şi meditativă, impregnată de o aromă de carte şi cu o pronunţată tinctură elegiacă. Să citǎm îngîndurări matinale: „ mopete, mergînd pe o stradă foarte îngustă / (- şi dimineaţa alunecînd neştiută spre amiezi -) şi in poarta unei grădini cu bălării, o fată cu fustă / prea strimtă, ţirivindu-l şi un iaz // de amintiri mocnite-n mopete, şi r asfrîngînd / tulbure gîndurile lui de acum, preschimbîndu-le / în mari

remuşcări - (mopete nu le lua-n serios - trecea cu bărbia în piept, malaxînd / rău cîte un gînd de al lui fără urmare), tramvaie / treceau cu zgomote mari pe stradă bălaie / în soarele matinal, şi mopete vedea // imagini lăptoase adîncindu-se nesfîrşit / şi, printre ele, el însuşi cu pasul egal cum trecea / depărtîndu-se, apropiindu-se - prin timpul oprit".

(Contemporanul, nr. 34, 1970)

„Alte poeme nouă"

„Nu există o definiţie a poeziei în poezia lui Mircea Ivănescu", scrie Eugen Simion în frumosul lui comentariu, de acum trei luni („România literară", 26), al Alte poeme nouă. Fiind de acord cu majoritatea observaţiilor criticului, mă deosebesc de el tocmai în privinţa acestei constatări liminare: cred, dimpotrivă, că poezia lui Mircea Ivănescu este, aproape în întregime, o poezie a poeziei, conţinînd numeroase „definiţii", care e de mirare a nu fi fost văzute. Cîteva sînt concise, prinse în trama unui singur vers: „Capacitatea de a face un timp fără realitate în jurul unor cuvinte". Altele, mai numeroase, trebuie descifrate în ţesătura unor poeme, consacrate scriiturii: „e literatură să spui că în ce scrii ar fi cu adevărat, printre literele /pe care le faci pe hîrtie, fiinţe, chipuri — sînt numai / pretexte pentru aceeaşi necontenită încercare a gîndului tău / de a crede că înseamnă ceva vorbele, sunetele — şi tu scrii, / te încăpătînezi să te joci cu şirurile pe care le alungeşti, nemăsurate uneori, / pe fila din faţă — şi în fond tot ce faci este să-ţi vorbeşti singur... ". Definiţiile merg de la descrierea directă a mecanismului poetic, aşa cum îl înţelege poetul, pînă la figurarea lui într-o imagine fabuloasă: „... gîndul acesta, deci, e un animal leneş, un crocodil care se mişcă alene, / ieşind din apele fluviului, la soare, şi se opreşte locului, /şi cască, - şi printre dinţii lui nu ies minunatele reduplicări - puii - / ci i se văd resturile mîncării -şi el se hrăneşte cu halci de amintiri - / şi păsări anume tocmite i le ciugulesc conştiincios, şi e ca o idilă /pe malurile verzi ale nilului — şi după o vreme, în care a privit / cu ochii lui inexpresivi în soare, se întoarce la fel, ponderos, /pe picioarele lui scurte, şi intră în apă". Dar există sugestii încă şi mai concrete, de la care pornind, putem întrevedea atît structura de suprafaţă a poemului lui Mircea Ivănescu, cît şi obsesiile de adîncime. îmi voi îngădui citarea unei poezii întregi, a cărei analiză ne va conduce la concluzii semnificative: „dar dacă deci nu poţi să le faci, întîmplările, / perpendiculare peste lipsa de anecdotă din tine, /poţi să vorbeşti mereu despre ele - (ca şi cum ar fi /

mai multe, nu una singură, aceeaşi în care /sînt doar două personaje, oprite la intrarea / într-un gang, pe o străduţă îmbătrînită, si după caz / e noapte, şi ninge, şi în lumina becurilor din mijloc / sînt faţadele ca într-o gravură dintr-o carte cu basme germane, /sau e amiază înaltă -şi soare - şi casele sînt cu ferestre baroce, / cum se cuvine în oraşele italiene supuse austriei imperiale, / şi el o ţine de mină, şi ea vrea să fugă, şi îi vorbeşte / fărîmicios - şi nu este, fireşte, nimic adevărat într-o scenă ca asta, l să continue, adică - doar amintirea care vrea să facă / o întîmplare / aici, şi nu reuşeşte), şi drumul de la acea clipă în gang / pînă la amintirea ei - asta e întîmplarea ".

Poezia este, aşadar, o întîmplare: un drum de la o clipă trăită la amintirea ei. însă amintirea nu reproduce, ci închipuie realul, ca un multiplicator pentru imaginea originară. Poemul stă într-un regim al posibilului, nu al realului. Nu e vorba doar de o unică împrejurare, ci de mai multe, asemănătoare şi diferite, suprapuse unele peste altele; decorul e facultativ, chiar dacă are stereotipiile lui (noaptea de iarnă umedă ori amiaza scăldată în soare, zăpada ori ploaia, oraşul cu ganguri medievale ori acela deschis spre muntele din vecinătate). Nu se poate şti nici dacă scena nu e cumva rodul închipuirii. Ceea ce rămîne constant, în mijlocul acestor conjecturi ale memoriei afective, sînt el şi ea, cuplul etern nedesfăcut al liricii lui Mircea Ivănescu. El este poetul, naratorul, cel care îşi aminteşte, povesteşte sau scrie; ea este personajul central, cel care ascultă sau citeşte poezia şi misteriosul destinatar liric al ei. în altă parte, poetul scrie: „dar să fie un poem transparent, / întru numele ei — dar nu o poemă de dragoste ". Sau, şi mai limpede: „ nici măcar vorbele noastre nu mai înnoptează în lumea asta în care ne-am tot străduit să facem / o intrigă, o acţiune, şi uite că ea de fapt nici nu deschide cartea asta, / în care mai mult e vorba de tot soiul de zădărnicii, / decît de ea însăşi", în sfîrşit, această interogativă definiţie din perspectiva celei care o citeşte: „în fond literatura o putem noi citi într-un fel, / în altul - de ce să facem din împrejurările acestea / oricum fictive - un roman poliţist? cînd în fond încordarea / acţiunii nici nu are atîta importanţă? cînd o putem face / atentă la minunăţiile noastre sufleteşti pur şi simplu făcînd / disocieri şi nuanţe - un fel de expoziţiune melodică - urmată insidios / de o dezvoltare meşteşugită? ".

Aici sînt toate elementele, de la început remarcate în versurile poetului, care, dacă s-au schimbat cu ceva din 1968, cînd Mircea Ivănescu a debutat, la aproape patruzeci de ani, şi pînă astăzi, cînd a împlinit cincizeci şi cinci, s-au schimbat în sensul umplerii unui stil, acela de la început constituit, ca viziunile foarte personale ale unui

sentimentalism metafizic. Poetul şi-a surprins iniţial contemporanii prin formula lui prozastică de lirism, de o „monotonie vicleană", cum spune acum, analitică şi introspectivă, ca un roman psihologic. Intr-un moment în care poeţii preferau lirismul cel mai lipsit de anecdotă, Mircea Ivănescu a ales calea reprezentării dramelor lui intime sub forma unor scurte scene sau naraţiuni, fals epice", impregnate însă de o puternică atmosferă particulară. Aspectul conversaţional şi familiar al acestor ficţiuni pseudo-epice era (şi este) izbitor. Nimic nu părea să se îndrume în el spre respectul lirismului la modă în anii 60 şi 70, influenţat de modernismul pur al simboliştilor şi al lui Mallarme; din contra, versul era „frînt", după modelul (mărturisit de poet) al lui Rilke, Eliot şi Pound, transformat într-o proză lentă, divagantă şi parantetică, fără ritm evident, şi care nu numai că nu încerca să evite banalitatea şi cotidianul, dar le cultiva cu insistenţă în detrimentul marilor simboluri. Are dreptate Eugen Simion să afirme că „ insignifiantul, derizoriul, penibilul, efemerul (categorii ale vidului) intră într-o durată şi participă la o epopee", o epopee serios-ilară si în fond ironică, exprimată poetic cu ajutorul unui „ discurs care începe în afara poemului şi se termină, dacă se termină, undeva, cîndva, într-un spaţiu şi într-un timp neştiute".

Metapoeticul şi intertextualitatea sînt esenţiale pentru această lirică meticuloasă şi opacă, străbătută de rare sclipiri metaforice, dar cu atît mai stranii în splenodarea lor alexandrină („privighetoarea înfloreşte - sigur, noaptea fiind atît de tandră, / privighetoarea înfloreşte chiar, şi tufa unde se-ascunde / cîntă " sau „ şi s-ar auzi mersul acesta al nostru, prin telescop, / ca al miriapodului care-şi bate o dată la nouă sute nouăzeci şi nouă de /foşnete accentul?"). Mircea Ivănescu a scris de la început cea mai consistentă şi mai organizată poezie a poeziei din întreaga noastră literatură, un test plin de ecouri întretăiate ale altor texte, ca într-un joc inextricabil al scriiturii cu modelele ei şi cu sine însăşi.

Ceea ce dezvoltă aceste Alte poeme nouă este latura sentimental-metafizică a poeziei lui Mircea Ivănescu. Stilul a rămas analitic, familiar şi conversaţional, dar a alunecat treptat într-un vizionarism misterios, fulgurant şi fantasmatic. Fantasmele sînt produsul amintirii. Undeva, în străfundul memoriei, există o imagine obsedantă care încearcă să răzbească la suprafaţă. Peste ea se aştern alte imagini, care-i sporesc irealitatea şi o „lucrează" încet, dar ireversibil, nu numai făcînd-o de nerecunoscut, dar dîndu-i o înfăţişare din ce în ce mai ipotetică. Poemele evocă o lume lăuntrică incertă şi bogată, cu multe foi temporale, care se desfac pe rînd sau deodată,

asemenea foilor unei cepe infinite; trecutul se repercutează în prezent, stîrnind cercurile apei spre orizontul memoriei; cel care îşi aminteşte şi amintirea lui fac una; ochiul care priveşte şi imaginea de pe retină nu se mai deosebesc; interiorul şi exteriorul devin jumătăţile definitiv lipite ale sufletului în căutare de sine; obiectele de altădată se oglindesc în scriitura de acum, se pierd în ea, ca într-un abis. Acest proustianism liric are esenţă platonică. De la Ion Barbu, nici un poet român n-a mai pus atîta preţ pe răsfrîngerea lucrului în imagine, pe jocul de oglinzi paralele dintre realitate şi ficţiune. Bacovian, cum s-a spus, prin sentimentul melancolic al singurătăţii fiinţei, rătăcitoare în labirinturi morale şi provinciale, Mircea Ivănescu este barbian prin platonismul profund al viziunilor sale, de o contingenţă pe cît de concret zugrăvită pe atît de înşelătoare.

Exemplele sînt uşor de cules de pe orice pagină a volumului Alte poeme nouă. Voi menţiona doar poezia Ploaie dimineaţa devreme, în care mintea şi lumea îşi fac faţă în modul cel mai uimitor, în „sala imensă a minţii", făpturi ciudate, mişcîndu-se alene, se opresc la ferestrele ce dau spre „grădina din afară cu alei printre ierburi", scăldată într-o,, lumină de ploaie " (motiv recurent), popuiată, la rîndul ei, de făpturi asemănătoare, care-şi lipesc ochiul de geamuri şi privesc „de afară, scena aceasta, — mincinoasă, fireşte, dinăuntrul minţii". •„Privindu-şi amintirea", adaugă poetul: „jocul acesta de-a amintirea clipei de-acum". Timpul este, la Mircea Ivănescu, o clepsidră, curgînd din trecut spre prezent, dar şi înapoi, din amintire spre aceea ce a provocat-o: ochiul cel deschis afară înăuntru se deşteaptă.

Rafinată, cultivată, ironică (fără asperitate), subtextuală, poezia lui Mircea Ivănescu este opera unuia dintre cei mai originali poeţi români contemporani.

(România literară, nr. 37, 1986)

Document: 17. Nichita Stanescu.doc

NICHITA STĂNESCU

„O viziune a sentimentelor"

Acest al doilea volum al poetului confirmă speranţele mari puse în el. Şi fiindcă debuturi promiţătoare sînt pe toate drumurile, însă poeţi adevăraţi sînt mai puţini, e timpul să las alte introduceri şi să încerc să-mi explic emoţia.

Care e, aşadar, tulburătoarea „întîmplare a fiinţei mele" pe care ne-o revelă poezia lui Nichita Stănescu?

Tipică mi se pare, înainte de orice, expresia unei anumite vîrste critice. Poetul e bolnav de creştere (vorbesc metaforic, cu tot riscul de a irita nişte susceptibilităţi), îşi simte vibraţia muşchilor, părul zvîcnind, trupul aburind „ca o pîine albă", dansul globulelor, „diavoli roşii", în artere şi are, mai ales, senzaţii organice. Nu poate lipsi evocarea copilăriei, a timpului „ în care aveam / o gîndire învălmăşită de fum": „Eram pe-atunci legat de obiecte / cu invizibile liane, / şi atîrnat de ele-n legănare, / din oră mă săltăm in oră, / cum dintr-un arbore într-altul / al junglei de odinioară / Tarzan se arunca urlînd, / cu talpa-n aer fluturată / fără s-atingă niciodată / liniştea fecundului pămint". E pomenit „un soare de pe vremea / covrigilor cu susan", aromitor „ca şorţul mamei" şi nişte bătăi închipuite cu „vestitul cavaler Bayard", în care copilul se acoperea de „răni plăcute"; alergarea apoi prin bălării şi pietre, urcarea pe un zid „ înalt plnă la cer" sînt expresia aceleiaşi frenezii organice: „... ding-dang, şi fugeam chiuind, / fîlfiind, aburind, / cuprins de mirare, / că nici una din răni nu mă doare". Universul copilăriei e mirific, cu „cer curgător", cu sori care „începură să bată / într-o dezordine iluminată"'/cu luna „de piatră verzuie" care „căzind pe turnul primăriei, turti / minunatul cocoş de tablă care muri / şi rămase luna înfiptă aci / şi-ncerca să răsară şi nu mai putea", cu valurile „de tablă, piezişe" ale acoperişurilor, cu corăbii de fum plutind în sus. iată aci intervine punctul critic: „Ce cauţi pe catargul de fum, băiete din clasa a doua primară? / Te caţeri pe scara prelungă de sfoară. / Lumina ta o fi ajuns bunăoară / în dreptul stelei Areturus, acum? // Peste noapte, cerul meu, peste tot, / şi-a eliberat electricii sori în cerc. / Mă subţiu spre Areturus, mă fac ghid şi alergi să refac, de departe, de foarte departe, încerc / oraşul cel vechi, şi mi-e greu şi nu pot". Confruntarea vîrstelor e un laitmotiv, obsedant, şi prilejuieşte poetului versuri foarte frumoase: „ Vechile nuanţe-ale lucrurilor în zadar le mai cauţi / statura lor necrescută, culorile în schimbare / atîrnînd spre gri,

ca nişte capete de băieţi / aplecate pe-o balustradă, visătoare". E şi ceva din candoarea cu care Otilia lui Călinescu se speria de a nu cădea în cer, dar mai ales desfacerea dureroasă de lucruri, de întîia vîrstă: „ O, şi nopţile nu mă uitam niciodată / la cer, / de teamă că m-aş putea prăbuşi l spre el, înfrigurat şi singur, / lăsînd în urma mea lucrurile, / ca pe nişte dinţi de lapte smulşi dureros cu sfoara subţire / a vremii aceleia, / cînd totul se-ncepea cu moartea... "

Ipostaza a doua e erotică. Poeziile sînt iarăşi admirabile cele mai multe (Vîrsta de aur a dragostei, îmbrăţişarea, Poveste sentimentală, Ploaie în luna lui Marte, Visul unei nopţi de iarnă, Cu o uşoară nostalgie, Cîntec, Dansul, Cîntec fără răspuns, Clar de inimă, Poetul şi dragostea etc.). Simţurile sînt ascuţite, obiectele din jur rănesc. „Mîinile mele sînt îndrăgostite, / vai,' gura mea iubeşte" exclamă poetul. „E o întîmplare a fiinţei mele: / ş i-atunci fericirea dinlăuntru! meu / e mai puternică decît mine, decît oasele mele...". Natura împrejmuitoare devine melodioasă, aerul se umple de „ cîntec de iarbă, de taciturne mări".

însă autoexprimîndu-se, comunicînd o experienţă specifică, poetul o ridică la o semnificaţie filosofică. El scoate din contemplarea propriei fiinţe motive de meditaţie asupra alcătuirii universului. Cu totul remarcabilă şi personală e alunecarea aceasta din planul biologic într-unul cosmic. Sufletul repetă în spaţiu specific dialectica universală, continuitatea: „Alergînd, alergînd mi se-nteţeau muşchii, / scheletul alb ce-l ţin în mine, / ca marmura lui Michelangelo statuile, / a început să se facă mai luminos, mai luminos, / vertebră de vertebră, os de os. //... Pînă cînd, pînă cînd/ In tîmple şi în frunte mi se-nfigeau sunînd / întîmplări, amintiri, amintiri, întîmplări, / speranţe şi vise, veniri şi plecări... ". Dezvoltarea e „înot şi zbor în sus", cînd trupul despică o materie densă şi vie. Timpul iubirii e încărcat de sugestia eternităţii: „ Orele plutesc pe lingă umărul tău, / sfere-albastre, şi-ntre ele e Saturn. / Şi cum se duc, se micşorează / mai înserat şi mai nocturn. // Nu-mi pare rău, nu-fi pare rău de ele. / Dreaptă cum stai, trecerea lor / copilăroasă-aproape şi suavă / luceşte-n ochiul tău nemişcător". Un dialog erotic e un vîrtej cosmic, o ciocnire de molecule uriaşe: „Cuvintele se roteau, se roteau între noi, / înainte şi înapoi, / şi cu cit te iubeam mai mult, cu atît / repetau, într-un vîrtej aproape văzut, /structura materiei de la-nceput". îmbrăţişarea e o enormă comprimare de materie: „Oh, ne-am zvîrlit, strigîndu-ne pe nume, / unul spre celălalt, şi-atît de iute, / că timpul se turti-ntre piepturile noastre, /şi ora, lovită, se sparse-n minute", în toate acestea nu e vorba de însuşirea unui vocabular liric, ci de capacitatea de a gîndi

deodată în două planuri ale existenţei, unui terestru, biologic, individual, altul cosmic. Cutare poezie de iubire începe cu nişte imagini mai mult sau mai puţin tradiţionale care comunică emoţia propriu-zis erotică: „De ce te-oi fi iubind, femeie visătoare, / care mi te-ncolăceşti ca un fum, ca o viţă-de-vie / în jurul pieptului, în jurul tîmplelor, / mereu fragedă, mereu unduitoare? // De ce te-oi fi iubind, femeie gingaşă, / ca firul de iarbă ce taie în două: luna văratecă, azvîrlind-o în ape, / despărţiţi de ea însăşi / ca doi îndrăgostiţi după îmbrăţişare?...". Aici reprezentările alunecă pe neobservate în alt plan, asociind confesiei un simbol general, cosmic: „De ce te-oi fi iubind, ochi melancolic, /soare căprui răsărindu-mi pe umăr, / trăgînd după el un cer de miresme / cu nouri subţiri, fără umbră? // De ce te-oi fi iubind, oră de neuitat, / care-n loc de sunete / goneşte-n jurul inimii mele / o herghelie de mingi cu coame rebele? // De ce te-oi fi iubind atîta, iubire, l vîrtej de anotimpuri colorînd un cer (totdeauna altul, totdeauna aproape) / ca o frunză căzînd. Ca o răsuflare aburită de ger". Acest mod de a exprima liric sentimente, emoţii, dă poeziei lui Nichita Stănescu ţinuta meditativă. Cu o notă mai dramatică, provenind din experienţa comunicată, ea se apropie de aceea a lui Cezar Baltag, prin convertirea confesiei lirice în reflexie, a senzaţiei şi a stării sufleteşti în simboluri cosmice.

Poezia lui Nichita Stănescu nu e, cum s-a spus, imagistică (pentru că nu se bizuie pe nişte reprezentări plastice), nu e, cum iarăşi s-a spus, metaforică, dacă prin asta se înţelege o simplă asociere. E o poezie de viziune, de construcţie. Emoţia se ridică la temperatura la care schimbă starea de agregare a materiei („ lăsai emoţia să-mi plutească-n jururi / - zice poetul - emoţia cea schimbătoare de contururi"). Din această supraîncordare a întregii fiinţe - cum a numit-o Marin Sorescu -rezultă nişte percepţii surprinzătoare. Lucrurile devin acute, dureroase, pereţii vibrează neliniştit, lumina dulce bate-n cărămizi, umerii şiroiesc, aerul se-nchide, rotund, ca sticla, miresmele pot fi mîngîiate, razele de soare atîrnă de crengi. Proprietăţile elementelor se intervertesc, pietrele germinează, umbra, uitată pe pămînt, se umple de bălării: „E o fertilitate nemaipomenită / în pămînt şi-n pietre şi în schelării. / Umbra de mi-aş ţine-o doar o clipă pironită, / s-ar umple de ferigi şi bălării". Timpul şi spaţiul se contopesc şi cutare imagine e de mare frumuseţe: „ Pe urmă ne vedem din ce în ce mai des. / Eu stăteam la o margine a orei, / tu - la cealaltă, / ca două toarte de amforă". „ Clipele erau mari ca nişte lacuri / de cîmpie /şi noi nu mai conteneam traversîndu-le. / Ora îşi punea o coroană de nori, liliachie. / Ţi-aduci aminte, suflete, de-atunci, tu, gîndule?". Poetul e un

magician care sfărîmă structura materiei, schimbă stările de agregare, materializează inefabilul şi-l trage în retorte fine, pulverizează concretul. Timpul poate fi petrificat cu un gest: „Dacă ridicai o mină se făcea în arbori tăcere. / Cînd mă priveai în ochi, împietrea o clipită / din a timpului curgătoare putere". Poetul „răsare" luna şi o preface „ într-o dragoste mare ", răceşte soarele cu răsuflarea şi modelează din el un trup de tînără femeie, „aromită, visătoare", împinge norii pe boltă cu „bătaia inimii", răreşte secundele în oră („ ora se înclină, bate / cu secunde tot mai rare"). O mirare e o cădere din timp: „Parcă am căzut din ore / şi-a rămas din mine doar / o mirare visătoare". Aşteptarea iubitei anulează senzorialiatea curentă („ Eram atît de atent / încît se stingea-n cupole amiaza / iar sunetele îngheţau în jurul meu, / prefăcîndu-se-n stîlpi răsuciţi. // Eram atît de atent / încît plutirea onduiată a mirosurilor / se prăbuşea-n întuneric, / şi parcă niciodată n-aş fi încercat l frigul", dar urma încordării se păstrează în tiparele timpului („Eram atît de atent, / încît f nu te-am recunoscut, şi poate / că vii mereu, / în fiecare oră, în fiecare secundă, / şi treci prin aşteptarea mea de-atunci / ca prin fantoma unui arc de triumf). Din timpul adormit „cu vedenii cu tot" iese sufletul „ca un savaot" şi rătăceşte pe străzi.

Nichita Stânescu e un vizionar, un Amfion (pe care-l evocă într-o poezie foarte frumoasă) care cîntînd, cum spune legenda, face zidurile cetăţii să crească şi cărămizile să se aşeze singure la locul lor.

(România literară, nr. 13, 1964)

„11 elegii"

Intr-un fel," totul porneşte în acest excepţional volum de la meditaţia asupra poeziei, parcă pentru a dovedi o dată mai mult că, după expresia lui Roland Barthes, literatura modernă e în fond o activitate tautologică, iar scriitorul un om care absoarbe „de ce"-ul adresat universului într-un „cum se scrie"; dai*închizîndu-se aparent în îndoielile lui tehnice, scriitorul regăseşte în chip miraculos tocmai comunicarea cu universul. Şi la Nichita Stănescu, poezia ca dialog cu lumea trece prin poezia ca dialog cu sine însăşi: poezia nu poate lua act de lume, de raporturile ei cu lumea, înainte de a lua act de sine.

Această cunoaştere de sine originară e o formă de autocritică, pentru că poezia începe prin a-şi descoperi propriile posibilităţi şi limite. Elegia intîi (şi nu întîia, cum s-a tipărit) este elegia cuvîntului: „ El este înlăuntrul - desăvîrşit, / şi, / deşi fără margini, e profund limitat. / Dar de văzut nu se vede. // Nu-I urmează istoria / propriilor

lui mişcări, aşa / cum semnul potcoavei urmează / cu credinţă / caii. . ". Cuvîntul (care nu este numai vehicul al ideii, cum credea Titu Maiorescu) are în poezie o situaţie paradoxală. El e material abstract, cel mai abstract dintre materialele cu care lucrează'arta, şi în acelaşi timp, singura realitate concretă de care poetul dispune. Aşadar, conţinut şi formă în acelaşi timp.

Poezia nu este decît o interogare permanentă a realului, o tensiune a sufletului nostru către real: „Spune Nu doar acela / care-l ştie pe Da. / însă el, care ştie totul, / la Nu şi la Da are foile rupte ". Interogare fără răspuns (răspunsul devine o formă de a întreba), totodată interogare completă: poezia nu e numai un raport intelectual al poetului cu universul, nici numai un raport afectiv. Ea este o angajare a poetului în realitate, o participare la viaţa totală a universului. Mai exact: o participare care aspiră la totalitate, rămînînd mereu prizoniera limitelor obiective ale poetului. Universul e infinit, cunoaşterea poetului e finită. Cea mai ambiţioasă speranţă a poeziei echivalează cu cea mai adîncă slăbiciune a ei. Elegiile lui Nichita Stănescu pornesc de la a constata înfrîngerea poeziei, încercînd s-o depăşească, într-o experienţă aproape imposibilă (de unde dificultatea lor imediată, de unde caracterul lor abstract). De puţine ori un poet a atins mai direct singura problemă cu adevărat esenţială a poeziei de totdeauna şi nu spre a-i ceda, dezarmat, dar spre a merge mai departe: nu mai e o luptă cu neputinţele provizorii ale poeziei, dar cu poezia ca atare, cu condiţia ei fundamentală. Acesta e, poate, meritul cel mai mare al unui volum, nu egal pe toată întinderea lui, dar care refuză orice uşurinţă. Tocmai cînd e învins, Nichita Stănescu face dovada puterii lui: cerînd de la poezie totul, el ştie, de altfel, că va fi învins. Cutare poezie se cheamă în subtitlu „tentaţia realului": volumul întreg s-ar putea chema „tentaţia imposibilului".

Poetul se află aşadar faţă-n faţă cu lumea. Gestul lui de apropiere, setea lui de contopire sînt fără margini, dar cunoaşterea poartă în sine nişte limite invizibile, un spaţiu şi un timp constrîngător. Cunoaşterea poetului nu e o activitate pozitivă, ci una negativă, o decepţie repetată, cum spunea un critic. Dar dacă în inima poeziei se află o dramă a cunoaşterii, poate fi ea depăşită?

O frumoasă elegie, a patra, e străbătută de nostalgia unităţii pierdute (şi irealizabile) a omului cu lumea. Prin organele perechi lumea pătrunde sfişiată în fiinţa omului, care arde de o aşteptare fără nume, visînd o refacere interioară a unităţii originare: „Durere a rupeni-n două a lumii / ca să-mi pătrundă prin ochii, doi. / Durere a ruperii-n două a sunetelor lumii, / ca să-mi lovească timpanele, două. /

Durere a ruperii-n două / a mirosurilor lumii, l ca să-mi atingă nările, două. / Şi tu, o tu, refacere-n interior, / tu potrivire de jumătăţi aidoma / îmbrăţişării bărbatului cu femeia sa". Omul suferă de a fi faţă-faţă cu lumea, subiect şi^obiect: subiectul tînjeşte după contopirea cu obiectul (căci se simte parte rupra din el), se abandonează dorinţei lui de unitate.

Nimic nu poate împiedica pe poet să trăiască în numele frunzelor, al pietrelor, al fructelor. A treia elegie descrie această abandonare a lui: ochiul devine gol, privire, privirea devine culoare; culoarea lipsă de culoare. Privirea devenind doar o predispoziţie de a privi, pasivă, acum nu omul priveşte în jur, el este privit din afară: „ Copacii ne văd pe noi / iar nu noi pe ei". Treapta ultimă a experienţei o găsim în Omul-fantă, care nu mai este, ea, de fapt, o elegie. Aici poetul îşi împinge absenţa la limită. El a devenit o lipsă, o pură aptitudine de a primi universul: „ Omul fantă vine şi vede. / Nu se ştie dacă între ochiul lui / şi ochiul lucrurilor / există vreun spaţiu pentru vedere. / Retina omului-fantă e lipită / de retina lucrurilor. / Se văd împreună, deodată, unul pe celălalt, / unii pe ceilalţi, / alţii pe ceilalţi, / ceilalţi pe ceilalţi. / Nu se ştie cine îl vede pe cine". Dar curios! Omul-fantă se îmbolnăveşte de această absenţă definitivă, de această unitate, tînjeşte după despărţirea firească a organelor, a simţurilor, după condiţia de om. Elegia omului-fantă e a zecea, cea mai tulburătoare dintre toate, o mare plîngere a celui care a înfruntat legile lumii devenind una cu totul. Nostalgia unităţii din elegia a patra se întoarce acum într-o tristeţe a unităţii sau, cum spune surprinzător Nichita Stănescu, a numărului unu: „Sînt bolnav nu de cîntece, / ci de ferestre sparte, / de numărul unu sint bolnav, / că nu se mai poate împarte la două (Iţe, la două sprîncene, / la două urechi, la două călcîie, / la două picioare in alergare / neputînd să rămîi ea / Că nu se mai poate împarte la doi ochi, / la doi rătăcitori, la doi struguri, / la doi lei răgind, la doi / martiri odihnmdu-se ruguri".

(România literară, nr. 41, 1966)

„Necuvintele"

Sub valoarea cărţii precedente, mai electivă, mai inegală, Necuvintele nu constituie o repetare pur şi simplu a materiei poetului, dar nici o revelaţia Ceea ce, în plan absolut, şi la un poet excepţional ca Nichita Stănescu este oarecum în firea lucrurilor. Trebuie să învăţăm să fim răbdători cu poeţii, aceste făpturi delicate şi capricioase, sensibile şi la o clătinare de frunză în univers.

Ce pot fi necuvintele? Două lucruri; contrariul cuvintelor sau altceva decît cuvinte. Primul sens a fost luat mai des în considerare, cu atît mai mult cu cît exista precedentul lui Mallarme. Dar nu este nici o asemănare între Nichita Stănescu şi Mallarmft^j,.nici1nu s-ar putea înălţa pe versurile lui o estetică a tăcerii. Poetul nu vorbeşte ca toţi vorbitorii, e adevărat, dar nici nu tace: el nu se foloseşte de cuvinte, dar nici nu refuză cuvintele. Poziţia lui faţă de limbajul constituit este mai subtilă şi o mărturiseşte direct într-o poezie (Eu, adică el):

„ El, era făcut să fie pradă, / pradă a cuvintelor alese, - / cu un şoim pe ultima silabă // El, se butkra Ia simţul / că este hrană, ' că este de mîncare.. // De aceea el / stătea întins pe timp / ca pe-o frigare // şi, cu cît ardea mai puternic / in afară, / cu atît se cocea mai neasemuit / înlăuntru. // Se ridicau din el / în sus, ca un fum de jertfă / cuvinte de neînţeles / cum sînt acestea: // Doamne Dumnezeule / coif al înţelepciunii / sabie a puterii... ".

în loc să consume cuvintele, poetul este, el, consumat de cuvinte, în loc să le jertfească întrebuinţării comune, se jertfeşte pe sine. Cuvintele nu reprezintă pentru poet semne - abstracte, transparente, -ale obiectelor, dar sînt, ele înseşi, obiecte: poetul nu transformă obiectele în cuvinte, el nu numeşte lumea: dimpotrivă, face din cuvinte obiecte, populează lumea de cuvinte. Am putea răsturna versurile lui Eichendorff citate de Călinescu în Universul poeziei, zicînd aşa: „în fiecare ciivint doarme un lucru / Dacă găseşti lucrul, cuvintul începe să cînte... ". în loc să scrie poezia cu cuvinte, poetul o scrie cu obiecte, cu necuvinte, în rîndul cărora intră, doar aparent paradoxal, cuvintele înseşi.

Ca să fie poezie, un cuvînt trebuie să devină necuvînt: ca să nu fie o goală retorică, poezia trebuie să aibă viaţa, respiraţia, dulceaţa, tandreţea lucrurilor. Căci poezia este mai reală decît realul. Nichita Stănescu ştie să sugereze acest proces continuu, această metamorfoză, prin care realul se infiltrează în fiinţa cuvîntului, ump!îndu-l de freamătul tainic al vieţii: „Fără mine nu se poate, dovadă că sînt. / Fără mine nu s-a putut; / dovada e că m-am tras din mine însumi / adică din acel mine care-a fost. // Eu sînt cel care m se poate fără de el. / Eu sînt cel care nu s-a putut fără el. / Eu sînt cel care a dat mărturie / pentru existenţa lui Dumnezeu // Eu sînt cel care am dat mărturie de nonexistenţa lui Dumnezeu pentru că / eu l-am făcut pe Dumnezeu vizibil. // Eu sînt făcut de Dumnezeu, pentru ca / eu l-am făcut pe Dumnezeu. // Eu nu sînt nici bun nici râu / ci sînt, pur şi simplu. // Eu sînt cuvîntul «sînt». / Eu sînt urechea care aude cuvintul «sînt». // Eu sînt trupul absurd al lui «sînt» / Eu sînt spiritul care

înţelege cuvîntul «sînt» / şi literele lui. / Eu sînt locul in care există «sînt» /şi patul lui, m care doarme"

Cuvintele-obiecte au încetat să mai fie instrumentele imperfecte ale unei comunicări imperfecte, devenind un limbaj capabil să încorporeze lucrurile, să se exprime prin lucruri ca printr-un misterios alfabet Morse:

„ El a întins spre mine o frunză ca o mină cu degete. / Eu am întins spre el o mină ca o frunză cu dinţi /El a întins spre mine o ramură ca un braţ / Eu am întins spre el braţul ca o ramură / El şi-a înclinat spre mine trunchiul / ca un măr / Eu mi-am înclinat spre el umărul / ca un trunchi noduros: //Auzeam cum se-nteţeşte seva lui bătînd/ ca sîngele. / Auzea cum se încetineşte sîngele meu suind ca seva. // Eu am trecut prin el. / El a trecut prin mine / Eu am rămas un pom singur. / El / un om singur".

Iată însăşi poezia: solemn şi grav ceremonial în care cuvintele se întrepătrund cu lucrurile, amestecîndu-şi substanţa inefabilă, ca omul şi pomul, ca sîngele şi seva, ca osul şi vegetalele!

Am citat versurile cele mai frumoase din ciclul titular. Dintre celelalte cicluri, primul, Luptele, reia motive din 11 elegii, întorcîndu-ne, curios, la o fază anterioară a liricii lui Nichita Stănescu, caracterizată de antinomia dintre spiritul contemplator şi realul contemplat; Rîsu'plînsu' cuprinde erotice, mici cîntece sentimentale, din care, dacă aş putea, aş transcrie Bruscă vorbire, Mim, Laşi mirosul şi alte cîteva; în sfîrşit, din Mîncătorii de libelule, sînt de reţinut inocentele meditaţii, cu titluri antonpanneşti, cele mai multe dintre ele, jocuri de cuvinte graţioase şi spirituale, cînd nu, mai rar, străbătute de un fel de misterioasă exaltare:

„Să ne iubim ca florile / în noi înşine /Să creştem pe ramura / vie a cuvîntului. / Eu sînt A / petala strigării, / tu eşti U / friguroasa floare // Să ne iubim ca florile / în noi înşine / ca litere singure / în interiorul cuvîntului...".

Ne putem da mai bine seama acum de evoluţia poeziei lui Nichita Stănescu, după 11 elegii, sub raportul „ideilor", al concepţiei înseşi despre poezie. Elegiile transcriau un conflict, o tensiune parcă insolubilă dintre poet şi lume, o abandonare de către poet a subiectivităţii sale: omul-fantă era mai puţin chiar decît un contemplator, era o pură absenţă. Laus Ptolemaei inversează oarecum termenii: poetul este cel care impune lumii optica lui, căutînd să depăşească atît intuiţia îngustă, cît şi raţiunea abstractă într-o retrăire a creaţiei primare perpetue. De aici, viziunile paradisiace, himerice, ale unei lumi care nu mai este descrisă ca natura, ca ceva care s-a născut,

dar ca psysis, ca real infinit şi veşnic pur, cîntat şi în două-trei poeme din Oul şi sfera, în cele din urmă, Necuvintele împinge mai departe reflecţia asupra aceleiaşi teme a cunoaşterii poetice (fundamentală la Nichita Stănescu; dar ce poet a ocolit-o vreodată?). Poetul, căruia nu-i este de ajuns să exprime ceea ce este, se leapădă de limbajul convenţional şi, faţă-n faţă cu o lume pură, virtuală, descoperă necuvintele, cuvintele-lucruri. Iar primul necuvînt, temelia inefabilă a lumii lui Nichita Stănescu, începutul a toate, este, desigur, A. Lui i se cuvine admirabilul Plan cu care se deschide cartea:

„ Ce eşti tu, A? / tu, cea mai omenească şi / cea mai absurdă literă, / o, tu, sunet glorios! // Cu tine mă lupt, / în tine azvîrl fiinţa mea / ca odinioară Acheii calul troian / în Troia. // Cu tine mă culc, / numai pe tine te vreau, / tîrfă fermecătoare, / disperată zeiţă! // Tu îmi dansezi pe gură / clnd mor şi sînt aidoma / soldatului ridicol, şi împins din spate l de creşterea ierbii spre cer; / şi vreau să nu mai exişti / ca să fiu liber de vorbire; / vagin imaginar. A, literă / borţoasă de toate literele // Nu să alerg, ci să plutesc, / să trec prin fluvii ca prin raze / fără materie, / ale căror maluri sînt urechi surde. // Muzică tu, cu gheară, / care-mi tîrăşti trupul pe deasupra / cuvintelor / asemenea mielului păscînd iarbă şi / smuls de vultur. // A, tu, stafie ameninţătoare, / cine eşti / şi ce vrei? "

(România literară, nr. 40, 1969)

„Poezii"

Am scris de cîteva ori despre Nichita Stănescu, încît, acum, mi se pare că, orice aş spune, m-aş repeta. Cuvintele care ies din vîrful peniţei îmi sînt cunoscute, şi dinainte legate în propoziţii, ca şi cum aş construi articolul din prefabricate, în astfel de cazuri, rutina la care mă obligă cronica săptămînală se dovedeşte îngrozitoare, şi ar trebui un punct de vedere global sau inedit, un şoc, o revelaţie. Dar cînd poetul însuşi, alcătuindu-şi o antologie (Poezii), nu e în stare să mă scoată din amorţeală, probabil că trebuie să mă consolez cu gîndul că repetarea e, cîteodată, inevitabilă. Nici vorbă, selecţia pe care Nichita Stănescu o face acum (a doua, de nu mă-nşel) este atentă şi destul de severă, de vreme ce reţine numai vreo optzeci de poeme, cam cîte erau într-o singură carte anterioară, de exemplu în Necuvintele. Dar este o selecţie care nu schimbă nimic, nici un accent, nici o perspectivă, o selecţie de manual de şcoală. Cine ar citi doar antologia ar avea imaginea standard a poetului. Aş fi preferat, de aceea, un unghi de vedere mai decis, mai subiectiv, un parti-pris înviorător, chiar dacă nedrept faţă de anumite

laturi ale poeziei. Nu mai spun că multe poezii pe care poetul le-a socotit antologice nu sînt deloc, iar altele, remarcabile, mai ales din Laus Ptolemaei şi Necuvintele, lipsesc. Dar aici intervine şi diferenţa de gust şi de idee, despre sine însuşi, pe care n-avem cum s-o imputăm unui poet.

Ce se observă totuşi la o astfel de lectură concentrată a poeziei lui Nichita Stănescu?

Mai întîi, extraordinara originalitate şi coerenţă a universului ei. Totul poartă o pecete caracteristică, fie că e vorba de versurile mai tinereşti, aproape adolescentine, de la început, fie că e vorba de cele 11 elegii: o lume de forme lunecătoare, incerte, care-şi modifică de la o clipă la alta alcătuirea: un amestec de concret şi abstract, de idei şi obiecte, de gesturi şi de sentimente, pe care nici o graniţă nu le desparte. Din umeri tîşnesc ramuri, din ochi frunze, picioarele se fac ţevi vegetale, scheletul se aprinde de strălucirea marmorei, gîndul îşi înfige rădăcinile-n pămînt, iar omoplatul se zbate ca o pală subţire de elicopter. Sentimentele au corp material, se urmăresc, se ciocnesc, iubirea sare ca o leoaică tînără, bucuriei îi cresc aripi la glezne. Obiectele în schimb se diafanizează. Nichita Stănescu are un mare instinct al seraficului şi imaterialului; corpurile devin transparente, ireale, adolescenţii calcă apa mării, răspîndindu-se în larg ca „o flotă infinită de yole", aerul se umple de făpturi angelice şi de păsări, care însă nu trezesc teroarea spiritului ca păsările apocaliptice ale lui Hitchcock sau Braque, ci reprezintă simboluri de diafanizâre a universului. Cuvintele îşi pierd, la Nichita Stănescu, facultatea obişnuită de a numi: lucrurile par a ieşi din cuvinte spontan, ca privirea din ochi. Cuvîntul e „racine et clef, cum scrie undeva Claudel, „et nous comprenons en passant sur ce qui se passe ". Cuvinte şi lucruri se află într-un proces de metamorfoză, alunecă unele într-altele, ca o sevă în ţevile goale ale tulpinelor. Universul e făcut din cuvinte, limba poeziei se populează de obiecte, înlăuntrul copacului, al pămîntului este un verb sau un substantiv, ca o substanţă inefabilă: „Muşc din copaci, / oho, şi de ce? / După scoarţă e lemn, / După lemn / bate mima abstractă a lui «e» / fără de existenţă şi solemn. // Dacă aş putea să dau verdele la o parte, / din frunze-ar r amine doar un cuvînt / Dacă aş putea să dau pămîntul la o parte / din pămînt ar rămîne scheletele lui «sînt»". înlăuntrul cuvîntului este un timp, este un spaţiu, care despart silabele, vocalele, literele: „Ah, cuvintele, tristele, /ele curg în ele însele, / deşi sensul lor este static: // Ce tragedie cuvîntul «iubito»! / După litera «I» urmează litera «U», /După litera «B», litera «I», / apoi «T», apoi «O»... //Şi asta-i ca şi cum ar trece un timp / între «I» şi «O»... ".

Poetul vorbeşte cu obiecte şi contemplă cuvintele, îşi face predicate din fructe, din pietre, şi sileşte cuvîntul să înflorească sau să-şi piardă sunetele ca un pom, frunzele...

A doua însuşire este că această poezie vie şi sensibilă ca o fiinţă nu exprimă decît indirect pe poet: subiectivitatea e, în ea, difuză. Nichita Stănescu nu vorbeşte despre sine: „eu", „mie", „pe mine", „şinele" şi celelalte semne ale subiectului liric s-au abstractizat, au devenit goale, aplicabile oricui, ca nişte imagini plastice ale unei interiorităţi universale.

Puţini poeţi pot fi caracterizaţi la fel de bine nu după emoţiile, ci după cuvintele lor; din acest punct de vedere, am putea spune că Nichita Stănescu scrie o poezie pură, ce nu trebuie descifrată printr-o psihologie. Tandreţea, furia, desperarea, rîsul, plînsul sînt ale cuvintelor, ale sufletului, ca şi cum poetul n-ar căuta cuvinte spre a numi emoţii, ci emoţii capabile să releveze cuvintele.

Desigur, după cum s-a observat, elegiile erotice, madrigalele şi celelalte compoziţii din în dulcele stil clasic ne întorc la un Nichita Stănescu anterior cărţilor sale principale, mai superficial şi mai candid, cultivînd cu mare libertate de spirit jocul, graţia, inocenţa. Este un Nichita Stănescu mai copilăresc şi, în acelaşi timp, mai matur. Jocul reprezintă o delectare superioară şi numai poeţii „bătrîni" ştiu să se joace. El presupune perfecţie tehnică, detaşare de limbaj. Arghezi nu s-a jucat de la început, ci abia în Hore. în ce-l priveşte pe Nichita Stănescu, iese acum la iveală în scrisul său, mai exact, se accentuează, o latură de volubilitate, de spectacol, de artă a prefăcătoriei. G. Călinescu ar fi zis şi despre el că e „munteanul volubil şi sentimental", sincer şi simulant, trăind şi jucînd emoţia. Dar abilităţile de vocabular arată o ingenuitate cuceritoare: „Scoate-mi pielea de pe mine l poate vrei o amforă, / poate vrei să bei dulbine / Doamnă Verde Camfor ă. // Poate că le este sete / ale dumneavoastră plete, / poate că vă sînt uscate / paişpele cel de carate / Poate că vă este talpa / nepupată mult prea alba / şi nesupt vă este sfîrcul / şi mult prea puţin — prea multul // Beţi din cupa mea de piele l Doamnă, numai vinuri grele / Doamnă, numai vinuri roşii, / Doamnă numai vinuri verzi / Doamnă, numai vinuri albe / căci vă stau covor sub talpe / şi la mînuri stau inel, / vina mea vă e cercel". Se-nţelege de la sine că fără o stăpînire desăvîrşită a mijloacelor limbii un poet «-ar putea scrie astfel de rafinate versuri de dragoste. O uşurinţă neînchipuită leagă şi dezleagă cuvintele, le schimbă terminaţia şi sensul inventează forme noi după pura alchimie de sonorităţi: „ Ei mi-au spus, căci mă uitară, / despre-o grea şi dulce seară / cînd trei magi din Sud picară / cu trei

cai de sare-amară // Cu trei cai de unt-de-lemn, / cu trei cai de lemn solemn, / cu trei cai de rădăcină / In zăbale de lumină. / Cu trei cai de chiparos / cu trei cai sculptaţi din os / de din osul meu din piept / potcovit şi înţelept... // de clnd tu l-ai sărutat / cu un tandru nechezat". Punctul de pornire al versurilor e o frază a lui Mateiu Caragiale citată de Ion Barbu, dar cîtă inventivitate! Oricîţi imitatori va găsi Nichita Stănescu prin impresia de facilitate pe care unele din poeziile lui o pot lăsa, nimeni nu va putea imita această bucurie a cuvintelor de a se asocia după sunetele lor, scăpate de sub apăsarea unui limbaj dinainte constituit. Secretul oricărui lirism stă în elanul lui transformator.

Sînt în volumul din urmă şi poeme de altă factură (Unsprezece feluri de a-ţi pierde lumea), dintre care două sau trei, excepţionale, în Izgonirea din ral, şinele bolnav al Divinităţii căzînd pe pămînt creează apele, mările, oceanele: „ Ochiul lui de albastru ce era, -/degreutatea privirii s-a făcut, Marmora. / Vinele / i-au plîns colinele. / Inima fără icoane / s-a stors în Amazoane. // El a devenit apă, / rîu şi mare, / apăsat ca strugurele /sub propria apăsare. // Ce avem lichid pe pămînt / e trupul sinelui sfint". Moartea păsărilor este poemul apocaliptic al pieirii zburătoarelor, păsări şi înger, într-un aer îngroşat de albuşurile şi gălbenuşurile ouălor sparte. Interesant aici (ca şi în Creşterea apelor, unde apele se usucă şi peştii sînt alungaţi) este mai ales fiorul de spaimă, crisparea existenţială în faţa demenţei din univers: „ îngerul / mereu îşi duce mina la beregată / mereu îşi duce mina la beregată, / Coboară aerul, se scurge în canale / pe lingă urloaiele cerului, / se scurge-n canale / amestecat cu albuşul / şi tot gălbenuşul // îngerul încearcă să respire, /să se respire, dar gura îi este sudată / cu albuş -o dată, cu gălbenuş — o dată / şi mereu duce mina la beregată, / şi mereu duce mina la beregată... ".

Poezia lui Nichita Stănescu echivalează cu un mesaj estetic - cel al însuşi procesului de creaţie.

(România literară, nr. 44, 1970)

„Starea poeziei

„Soarele saltă din lucruri, strigînd / clatină muchiile surde şi grave. / Sufletul meu U întîmpină, ave! / Calul meu saltă pe două potcoave. / Coama mea blondă arde In vînt"; privesc profilul suav-juvenil al poetului de pe clapa copertei volumului său de debut şi versurile închinate „ lui Eminescu tînăr " îmi vin din nou în minte. Cînd apărea Sensul iubirii, cîţi ar fi îndrăznit să vadă în acest salut inaugural altceva decît un orgoliu de adolescent? Astăzi însă el ne apare într-o

lumină schimbată. Recitesc poeziile din prima carte, ca şi pe cele care au urmat, şi nu mă sfiesc să spun că ne aflăm în faţa unui mare poet, cel mai important al generaţiei sale şi care a ştiut acest lucru înaintea noastră: un mare poet care a început, superb, prin a adresa salutul său altui mare poet. Cei cincisprezece ani care despart Sensul iubirii de Starea poeziei se dovedesc suficienţi pentru a introduce în judecata noastră sentimentul istoriei literare.

Noutatea poeziei lui Nichita Stănescu era evidentă de la întîiul volum, chiar dacă numai în latura superficială. Modul de a vorbi despre sine şi despre lume era, înainte de orice, şocant. Cu ce să asemeni anatomiile lirice ale poetului care lua inocent cunoştinţă de trupul lui? Gleznele înfloreau, braţele ţîşneau ca nişte şerpi, din umeri ieşeau pantere şi lei, în tîmple se înfigeau vise, scheletul lumina, mîinile dădeau la o parte razele lunii, inelarul se lovea clinchetind de degetul mijlociu. Dar starea de imponderabilitate a lucrurilor: saltul, dansul, plutirea, zborul? Poezia închipuia o lume reală fără gravitaţie, imaterială, diafană, în care obiectele lunecă dintr-o formă în alta, dintr-un contur în altul ca nişte misterioase fluide; şi totodată o lume a stărilor de suflet substanţială, densă, în care sentimentele se ating, se lovesc şi se rănesc. Metafizică a realului şi deopotrivă fizică a emoţiilor, această răsturnare de percepţie produce, în volumul următor, O viziune a sentimentelor, cîteva poeme de o profundă originalitate, cu un sunet încă neauzit în literatura română: „Alergînd, alergînd mi se-nteţeau muşchii, / scheletul alb ce-l ţin în mine, / ca marmora lui Michelangelo statuile, / a început să se facă mai luminos, mai luminos, / vertebră de vertebră, os de os. // ...Pînă cînd, pînă clnd/ în tîmple şi în frunte mi se-nfigeau sunînd / întîmplări, amintiri, amintiri, întîmplări, / speranţe şi vise, veniri şi plecări. // Alergînd, alergînd, mai adîncă-i mereu / urma-n pămînt a piciorului meu, /pînă cînd zidul de gheaţă al morţii îmi bate /pieptul, cum baţi pe-un lingou / ştiutul însemn de carate. / Şi omoplatul se face / pală subţire de helicopter / ce se-nvîrte, se-nvîrte, se-nvîrte, se-nvîrte / dintr-o boltă în alta, dintr-un cer în alt cer, / iar gîndul meu scris îşi înfige-n pămînt / rădăcinile, sondele, ancora, / visurile, dorurile, patimile". Intensificarea aceasta aproape dureroasă a simţirii poetice reflectă, în primă instanţă, o anume nevoie de concret: de viul lucrului, de contactul nemijlocit cu accidentele realului. E peste tot o atingere atît de vibrantă cu lumea, încît obiectele ce izvorăsc, fragede, pure, matinale, din spuma imaginaţiei sînt în acelaşi timp foarte materiale şi aproape transparente. Probabil că mitul lui Amfion, uşor modificat într-o poezie din volum, exprimă cel mai bine mirajul acestei realităţi

care creşte direct din cîntec şi mirajul acestui cîntec care transformă, în fiecare clipă, realitatea. Poezia e o iluminare, iar poetul, un vrăjitor: „ Iată şi lucrurile! Orice dragoste-a mea / pentru de, / însemnată cu creionul chimic /pe hîrtiile ude, caligrafic, cu scrisul rotund, / o flutur în mina întinsă şi-apoi / o las să se legene, cînd într-un colţ, cînd / într-altul, în vînt... // Voi, lucruri, Sfmxuri mişcătoare, / şi, tu, iluminare!" Voi spune totuşi ceva mai mult: poetul nu vede pur şi simplu lumea din jur, nu aude, nu miroase, nu pipăie fiinţele, materiile, lucrurile: el este însuşi văzul, auzul, mirosul, pipăitul, organ senzorial imens şi multiplu. „Gîndul creşte-n cercuri sonorizînd copacii": lumea se pătrunde de sentiment, se umple de emoţie, devine sensibilă, labilă, lunecătoare. Nimic totuşi din poncifele lirismului sentimental în această „imaginaţie materială", cum o numea Gaston Bachelard: căci pe de-o parte impresiile, trăirile şi capriciile sufleteşti ale poetului se transportă în lume, par a se construi din fibra ei materială; iar pe de alta, cîntă, suferă, exclamă universul însuşi, sensibilizat, pătruns de suflet. Această stare de graţie a lumii este, în volumele de pînă la Oul şi sfera, şi o stare de jubilaţie: primul Nichita Stănescu este poetul extazului materiei şi al reveriei obiectelor, magician fericit, Orfeu ce sileşte universul să cînte asemeni unei uriaşe harfe.

Poezia, deci, nu mai exprimă, nu mai arată, nu mai sugerează lumea: ea a devenit lume, a făcut din lume instrumentul ei muzical şi din lucruri, coardele sau clapele ei inefabile. Copaci-cuvinte, aştri-cuvinte, păsări-cuvinte: cuvintele se scurg în lucruri şi lucrurile în cuvjnte. Aici găsim poate aspectul cel mai revoluţionar artistic al poeziei lui Nichita Stănescu şi el constă într-un dublu raport: de substanţializare a Hmbajului şi de poetizare a realului. Sesizăm însă şi o deplasare de accent de Ia una spre alta: dacă iniţial poetul pare a vorbi liric prin obiecte, atrăgînd realul în sfera vocabularului, ulterior el va împinge vocabularul în sfera realului, populînd lumea de verbe şi de substantive. Obiectul-cuvînt devine cuvînt-obiect; realitatea îşi asumă legile gramaticii; lumea se comportă tot mai mult ca un limbaj ce alcătuieşte fraze sau se fărîmiţează în silabe şi în sunete, înlăuntrul fiecărui lucru se ascunde un substantiv, mişcarea e un verb, calitatea sensibilă, un adjectiv. Contactul cu realitatea este acum contactul cu acest suflet verbal al copacilor, al pietrelor, al fructelor: „Muşc din copaci, / oho, şi de ce? / După scoarţă e lemn, / după lemn / bate inima albastră a lui «e» / fără de existenţă şi solemn. / Dac-aş putea să dau verdele la o parte, / din frunze - ar r amine doar un cuvin t. / Dacă aş putea să dau pămîntul la o parte, / din pămînt ar rămîne scheletul lui «sînt» // în inima lucrurilor stau cuvinte...". Identificarea imaginaţiei

cu realul, a metaforei cu obiectul, a sufletului visător al poetului cu lumea este forma desăvîrşită a unei poezii care pare a-şi ajunge sieşi, emanînd din sine ca o energie de un fel anume. Critica a numit-o poezie a poeziei: e o formulă posibilă, totuşi echivocă, fiindcă nu e vorba de o poezie care se ia pe sine drept obiect, de o poezie de arte poetice, ci de o poezie care se face pe sine ca obiect, într-un continuu schimb de materii cu lumea, care se construieşte realmente, sub ochii noştri, în timp ce, asumînd realul, îi transmite propria lui existenţă verbală.

Cele // elegii constituie în fond întîia luare de cunoştinţă a identităţii: şi, inevitabil, a conflictului ascuns care o subminează ca o viroză. Poetul însuşi a intitulat elegia a patra: lupta dintre visceral şi real. Dar chiar ideea de luptă ne opreşte aici atenţia. Ingenuitatea de odinioară lasă deci loc pentru reflecţie şi îndoială, în a treia elegie, contemplării îi urmează criza de timp, iar crizei de timp contemplarea, în a cincea, tentaţia realului semnifică atît o atracţie irepresibilă a lumii, o confuzie, o identitate, cît şi conştiinţa separaţiei. Trăiesc în numele frunzelor, al pietrelor, al merelor, exclamă poetul: dar vine îndată trezirea, ,.recăderea" în starea umană care e o diferenţă. Unitatea şi aspiraţia spre ea se întîlnesc deopotrivă, în elegia a noua: „ Totul e lipit de tot, pîntecul de plntec, / respiraţia de respiraţie, / retina de retină", în elegia a şaptea: „întindo mină, care-n loc de degete /are cinci mlini, / care-n loc de degete / au cinci mîini... // Totul pentru a îmbrăţişa, /amănunţit, totul, /pentru a pipăi nenăscutele privelişti/şi a le zgîria / pînă la sînge / cu o prezentă". Contradicţia apare între constatarea, ce devine laudă, a identităţii poet-lume („ El începe cu sine şi sfirşeşte / cu sine. / Nu-l vesteşte nici o aură, nu-l / urmează nici o coadă de cometă") şi suferinţa de a trăi astfel risipirea umanului prin contopire („ De numărul unul sînt bolnav, / că nu se mai poate împarte / la două ţîţe, la două sprîncene, / la două urechi, la două călciie, / la două picioare în alergare / neputînd să rămîie ").

Devorată de lucruri şi devorînd lucrurile: iată alternativa poeziei lui Nichita Stănescu şi tema Elegiilor, pe care Laus Ptolemaei şi Necuvintele o reiau în chip mai metodic şi, liric, mai neinspirat. Ptolemaeu simbolizează bunul simţ empiric, eroarea necesară a percepţiei care constituie lumea: poezia visează de terenul sigur al realului, temîndu-se de schema abstractă a gîndirii ce-l desfigurează prin raţionalizare, însă aspectul poemelor. e deliberat didactic şi suavitatea lirică de pînă acum se evaporă, lăsînd în loc un pietriş de concepte. E curios cum, lăudînd viaţa în formele ei cele mai puţin pervertite, Nichita Stănescu scrie în Laus Ptolemaei, în Necuvintele,

aproape o poezie de idei, în sensul de altădată. „O, niciodată, niciodată, niciodată, / nu mi-a fost dor de vreo idee, / ci numai de un măr sau de un mers de fata /sau de o după-amiază " - declară el spre a contrazice parcă factura didactică a acestor poeme în care ideea se descărnează şi imaginaţia îşi pierde savoarea: în care doar jocul, ironia, asociaţia voit insolită mai reuşesc (Rîsu'Plînsu', Cosmogonie sau cîntec de leagăn) să suplinească mirosul, gustul, sensibilitatea materială a unei poezii ce păstrase în cea mai înaltă abstracţie prezenţa concretului. Fusese retorică organizînd realul; discursivă, înşirînd obiecte; sentenţioasă, definind lumea. Acum devine retorică în măsura în care se îneacă în cuvinte, discursivă, fiindcă se repetă în cuvinte, sentenţioasă, fiindcă înlocuieşte palpitul viu al lucrului cu ideea şi cu conceptul lui. Nu pretutindeni; unele versuri continuă să aibă farmecul acela greu de precizat pe care îl are aproape orice cuvînt ieşit de sub peniţa poetului; dar peste multe altele pluteşte un duh al abstracţiunii care pare a aduce moartea fanteziei senzoriale.

Punctul critic mi se pare a fi depăşit odată cu în dulcele stil clasic şi cu inegalul volum Măreţia frigului. Printr-o întoarcere întîi la lejeritatea limbajului, la cuvintele fulgi, la dansul sunetelor de dinainte (în ciclul secund din în dulcele stil clasic); atît că aici gratuitatea e mai mare, ca şi cum cuvintele şi-ar fi cîştigat o deplină independenţă de a se asocia, de a se metamorfoza, urmărind doar efectul de suprafaţă. Printr-o maturizare, apoi, a reflecţiei: în dulcele stil clasic debutează cu cîteva lungi şi anxioase poeme, între care Moartea păsărilor e o capodoperă: viziune coşmarescă a unui univers saturat de păsări, de ouă sparte, de coji, de gălbenuş, de albuş, şi, totodată, teribilă artă poetică a îndoielii de vocaţia proprie, îngerul sufocat care-şi duce necontenit mîna la beregată este însuşi poetul. Elegiile din Măreţia frigului, în sfirşit, nu mai sînt ale cunoaşterii, ci ale sufletului: iar stării de fericire i se substituie amărăciunea şi nelinişţea, jubilaţiei, sarcasmul: „Ah, dacă aş putea să zic că mai am un suflet, /pe urmă după ce mi-am pierdut trupul meu, să r/c / că mai am un suflet pentru cal, bunăoară, / pentru calul dresat de tine. // Ah, dacă aş mai putea să am pufin miros - de la floare - / la subţioara asta murdară a umărului / eu care îmi acopăr morţii, :icindu-le: / Tăceţi, nu e timpul, / tăceţi nu e timpul! - / ...şi asta în timp ce timpul trece /şi unicnd suflet pe care-l am / mănincă timp şi nu se mai satură...". în locul expansivelor anatomii poetice dtn Sensul iubirii şi din celelalte, iată o biologie deprimată, o frică de uzurpare interioară, un instinct al timpului care macină; în locul extazului gleznelor, tîmplelor şi braţelor, a beţiei adolescentine a simţurilor, urechea înfundată cu ceara

vîrstei, ochiul orb al maturităţii întrebătoare şi nesigure: „Şi dacă s-ar deschide deodată un ochi / chiar pe clanţa pe care apeşi? / Ai mai putea tu oare / să pui mina pe privire? /Ai fi în stare tu să intri intr-o vedere? /Ai putea tu să fii văzul meu? /Ai putea tu să fii - dacă dmtr-odată s-ar deschide un ochi, - / te miri cine ştie unde, / te miri cine ştie cînd ?/ Orbul de mine te întreabă / poţi tu să fii vederea mea? " Ce va urma în poezia celui mai original poet român al ultimelor decenii? Ce nou avatar? Nimeni n-ar putea-o spune, probabil. Trebuie să opresc aici sumara retrospectivă: fiindcă stă mai degrabă în puterea criticii să prevadă trecutul literaturii decît viitorul ei.

(România literară, nr. 29. 1975)

„Epica Magna"

Recentul volum al lui Nichita Stănescu, apărut în condiţii grafice impresionante ia Editura Junimea, constituie, vai, o decepţie. Nu atît prin flagranta inegalitate (inegale erau în fond şi alte cărţi ale poetului, în special Necuvintele şi Măreţia frigului), cît prin impresia de eteroclit pe care o lasă şi pi in lipsa de noutate chiar a poeziilor remarcabile. Autopastişa a devenit procedeu curent. Marele poet trăieşte aici, cu puţine excepţii, prin umbra lui. Nu pot fi bănuit de rea voinţă faţă de poetul Elegiilor, iar o subită obtuzitate, acum, după ce i-am comentat elogios cea mai mare parte din cărţi, ar trebui la rîndu-i explicată. Citind şi recitind această, cum o numeşte cu oarecare emfază autorul, „lliadă de Nichita Stănescu însoţită de mai multe semne de Sorin Dumitrescu ", m-am întrebat de unde să încep, ca să nu şochez pe iubitorii poetului şi pe însuşi poetul, aşa de entuziast de opera lui: să-mi ascund politicos părerea adevărată în cîteva fiaze convenţionale? Mi-am zis însă imediat că ar fi mult mai jignitoare o astfel de politeţe decît decepţia exprimată franc. Nichita Stănescu nu e poetul căruia ipocrizia criticului să-i fie de folos; şi nici eu criticul care să încerce, primul, efectele ei asupra poetului. Sînt, pe de altă parte, atît de convins de talentul excepţional al lui Nichita Stănescu (nu mai vorbesc de rolul lui în poezia noastră), încît mi-aş dori să mă înşel şi Epica Magna să fie o carte mare. Nu-mi rămîne decît să încep cu începutul, descriind poezia.

Cine nu-şi aminteşte de elogiul lui A din Necuvintele: „Cine eşti tu, A? / tu, cea mai omenească şi / cea mai absurdă literă...!". Prima poezie din Epica Magna este tot o Descriere a lui Â, în versuri uneori inspirate („ Templu al cuvîntului, A, / rugarea trupurilor noastre fumegînde"), alteori cam silnice („Gîndire devenită strigăt /

înzdrăvenind un mormînt"), dar în fond o reluare, ca şi Cătărarea pe o rază, a vechiului motiv („ îl ştiţi voi pe A, / murdarul de A, / luminosul de A ") ce denotă secarea imaginaţiei. Pean pare un duplicat al definiţiilor şi sentinţelor lirice din Laus Ptolemaei: „ Nu trebuie mai ales să înţelegem, / trebuie mai ales să fim", în acelaşi stil, aici depeizat, este scrisă şi poezia O, nedreptate: „Ecoul e cea fhai temeinică formă a materiei / pentru că ecoul se repetă ". Versurile de tot rele nu lipsesc: „O, tu, lună dezvirginată, / aruncă-ţi stele în spate" O aritmetică ce şi-a pierdut, prin supralicitare, savoarea lirică, şi a cărei origine se află în Dreptul la timp şi 11 elegii, produce în Anatomia, fiziologia şi spiritul astfel de mostre de cugetare: „ Prima mărime peste zero este infinitul, / Mai mare peste nimic este / totul". Un ecou din elegiile celebre descoperim în Metamorfozele: „Nu există decît o singură viaţă mare / la care noi participăm. / Nu există decît o singură viaţă mare / restul, nu suntem ". Lungul poem nu are nici o noimă lirică, aşa cum nu are nici acela intitulat Adunarea prin îndepărtare:,, Este ceea ce este. /Legea este a totului, tot ceea ce este. / îndepărtarea de lege se numeşte este. / Eroarea este îndepărtarea de eroare. / Eroarea este estele fără să fie el. / Ea este primul altceva". Ideea se poate înţelege, însă lirismul s-a schematizat, s-a subţiat, s-a curăţat ca o carne de pe oase. Abstracţiile acestea versificate aveau în Laus Ptolemaei o justificare parţială, prin tema plachetei; acum ele nu sînt decît nişte ecouri întîrziate. Poetul îşi parodiază maniera proprie. O excepţie, în acest stil, este Hieroglifa, poezie foarte frumoasă:

Ce singurătate

să nu înţelegi înţelesul

atunci cînd există înţeles.

Şi ce singurătate să fu orb pe lumina zilei, -şi surd, ce singurătate, în toiul cîntecului.

Dar să nu înţelegi

cînd nu există înţeles.

Şi să fii orb la miezul nopţii

şi surd cînd liniştea-i desăvtrşită, -

o, singurătate a singurătăţii!

Mai curios este să constatăm că se poate parodia exuberanţa erotică din O viziune a sentimentelor. Iată Ea:„ Tocmai acum, tocmai acum / cînd o iubesc cel mai mult, / tocmai acum am minţit-o ". Şi la un nivel de vulgarizare mai jos: „ Tocmai acum, tocmai acum / cînd ea îşi calcă de drag de mine / rochia In carouri... ". îmi stăruie în ureche muzica ingenuităţii dintr-un vers de demult al poetului: „Oho, alerg şi salt şi curg". Şi din atîtea poezii splendide, în care descoperise „anatomiile" care l-au făcut faimos. Dar Finish de azi nu e decît o copie ştearsă: „Alergam aţii de repede încît / mi-a rămas un ochi în urmă / care singur m-a văzut / cum mă subţiam - / dungă mai întîi, linie apoi... ". Primele patru versuri din Respirarea aerului de sub aripă sînt în schimb de reţinut: ,, Nu, nu se poate / vultur stingher, / fără de roate / să stea pe cer ". în această manieră voit naivă, ca a desenelor de copii, poetului îi reuşesc acum cîteva superbe lucruri. De exemplu Şo pe zeiţă (ce titlu imposibil!) şi mai ales Luare, lamentaţie tragică înrudită cu ale lui Emil Borta din ultimile cărţi, în care cuvintele au o nefirească răsucire, ca şi cum emoţia rostirii le-ar stîlci şi le-ar gîtui:

Tu n-ai să mă laşi, nu,

nu, nu mă lăsa

frate plopule, frate!

Vin şi îmbrăţişez cu repedea mea viaţă

viaţa ta lentă.

N-ai să mă laşi.

nu, aşa că nu?

N-ai să mă laşi, frate,

nu aşa că nu ?

Mă voi scurge pe scoarţa ta,

ca ploaia,

dar tu, nu aşa că tu,

nu aşa că tu o să mă ţii,

nu aşa că tu nu o să mă laşi,-

şi atît de puţinul punct

al amîndurora

o s ă-l faci de sărbătoare...

Mi-e somn, frate,

înrădăcinează-mă tu,

înrădăcinează-mă.

O elegie deopotrivă de frumoasă, dar în alt stil decît acest Mai am un singur dor al lui Nichita Stănescu, este O confesiune, apropiată de

altele din Măreţia frigului în care cel ce plînge este sufletul nostru iubitor de moarte. Dacă în // elegii era vorba de suferinţele cunoaşterii, aici îşi găseşte expresie o biologie deprimată de ambiţiile şi neputinţele spiritului:

încă nu pot să înalţ un imn liniştei

pe care mi-o doresc şi de care mi-este foame.

Nici o casă în care am stat

nu m-a ţinut prea mult înlăuntrul ei.

Aş vrea să pot să locuiesc

în propriile mele cuvinte,

dar îmi atîrnă greoi prin uşile lor

trupul spre regnul animal.

Bucuros aş da clinilor ce este al cîinilor

şi arţarilor ce este al arţarilor,

dar urletul cîinilor este pentru mine închis,

iar mirosul arţarilor oprit.

Va trebui să mă mut mult mai sus,

va trebui să arunc lestul, -

dar numai gîndul că ceea ce este sus

este aidoma cu ceea ce este jos, —

mă tulbură şi mă face să aflu

că orice azvîrlire nu are direcţie,

că orice lepădare e statică.

In învăţăturile cuiva către fiul său (mai ales prima serie), banalitatea e din nou liric recuperată: „ Dormi cit mai puţin cu putinţă, / visează cit mai mult cu putinţă" Sau, la fel de sugestiv: „Nu te grăbi să alergi. / Stai locului! / Chiar şi miezul fierului / curge leneş prin lăuntrul fierului. // Uită-te la fier şi aseamănă-te lui". Poetul e aici un filosof discret şi coerent ce-şi transmite testamentul plin parcă de o orientală înţelepciune:

Dragule, caută şi te însoţeşte ca să nu rămîi prea singur. Vei vedea şi tu, atunci cînd vei iubi, cine îţi va fi soaţa, aşa cum arborele cel mare, pe timpul soarelui în toi, vede cum îi este umbra

Pe timp de durere, lasă-te singur ţie.

Şi cerul se acoperă de nori cînd plouă

Numai cînd ninge, ninsoarea e umbra de la stele.

Dar atunci, dragule, e foarte frig, şi chiar ceea ce este frumos vederii poate să ţină loc de cămaşă.

Din nefericire banalitatea pură şi pretenţioasă este intactă pe pagina vecină: „Pricina ochiului nu este lacrima / ci vederea. / Nu, / să nu confunzi niciodată / ceea ce este real cu ceea ce este adevărat // A iubi este real, / iubirea este un adevăr / A iubi este / Iubirea se este". Şi acestea sînt în fond nişte sfaturi testamentare (Patru afirmaţii în sprijinul realului), lapidare, însă nepoetice. Lapidaritatea este ceva mai eficientă liric în Locuit:

Pînă cind nu mă părăseşte zeul

care stă tolănit în mine

nu pot să ies din cort, iubito,

iar cohorta doarme şi miroase

a cimbru

pentru că vine primăvara.

Dar Autoportretul şi cele două Haikuuri sînt şterse. Lirica erotică este ca şi absentă din Epica Magna. Ar fi de observat că, dacă O viziune a sentimentelor cuprindea aproape numai poezii de dragoste (exuberante ceremonii), în volumele următoare, cu excepţia părţii a doua din în dulcele stil clasic, acest fel de poezie se întîlneşte foarte rar. în Epica Magna sînt doar cîteva invocaţii, aubade, jeux d'amour în felul celor din în dulcele stil clasic, dar fără prospeţimea imaginii, fără măcar ingeniozitatea de acolo. Versuri stîngace („ Mi-e dor să pot / să nu-mi mai fie / dor de tine") sau penibile („ Ce greu se ouă un ou ") sînt, e drept, urmate uneori de altele de o incomparabilă puritate: „Păsări iubindu-se-n aer. / Păsări iubindu-se-n crengi. / Poţi tu, singuratecule, /văzîndu-le /să le-nţelegi9".

Se pot culege din volum şi alte poezii notabile, - în special Fulgerul şi frigul (cu ceva arghezian în concentrata apariţie a supranaturalului), Dintr-o seară („A trebuit să potolesc dinii care se neliniştiseră / fără nici o pricină") sau Tablou cu orbi, în care inumanul dă tîrcoale caselor şi curţilor obişnuite, iar poetul a devenit un „medium" pentru prezenţe diavoleşti sau îngereşti, - dar nu peste nivelul atins în Unsprezece feluri de a-ţi pierde lumea, care constituie modelul.

Tot restul e din păcate un lest ce trebuia azvîrlit pentru ca poezia să-şi ia zborul. Evident, Nichita Stănescu nu e în stare să renunţe la nimic, fiindcă altfel cum ne-am explica prezenţa în carte a unor versuri

şi poeme ce par eboşate la nime'reală pe un colţ de foaie, necorectate măcar gramatical, ca ultimul dintre acestea: „Ah, vă implor să nu-i lăsăm pe tineri / ţi pe adolescenţi, ah, vă implor / spuneţi-le greşeala morţii noastre, / pe foarte viguroasa de greşeală a lor"? Şi, tot în nefericitul Strigăt de fericire, asemenea platitudini rău versificate: „sunt noi erori ce nu au fost făcute / sunt crime împotriva razei ce n-au fost / noimă nu are şi nu are sens nu are semn / nici datină nu are / să-nveţe trupul nostru pe de rost". Niciodată parcă poetul nu a împins neglijenţa şi neatenţia atît de departe. Să fie în Cutumă ceva de înţeles: ,, Mă-ntretaie, vai murirea / care desenată fuse / in de toată firea / cuielor, opuse; / Dar mi-a fost de a mea coroană, / dară timple ca să bag sub ea / n-avui, o istorie romană / decît numai stea"? Sau în Metamorfoze, din care am mai citat, vreo umbră de poezie: „Mişcarea naşte timp / şi aceasta / şi aceasta .' şi acelea ' şi aceea / sunt însuşi magnetismul!' Cel care stă, nu este. / Cel care mişcă, are trecut, / Cel care arde. luminează /Ce! care s-a stins, este orb"? (Virgulele dintre subiective şi predicatul lor nu-mi aparţin). Să nu mi se spună că a scoate din context versuri şi strofe înseamnă a le desfiinţa: din păcate pentru Nichita Stănescu în Epica Magna, a scoate din context e singura metodă valabilă de a salva ceva, căci puţine lucruri rezista de la început pînă la sfirşit

(România literară, nr 46, 1978)

„Daimonul meu vine de departe"

Cu cîteva săptămîni în urmă, pe la 12 noaptea, am primit un telefon de la Nichita Stănescu. Nu mă sunase de mult. Nu ne văzusem de mult în ioc de orice introducere, mi-a spus, cu vocea lui lentă, care parcă tâa cuvintele: „Bătrînc, trece viaţa pe lingă noi şi nu mal ajungem .'(î schimbăm o vorbă'" Nu-mi închipuiam atunci cît de repede va trece \ iată pe lîngă Nichita Stânescu. Ne obişnuim cu toate ale vieţii, dar nu cu trecerea ei.

Nichita Stănescu era, în ultimii ani, tot mai des vizitat de ideea morţii, locuit de ea. ca de o stafie străină şi totuşi familiară, în Noduri si semne nu există o singură poezie senină. Excedat, parcă, el însuşi de îndelungata tovărăşie, poetul se imaginează într-un rece peisaj de zăpezi, boreală ţară care se întinde de la Marea Neagră la Medîterană, suferind de a nu putea muri:

Cînd ninge peste Marea Neagră spre Bosfor, cînd ninge peste albastra de Mcditerană

şi nici de frig nu pot să mor,

nu pot să mor!

Doamne, mă chinuiesc şi nu pot să mor!

Doamne, eu mi pot să mai mor!

Mi-e viaţa veşnică şi rană

şi nu pot să mor

şi ninge şi nu pot să mor

şi-mi este foarte frig cînd foarte ninge

şi nu pot să mor!

Ce poţi să scrii sub impresia morţn unui mare poet? Rîndurile care urmează sînt şovăielnice şi înseilate. încerc să mă smulg din puterea copleşitoarei tristeţi şi să uit că Nichita Stănescu nu mai este. Citesc şi recitesc din cărţile lui. Moartea aruncă asupra fiecărei poezii, a fiecărui vers, o altă lumină. De astăzi îl citim pe poetul Elegiilor la fel cum îi citim pe Bacovia sau pe Arghezi.

Nu încape îndoială că Nichita Stănescu este cel mai important poet român de după al doilea război. Opera lui a marcat, ca nici una alta. conştiinţa lirică a contemporanilor. E greu de închipuit cum ar arăta poezia de astăzi - a mai tinerilor, ca şi a mai puţin tinerilor lui confraţi - dacă n-ar exista U elegii, Laus Ptolemaei, Oul şi sfera şi celelalte. Nichita Stănescu a creat un stil, personal şi inimitabil, şi a deschis totodată poeziei o perspectivă nebănuită, ca o fereastră prin care numeroşi poeţi au privit şi vor continua să privească lumea. Stilul, timbrul, fraza lui Nichita Stănescu se recunosc instantaneu, chiar dacă scapă mereu prin ochiurile plasei critice. Am scris de zeci de ori despre el şt sînt la fel de conştient cum eram după primul articol că r.-am făcut decît să mă învîrtesc în junii misterioasei lui originalităţi. Poetul însuşi pare a nu fi ştiut totul despre sine. într-una din ultimele poezii, se autodefineşte prudent, folosind o metaforă de sorginte platoniciană în laptura lui poetică sălăşluieşte un demon care vine şi pleacă, !ăsîndii-i drept amintire versul: „Daimonul meu vine de departe >' în ga:da făpturii mele".

Daimonul lui Nichita Stănescu nu locuieşte pur şi simplu într-un trup: el face una cu acest trup. întîiul lucru izbitor, de la început, !a poetul Elegiilor, a fost întrebuinţarea nouă pe care el a dat-o trupului. Lirica lui este corporală, în sensul că uzează de noţiuni anatomice ca de nişte concepte poetice. Ochiul, sprîncenele, mîinile, umerii, genunchii, coastele alcătuiesc la el un adevărat limbaj. Lirica se exprimă prin ele. Anatomia reprezintă la Nichita Stănescu un vocabular şi o sintaxă. O uimitoare concreteţe decurge de aici.

Substantivele şi verbele îşi desfac mari braţe reale ca să strîngă la piept universul. Din încheieturile propoziţiilor ţîşnesc aripi. La nici un alt poet corpul n-a jucat un rol mai mare. Niciodată reprezentările anatomice n-au fost mai organic lirice.

Orice cititor al poeziei lui Nichita Stănescu va fi simţit însă că în trupul ei de carne şi oase sălăşluieşte un duh abstract. Poetul ne-a surprins din capul locului tocmai prin darul lui de a însufleţi abstracţiile. „Plutea o floare de tei / înlăuntrul unei gîndin abstracte", spune poetul însuşi. Mireasma realului nu se pierde aproape niciodată în labirinturile de idei ale Elegiilor şi ale speculaţiilor din Laus Ptolemaei. Noţiunile, definiţiile, ipotezele, formulele de tot felul alcătuiesc, la rîndul lor, un limbaj asemănător, dar pe un alt plan, cu acela anatomic. Exemplele sînt prea bine ştiute ca să mai trebuiască să le repet. Sicitatea acestui al doilea limbaj, datorată şi neobişnuinţei noastre, este adesea numai aparentă, în mîinile poetului abstracţiile se transformă repede în imagini prin care circulă sîngele vieţii. Acum aproape două decenii, cînd apăreau Elegiile, mai puteam avea impresia de fllosofare, dar, cu timpul, urechea noastră s-a deprins să considere pline de farmec definiţiile de tratat ştiinţific care inaugurau cel mai radical volum al autorului: „El începe fi se sfirşeşte cu sine / Nu-l vesteşte nici o coadă de cometă".

Este evident că astfel de versuri nu conţin reprezentări concrete. Aplicîndu-le acest criteriu, am greşi ca atunci cînd am căuta în pictura abstracţion işti lor imagini din realitate. Nichita Stănescu este un poet abstracţionist, dacă îmi este îngăduită echivalenţa dintre poezie şi plastică. El dezmembrează întîi realul (la propriu: cîtă vreme acest real este văzut anatomic şi compus din membre, ca un corp uman) şi îl recompune, apoi, ca un pictor cubist. O rădăcină importantă a acestei poezii o constituie suprarealismul, care a eliberat viziunea de reprezentare şi a permis o motivare exclusiv imagistică a versurilor. Insă Nichita Stănescu, oricît onirism ar conţine lirica lui, se desparte de suprarealişti într-un punct esenţial: lumea lui nu este sfărîmată, împrăştiată, haotică. Există în ea un principiu care se opune curgerii nesfîrşite a fluxului de imagini, despletiri senzoriale, şi acest principiu ne întoarce la observaţia despre corporalitate. E lesne de observat că metamorfozele cele mai ciudate şi transgresările de regnuri din versurile poetului (în care pietrele sînt dotate cu simţire, iar simţirea împietreşte) se petrec de fiecare dată înlăuntrul unui trup care este acela omenesc. Viziunea poetului e de fapt antropomorfă. Suprarealiştii descentrează umanul, în vîrtejurile lor de imagini (chiar dacă multe presupun, la origine, senzaţii) se reface, ca din rotirea unei

nebuloase, un univers în care umanul ocupă un loc printre altele. La Nichita Stănescu universul continuă să se ţină legat de corpul uman. E un întreg cosmos înlăuntrul unui trup omenesc. Privirea, pipăitul, mirosul, auzul joacă un mare rol. Natura nu există decît întrucît e văzută, simţită de o fiinţă omenească.

Direcţia dominantă în poezia din ultima sută de ani, care a fost aceea de a privi pe om (senzaţiile şi formele lui exterioare specifice) ca pe un locuitor al unui univers mult mai vast şi nonuman, pare a se fi inversat la Nichita Stănescu, unde tot cosmosul nonum,an e găzduit de făptura umană, ca de o anatomie michelangiolescă. Vedem natura ca pe o planşă, unde un contur corporal o înconjoară şi o separă de vidul exterior. Nu întîmplător poetul evocă simbolul lui Ptolemaeu, „martorul bunului simţ"; în centru se află, din nou, omul şi planeta pe care el trăieşte, iar în jurul lor soarele, stelele se învîrtesc cuminţi, pe scripeţii şi pe roţile lor dinţate. Omul şi lumea s-au reconciliat. Această împrejurare permite sentimentului să reumple lirismul. Poezia lui Nichita Stănescu - în erotice la fel ca şi în meditaţiile metafizice - este sentimentală, aşa cum este senzorială sau reflexivă. Desigur, sentimentul nu mai este acelaşi de odinioară şi nu se mai răsfaţă, în stare pură, ca la romantici, după cum nu mai este doar sugerat ca la simbolişti. El a învăţat ceva din lungul lui exil. Se poate spune, pe scurt, că inima şi-a regăsit locaşul dintre coaste, că simţirea s-a reîntors în corp. E mai curînd vorba de raportul cu lumea al omului integral. De aceea ne vine atît de greu să disociem în lirica lui Nichita Stănescu inima de minte şi mintea de trup.

Poezia lui Nichita Stănescu îşi începe în acest aspru decembrie destinul postum.

(România literară, nr. 50, 1983)

„Ordinea cuvintelor"

La aproape doi ani de la dispariţia lui Nichita Stănescu, vede lumina tiparului o ediţie revizuită a poeziilor lui (Ordinea cuvintelor, Cartea Românească); ea „ nu are pretenţia de a fi definitivă, ci numai năzuinţa", după cum poetul însuşi afirmă într-un preambul intitulat Războiul cuvintelor. Ediţia a fost îngrijită şi prefaţată de un tînăr critic, Alexandru Condeescu, autor şi al unei bogate cronologii. Trecerea în istoria literaturii a unor fapte de viaţă, de care pînă mai ieri ne loveam întîmplător, are de ce să ne umple de o prea tristă uimire. Colaborator apropiat al poetului, în ultimii lui ani, editorul de azi şi-a luat în serios menirea. Nota asupra ediţiei ne informează că cele două volume

cuprind aproximativ două treimi din producţia poetică a lui Nichita Stănescu, de la Sensul Iubirii la Noduri şi semne, plus un ciclu (Opere impersonale) pregătit de poetul însuşi pentru publicare, dar structurat ca atare de editor. Ediţia se deschide cu o poezie neinclusă în 1960 în Sensul iubirii, apărută în Gazeta literară din 21 martie 1957 şi considerată de autor ca debutul său absolut (deşi adevăratul debut are loc în „Tribuna", cu patru zile mai devreme, cu poeziile Au fost oameni mulţi, La lume şi pămînt). Nichita Stănescu a preferat, după spusele lui Alexandru Condeescu, să reţină ca început al său poezia din „Gazeta literară".

Trebuie să acordăm credit îngrijitorului actualei ediţii. Cîteva nedumeriri însă subzistă, din pricina unei anumite imprecizii a datelor. Intituiată iniţial 7907, această poezie se numeşte în antologie Ardea spitalul (voi I, p. 85) şi nu Ardea spitalul cu bolnavi cu tot, aşa cum indică, la pagina 60 a volumului întîi, cronologia. Şi, apoi, a apărut ea, la 21 martie (voi. I, p. 60) sau la 20 martie (voi. II, p. 328), Notă asupra ediţiei)? Mărunţişuri, desigur, dar supărătoare. Cu oarecare largheţe, îngrijitorul ediţiei o socoteşte „definitivă" (Notă...), deşi poetul, mai prudent, vorbise de o simplă năzuinţă în acest sens, ba chiar i se atribuie intenţia ca ediţia să fie „critică" (idem, p. 329). Oarecum curioasă este prezenţa în final a unor Postume. Nu sînt de acord, cu M.N. Rusu care, comentînd Ordinea cuvintelor în două numere din Săptămîna, nu o discută serios, dar îi împărtăşesc observaţia că postumele n-aveau ce căuta într-o carte care reflectă ultima dorinţă a poetului. E vorba de treisprezece poezii, din care două dictate de Nichita Stănescu la 9 şi, respectiv, 10 decembrie 1983, cu puţine zile înaintea sfîrşitului său. Cronologia, la rîndul ei, deşi foarte utilă, nu e mai presus de contestaţii. Alexandru Condeescu înşiră, de pildă în cuprinsul ei, printre evenimentele biografice, numeroase altele (culturale, politice), a căror selecţie, cum se spune", ne lasă visători. Mai ales omisiunile de nume. Şi dacă destule titluri de volume de versuri anodine ţintesc să ofere un tablou edificator al apariţiilor editoriale contemporane cu acelea ale lui Nichita Stănescu, ca şi cele cîteva titluri de cărţi de proză, cam la nimereală culese, lipseşte cu desăvîrşire critica. Editorul nu pierde ocazia să sugereze că 11 elegii ori Epica Magna au stîrnit furtunoase dezbateri critice, în aceste condiţii, nu era importantă indicarea principalelor elemente? Nici măcar studiul lui Ion Pop de la Editura Albatros nu e menţionat, ca primă monografie asupra operei poetului. Cronologia adoptă, la urmă, tonul biografiei călinesciene a lui Eminescu. Un ton uşor emfatic, pe care-l regăsim şi în ampla prefaţă. Frumos scrisă, cu observaţii

interesante, aceasta trebuia să fie mai precisă, mai pozitivă, dacă pot spune aşa, făcînd evidentă aprecierea unui critic din altă generaţie. Unele fraze ne pun pe gînduri: „Ca şi Eminescu, în cadrul romantismului european, poate mai tranşant chiar, Nichita Stănescu nu seamănă cu nimeni (voi. I, p. 13). Era mai bine să ni se arate cu cine seamănă poetul decît să se considere că ivirea lui în literatura română la sfirşitul anilor '50, ţine de miracol" (p. 12). Mai ales că prefaţa e plină de referinţe la poeţi moderni (23 de nume sînt invocate la p. 11) cu care poetul român nu are totdeauna legătură şi se schiţează chiar un tablou al evoluţiei literaturii româneşti din secolul al XVI-lea şi pînă azi (p. 12) care însă nu explică mare lucru.

N-aş vrea să se înţeleagă că diminuez strădania lui Alexandru Condeescu. Ea merită toată stima. Am recitit pe Nichita Stănescu prin prisma selecţiei lui şi cred că şi alţii vor proceda la fel. Locul marelui poet se vede din ce în ce mai limpede acum şi nu mă îndoiesc că vor apărea în curind şi sintezele critice aşteptate.

Ceea ce este izbitor de la început, în Sensul iubirii, este extraordinara prospeţime a impresiilor lirice („ Eram copil pe atunci, mi-era frig / şi priveam, clănţănind picioarele lor paralele, / cu potcoavele-n aer, aburind de frig... / unu, două, trei, patru, numărau clănţănind de frig / picioarele lor paralele"), aerul lor tineresc şi foarte pur („Va fi o dimineaţă neobişnuit de lungă, / urând un soare neobişnuit. /Adine, lumina-n ape o să-mpungă: / din ochii noştri se va-ntoarce înmiit! //Mă ridicam, scuturlndu-mi lin undele. /Apele se retrăgeau tăcute, geloase. / Plopii mi-atingeau ttmerii, tîmplele, / cu umbrele lor melodioase"). De unde provine senzaţia de noutate? Poetul schimbă proprietăţile fizice ale obiectelor, sugerînd un univers în care razele sau umbrele capătă materialitate, în timp ce aştrii sau copacii se dematerializează. Tăcerea se face vînt albăstrui sau se loveşte de trunchiuri, timpul devine o dungă arcuită, gîndul sonorizează copacii, aerul împunge. Tonalitatea acestor mutaţii este euforică: „Soarele saltă din lucruri, strigînd, / clatină muchiile surde şi grave. / Sufletul meu îl întîmpină, ave! / Calul meu saltă pe două potcoave. / Coama mea blondă arde în vînt". Nimeni înainte şi nici Nichita Stănescu după aceea n-a mai slăvit în acest fel adolescenţa, ca o sărbătoare a simţurilor şi a spiritului, ca o beţie, ca un clocot, în stare să umle de cîntecul ei cosmosul întreg: „Şi muzica sferelor, mai intens clocotind, / Intru sărbătorirea adolescenţei / se aude ".

Conştiinţa misterioaselor şi încîntătoarelor metamorfoze apare abia în O viziune a sentimentelor. Poetul nu mai adoptă perspectiva umană asupra lumii ca unic şi suprem criteriu. Omul e descentrat, îşi

pierde privilegiul. Natura însăşi e înzestrată cu privire, cu simţuri. Acum un sfert de secol, aceste versuri din Lauda omului au stîrnit o puternică impresie: „Din punctul de vedere al copacilor, / soarele-i o dungă de căldură, / oamenii - o emoţie copleşitoare... / Ei sînt nişte fructe plimbătoare / ale unui pom cu mult mai mare". Despărţirea de poezia tradiţională însemna despărţirea de caracterul mimetic al reprezentărilor ei. Peisajele lui Nichita Stănescu aveau un sunet cu desăvîrşire nou. Ceea ce vedea sau auzea poetul ieşea din sfera experienţei directe. Universul poetului era, aşa-zicînd, un univers de idei. Lumea lui se sprijină pe frunţi omeneşti precum, în mitologia indiană, pămîntul stă pe spinarea unor elefanţi (Geneza). Atitudinea lirică se abstractizează, îndepărtîndu-se de empiria comună. Şi, ca printr-o compensaţie secretă, sentimentul se corporalizează sau se leagă de părţile corpului: „Mîinile mele sînt îndrăgostite / vai, gura mea iubeşte... ". Aici se cristalizeză deodată celebra anatomie lirică a lui Nichita Stănescu şi nu întîmplător e pomenit Michelangelo: „Alergînd, alergînd, mi se-nteţeau muşchii, / scheletul alb ce-l ţin în mine / Ca marmora lui Michelangelo statuile, /a început să se facă mai luminos, mai luminos, /vertebră de vertebră, os de os". Viziunea sentimentelor e o viziune nesentimentală: confesiunea lipseşte, înlocuită cu imaginile surprinzătoare ale unui univers erotizat. Iubirea, leoaică tînără, îşi înfige colţii-în- faţa îndrăgostitului: iată un mod de a vorbi de inimă, de tumulturile sau de langorile ei, fără sentimentalism, prin metaforizare curajoasă sau prin închipuirea unor scene ca de teatru, în care emoţiile se ciocnesc asemeni unor forţe naturale personalizate: „Şi se loveau în mine două sentimente, / unul venind călare, celălalt purtînd în lectici... ". Formele naturii comune sînt sacrificate. Fantezia lirică transformă lumea într-un vîrtej miraculos de sunete şi de culori: „Ce bine că eşti, ce mirare că sînt! / Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecîndu-se, /două culori ce nu s-au văzut niciodată, / una foarte de jos, întoarsă spre pămînt, / una foarte de sus, aproape ruptă / în înfrigurata, neasemuita luptă / a minunii că eşti, a-ntîmplării că sînt". Ne răsare în minte Arghezi: „ Tu veneai din vii, eu veneam din morţi". Această perspectivă abstractă şi inteligentă, care nu mai conţine nici măcar sîmburele alegoric de la Arghezi, se foloseşte de sentimente doar ca de un pretext pentru a înfăţişa o lume a cuvintelor, a vocalelor şi a consoanelor („ Iar sentimentele mărunte, bune doar l să fie peste clipă martori / ciocnirii-ntre consoane şi vocale, / mureau ca de prisos, încet şi moale / se destrămau în rotocoale ").

nnr ™l rotund al stărilor de spirit". frenezia şi euforia încetează o'ape brusc în Dreptul la timp. Un vers ca acela cu care începe poemul Enghidu - „Priveşte-ţi mîinile şi bucură-te, căci ele sînt absurde" - ne introduce pe neaşteptate într-un univers diferit. Toată prima parte a poemului pune sub semnul întrebării capacitatea simţurilor omeneşti de a da socoteală de realitate. Desentimentalizării îi urmează, aşadar, îndoiala de senzaţiile cele mai simple. „Abstracţia" face un pas mai departe. Nu ne mai întîlnim nici măcar cu acele urme ale materiei care se învîrtejeau osmotic în primele poezii. Singurul mod de a cunoaşte valabil este acum pentru poet acela de a da nume unor lucruri ce nu se găsesc în realitate, îndoiala de consistenţa lumii atrage un hazard al rostirii. Nu mai e, măcar, vorba de joc cu proprietăţile materiale ale realităţii fizice, de mutaţie, de golire a obiectelor de miezul lor material, ci de o invenţie a lumii prin cuvinte. Acesta e înţelesul Artei poetice din Dreptul la timp: „îmi învăţam cuvintele să iubească, / le arătam inima / şi nu mă lăsam pînă cînd silabele lor / nu începeau să bată. //Le arătam arborii / şi pe cele care nu vroiau să foşnească / le spînzuram fără milă de arbori, // Pînă la urmă, cuvintele / au trebuit să semene cu mine /şi cu lumea".

O mică notă dramatică, un fel de ecou al suferinţei de a se rupe de lume, se întrezăreşte în Dreptul la timp. Ea devine centrală în // elegii, o culme a abstracţionismului poetic în literatura noastră. Intuiţia nu mai este de nici un folos poetului. Poezia se înrudeşte cu matematica şi cu ştiinţele al căror obiect nu este dat prin simţuri. Elegiile nu sînt însă propriu-zis hermatice ca poeziile lui Barbu, alt radical, obscuritatea lor fiind datorată absenţei suportului mimetic. Versurile nu mai descriu şi nu mai evocă lumea sensibilă. Ele năzuiesc să sugereze un conflict care se desfăşoară la nivelul esenţelor, între un eu golit de psihologic, şi o realitate fără forme reprezentabile. Tema e aceeaşi îndoială de purtarea simţurilor, criza spiritului însetat de real, o pendulare între şinele ce nu poate ieşi din sine şi o lume care nu există decît în acest act dramatic de contemplaţie. Laus Ptolemaei va continua această lirică, ducînd-o la gnomă, la definiţia „ştiinţifică", la axioma şi la teorema geometrică, deşi nu va mai păstra aproape nimic din starea conflictuală a Elegiilor. Nichita Stănescu scrie, la sfîrşitul anilor '60, o poezie nonfigurativă, deosebită de tot ce se realizase înainte în această direcţie, cu unele artificii letriste, care amintesc avangarda, dar fundamental originală. Ion Barbu, singur, poate fi invocat ca precursor, dar mai mult ca tendinţă decît ca scriitură. Este anunţată totodată aici negativitatea din Necuvintele. „Să cauţi un cuvînt ce nu exită", scrie poetul în grădina Ghetsimani din această

ultimă culegere. O bună parte din lirica modernă întoarce spatele mimeticului şi „realismului" poetic tradiţional, urmărind să-şi inventeze realitatea proprie. Necuvintele reprezintă însă experienţa cea mai avansată în respectiva direcţie. Dacă, la început, poetul disloca obiectualitatea şi perturba proprietăţile fizice, acum el neagă însăşi substanţa fizică a lumii. Cel mai nimerit exemplu este poezia A inventa o floare, de unde se vede că poetul e deplin conştient de gestul său negator: „ Din nou mă sprijin numai pe cuvinte. / Nu e nici o muzică să izbucnească / din osul nimănui... //Şi nici sufletul nu are în sine / liniştea potrivită orelor fericite / legănate de adaosul de alcool blind. // Şi nici prietenul cel puternic şi apropiat / tristeţilor şi marilor idei. //Şi nici femeia credincioasă / ca o bătrînă vulpe gravidă şi atotştiutoare / in amănunţitele treburi ale cîmpiei. // Şi nici îngerul tatuat cu hărţi, / nici unul / nu este de faţă. // Numai cuvintele, numai ele / prea puţin doritele, - / ca nişte mercenari nervoşi / îmi urmăresc gestul inimii amorţind, / jetul privirii pulverizînd / imaginile tradiţionale ale lumii mele... ". împresurat de necuvinte, poetul nu mai are ureche pentru muzica lumii, sufletul treaz ori beat de „alcooluri" şi-a pierdut consistenţa, prietenia şi iubirea nu mai oferă sprijin, cuvintele înseşi nu mai izbutesc decît să asiste neputincioase la amorţirea afectelor şi la privirea care pulverizează imaginile tradiţionale ale lumii lui...

în dulcele stil clasic reprezintă, parcă, o încercare de întoarcere la garanţiile (sau la o parte din ele) poeziei tradiţionale. Volumul conţine, în a doua secţiune, elegii, madrigaluri, cîntece, extrem de inventive stilistic, într-o manieră ironic-sentimentală, trubadurească, folclorică sau ludică. E, desigur, o falsă întoarcere. Dar, într-un anumit fel, traversarea deşertului necuvintelor s-a încheiat. Dovadă marile poeme din prima secţiune, al căror ecou se prelungeşte în Operele imperfecte şi în Noduri şi semne (răzbătînd mai greu la suprafaţă în Măreţia frigului sau în Epica Magna, cărţi nesigure valoric, de tranziţie): aceste poeme se reumplu deodată de larma, sufletului, de o subiectivitate romantică şi neliniştită, mergînd pînă la coşmar. Moartea păsărilor este un poem aproape autobiografic, teribil în vizionarismul lui. Niciodată n-a fost poetul mai îndoit de sine. Dacă este să căutăm accente tragice în poezia lui Nichita Stănescu - aşa de barocă, de preţioasă, de strălucitoare - acestea se găsesc în astfel de poeme, din ultimele cărţi. Este absolut remarcabilă în ele intensitatea unei anumite problematici morale: căderea. E destul să comparăm Al meu suflet, Psyhee sau alte poezii din aceste volume cu îngerul cu o carte în mînă (din Oul şi sfera) ca să vedem cum imaginile aproape

suave ale zborului, plutirii şi legănării baroce au făcut loc acelora ale prăbuşirii vertiginoase, ale „tocirii", cufundării şi destrămării. Totul trage în jos fantezia lirică. Sîntem la antipodul euforiei înălţătoare de la început. Aripile (motiv recurent) nu mai slujesc zborului. Ele, ca şi amintirile, atîrnă de umeri, încovoaie, turtesc. Vulturi obosiţi cad ca nişte pietre dintr-un cer ostil. Simbolurile frigului, ale borealităţii şi morţii se înstăpînesc în majoritatea poemelor. Tematic, putem stabili o anume legătură cu poezia lui Blaga din Lauda somnului: acelaşi plîns metafizic, aceleaşi strigăte gîtuite şi disperate. Maniera diferă însă complet. Cele din urmă versuri ale lui Nichita Stănescu sînt simple, repetitive, mecanice, aproape bacoviene. Toată arta modernă a părăsit poemul ca temă cu variaţiuni de odinioară (prezent încă la Blaga şi aşa de clasic în principiul său) pentru o expresivitate stridentă, simplissimă, onomatopeică şi primitivă: „Soldatul mărşăluia, mărşăluia, / mărşăluia / pfnă cînd / pînă la genunchi / piciorul / i se tocea, i se tocea / i se tocea / pînă cînd trunchiul, / pînă la coaste, / i se tocea, i se tocea / i se tocea / pînă cînd / pînă la sprîncene orbea / orbea, orbea / pînă cînd / părul lui iarbă neagră era / iarbă neagră era, iarbă neagră era. / Un cal alb venea / şi o păştea / şi o păştea, şi o păştea. / l-ha-ha, i-ha / i-ha". în aceste strigăte sem(articulate, tragice şi sfîşietoare, se închide cercul început sau exclamaţiile de slavă, cu elanurile frisonante din Sensul iubirii O coerenţă interioară înspăimîntătoare face din poezia lui Nichita Stănescu - dincolo de inegalităţii, eşecuri şi risipă - una din cele mai de seamă opere lirice moderne.

(România literară, nr. 44, 1985)

Document: 18. Florin Mugur.doc

FLORIN MUGUR

„Cartea regilor"

Probabil spre a marca o continuitate de atmosferă şi de motive, Florin Mugur republică Ia sfîrşitul recentei sale culegeri poeme din Mituri şi din Destinele intermediare, pe cele mai apropiate ca tonalitate. Aşa încît. fără să fie pe de-a-ntregul inedită, Cartea regilor (Ed. Eminescu, 1970) este de o remarcabilă unitate stilistică şi, neîndoielnic, punctul maxim pînă azi al creaţiei poetului. Ce ne izbeşte

înainte de toate este luciditatea cu care Florin Mugur îşi gîndeşte poezia în funcţie de un anumit principiu constitutiv; tot ce contravine acestui principiu e lăsat de o parte. Cartea regilor este o carte a viziunilor sumbre, groteşti, popuiată de făpturi stranii sau caricaturale, de chipuri livide şi guri căscate într-un urlet perpetuu, îngeri cu aripile zdrenţuite, regi călărind pe iepuri şchiopi, bărrîni umflaţi, păsări şi animale moarte, cîini ce tremură uzi sau lupi îmblînziţi şi puhavi ce seamănă ca nişte şobolani imenşi. Lume de coşmar, care te face să te gîndeşti la bestiariile medievale, la Capri chos, la Bosch, la Munch. Imaginaţia e în primul rînd plastică, deformantă şi originalitatea trebuie căutată în capacitatea aceasta de a halucina treaz a poetului, în lirismul „negru", al măştii sau al rictusului, al parodiei sarcastice. Titlul, de altfel, poate fi legat de cărţile regilor biblici, numai că avem de-a face cu nişte regi ilari şi groteşti:

.,Cum să fii rege? întreba. / Sosim / întotdeauna prea tîrziu / la locul g/oriei / Noi, Zeus călărind pe iepuri şchiopi, / noi rob senin cu capul plin de lună, / noi, cel ce calcă temător pe nimburi sparte - / cum să fim rege? // într-adevăr, cum să fim rege? clama Regele ".

Este parodiată ideea de sfinţenie morală, aureola nimbului celor aleşi; „Mori de vînt cu o mie de aripi, cocoşi, / pitici sălbatici, trîmbiţe de pene, / cocoşi, regi albi, armate răvăşite, / vă iau de picioare şi vă rotesc / deasupra capului / şi se face o aureolă de ţipete / deasupra capului meu - /sînt sfintul duh cel fără duh / al cucurigului".

Biblic este şi motivul din Rug unde un Cain modern pregăteşte pe îndelete rugul pentru fratele său Abel, dîndu-i mai întîiul sărutului lui Iuda pe gură:

„ Marele inchizitor despică lemne / cu toporul cel sfînt, / cineva îi pune masa / oaspetelui cu cămaşă de rouă, / cineva se joacă, / îi suflă cenuşa de pe genunchii vechi, / Dumnezeule, / şi poate că fratele cel palid / îl sărută / vîrîndu-şi faţa / în barba lui galbenă şi zburlită / ca

un roi de albine / poate, / Dumnezeule, / fratele cel palid / îl sărută pe gură, / înainte de-a aprinde focul din mijlocul curţii / şi apoi aprinde focul".

Se observă însă o anume lipsă de ingenuitate (mai ales în ciclul Sfinta familie), poetul exagerînd efectele prin artificiu şi patetism. El este pe urmă prea crispat, părînd a delibera totul, în cele mai mici amănunte; notabil rămîne mai cu seamă acel lirism al labirintului moral, sufletesc, pe care-l întîlnim la o parte din artiştii ieşiţi din experienţa expresionismului sau a suprarealismului, fantasticul plastic din Miraj:

„ Un scaun în mijlocul pieţii golite. // Şi ce laţuri de spînzurătoare atîrnă / deasupră-i, ce smulgeri din mîini şi de haine, l de vechi decoraţii, de sceptre, de aripi murdare. //Şi dac-ar fi numai in mintea mea, / să-l ducă ploaia / sau să-l şteargă un copil /' cu muchea palmei. // Dar el există toată noaptea. Şi sînt sigur / că s-a mişcat, că mîine dimineaţă / am să-l găsesc în faţa casei mele f negru, brutal, sigur pe sine însuşi / smucindu-şi cele o sută de steaguri ferfeniţite / şi cei o sută de regi mizerabili / agăţaţi de spătarele lui urllnd"

(România literară, nr. 48, 1970)

„Cartea prinţului"

Florin Mugur scrie de mai multă vreme poezie, nu îndeajuns discutată de critică, foarte interesantă totuşi prin amestecul de gravitate şi funambulesc, mereu la limita dintre securitatea frisonantă şi o anume artificialitate a imaginilor şi a tonului. Recentul lui Volum, cuprinzînd şi unele poeme mai vechi (cu uşoare retuşuri), este remarcabil şi, cel puţin în ciclul iniţial, superior celor precedente.

Ce se constată deîndată este că obsesia shakespeareană a poetului (în Mituri, de exemplu, era un întreg ciclu intitulat Castelul Ehinore, în Destinele intermediare, figuraţia shakespeareană abundă) s-a purificat de numele şi de metaforele concrete pe care lectura scriitorului englez le procura, rămînînd însă la fel de puternică în esenţa ei. Avatarurile unui poem intitulat întîi Hamlet, apoi Himera şi acum Englitera arată exact cum s-a consumat acest proces de absorbţie lirică. La început, Hamlet, Ofelia, Falstaff, Horaţio şi ceilalţi intrau de-a dreptul în scenă, simboluri livreşti ale unei stări de spirit greu de precizat, suspectă de contrafacere. Era cu neputinţă de stabilit ce şi cît pune poetul de la sine în recuzita shakespeareană, mai ales că însăşi această recuzită putea stîrni emoţia noastră prin simplă asociere culturală („ Eşti sluga regelui - îmi spune prinţul, / ghicindu-mă după

perdele..." - fiind vorba, se-nţelege, de Polonius). Analizate la rece, multe poezii semănau de aceea cu simularea unui spectacol într-un decor de teatru. Se simţeau afectate şi cartonul, în Cartea prinţului poetul şi-a asimilat pînă într-atît imaginaţia shakespeareană încît se poate dispensa de recuzită: rareori se mai referă la personajele sau la locurile celebre, sugestia lor trecînd înlăuntru; dar atmosfera generală continuă să fie frapant shakespeareană: „Sînt, la început, acele ceasului / făcîndu-şi rondul — / soldaţii cenuşii, sus, în turn. // Uite, se-ntorc de la lucru / călăi obosiţi / iubindu-şi femeile. // Intrăm / într-o ţară primejdioasă ca Luna. / Puneţi-vă haine de fier, să nu zburaţi, / Intrăm în regatul ascuns al bănuielii", Regatul Danemarcei din Destinele intermediare a devenit Englitera abstractă de aici, „regatul meu vesel", cum se exprimă poetul cu un vers caracteristic, iar Hamlet a devenit Prinţul, cu alte cuvinte Poetul însuşi, natură dilematică şi contradictorie. Este ipostaza cea mai complexă de pînă acum, care le însumează pe cele anterioare: loarr fără ţară şi bufon, tînăr patetic şi bătrîn ilar, cinic şi înţelept, nici numai Hamlet, nici numai Valter nebunul (din cîteva poeme reluate în ciclul secund), ci toţi la un loc.

Iată exemplele notabile, în Strofe, prinţul-poet e o apariţie adolescentin-hieratică, purtîndu-şi cu graţie cartea în mînă, ca Hamlet în peregrinările lui prin Elsinore:

„Matinal şi singur trece - /prinţ pe străzile Himerei / Primăvara îşi retrage / tinerii soldaţi în turnuri / leneşe, de murmurări. // Trece prinţul, corifeul / corului înalt de şoapte - / trece lent, cu cartea-n braţe. / Capul său august e-o urnă / cu cenuşă de argint".

în Dans cu cartea, prinţul-poet este un soi de Falstaff, ţopăind ca un măscărici: „Pe patul meu / dansează bătrînul prinţ / cu cartea-n braţe. / ti şiruie udă cămaşa pe umeri / îi piuie nasturii veseli - / el ţopăie plin de scîntei şi de ţepi".

în Bibliotecă, el este un bătrîn visător, purtîndu-şi cartea ca pe un semn distinctiv dar fără a o mai deschide, căci toată blînda lui curiozitate se reîntoarce acum spre viaţă. Este o poezie frumoasă ce se cade citată în întregime: „De sub frunzele pline de ghimpi / rîtfnd / bătrînul prinţ culege smeură. // In urma prinţului / cărţile drepte / lemne puternice pentru o iarnă lungă. // Fruct delicat al paradisului căzut / în palmele alunecînd uşoare / de pe obrazu-nsîngerat al cărţii. // Smeură, smeură, / stafie mică / pitindu-se sub frunze. // A fost sau nu? Rămîne-n capul negru / al prinţului un fum înmiresmat / mirosul unei fete care fuge ".

Să mai semnalez, în sfîrşit, ipostaza meditaţiei sarcastice din Poetul: „ Te-ai găsit şi tu prinţ. / Ce fel de prinţ? / Cenuşă, tronul tău - /

suflu si zboară. // Pe tobele tale / cad grăunţe de flori - / cine s-audă / sunetul tobelor? // Prinţi ca tine / o mie pe lume / cu cămăşile / roase de brumă // Unde-s regatele voastre / păcătoşilor? / Pretutindeni în văile tinere tronuri / risipite ca vrăbiile ".

Oricît convenţionalism ar intra în aceste poeme lapidare şi cu un timbru enigmatic, ele rămîn autentice prin imaginaţia febrilă, în acelaşi timp serioasă şi burlescă, anxioasă şi sarcastică. Lirismul este pe alocuri vibrant ca o reţea de curent electric. Autorul corectează o mai veche înclinaţie, poetizantă prin metafore îndrăzneţe, cum ar fi aceea a dinţilor ce păzesc regatul cuvintelor, sugerînd nu ştiu ce ferocitate ascunsă: „ Dinţii, foarte tinerii dinţi / abia ieşiţi dintr-o lună de zahăr / neprihăniţii, singuraticii dinţi - / capul tău negru luminat de-aceste / fiinţe integre. // Cum să duci cu bătrinul, greoiul tău cap / atîta dragoste? Ei sînt douăzeci sau treizeci / ei păzesc regatul ud al cuvintelor / ei sînt copilăroşi, ei sînt fără cruţare / ei vor trăi mai mult decît tine // ei vor fi în pămînt cu vîrfurile-n sus / ei vor fi sub talpa goală a lui Venus. / Cine eşti tu să ai dreptul la treizeci de dinţi / domnule principe a cărui cenuşă / o suflu din palmă?" Tot aşa de bizare şi de puternice în prefăcuta lor ceremonie sînt două-trei poeme de dragoste. Numele Ofeliei nu se mai pronunţă, dar nu e ea fata nebună din Melodie, terorizată de un astral iubit? „ Ea era pe jumătate nebună / ea era mereu asurzită de zgomotul sîngelui. / Sluga ta, prinţule, ţipa - / numai mergi mai încet. // Fata nebună luminînd în patul / fierbinte, răvăşit de păsări lacome. /Cum să-i ating/genunchii aţipiţi ca doi copii? //Sluga ta, prinţule /să-mi iei auzul /să nu te mai aud/să nu mai fii. //Şi o priveam ce frumoasă e /pe jumătate nebun, / o priveam asurzit - / timpan uriaş, plin de găuri ce fumegă lent". Probabil că ultima strofa e cea mai frumoasă din carte, iar dacă în Un chip gesturile sînt oarecum exagerate („Pe vîrfurile genelor îţi puneam /palma tiranică - /stai, nu fugi! / Cade-o floare pe umerii tăi inocenţi"), în Moment senin ritualul erotic este din nou superb graţios, copilăresc şi totodată plin de spaima morţii: „Şi toată noaptea părul ţi-l vojtfjesface, părul - / umbrela mea de aur copilăros pe care / deasupra capetelor stinse o ridic. //Să-ţi tremure de frica morţii sinii /curaţi ca lacrimile toată noaptea. //Si toată noaptea în regatul meu /subţire, cu pereţii molateci ca zăpada / Să-ţi sărut sînii, pînă vor începe / să-mi lumineze dinţii fericiţi // Să te iubesc o noapte în ţara mea subţire / şi stelele puţine să aibă faţa neagră / de frica morţii. Pure, două lacrimi / să tremure înalt deasupra mării".

Mi-au plăcut mai puţin poeziile din penultimul ciclu (celelalte fiind în genere reluări, din cele mai reuşite ale poetului), unde aceeaşi

v

materie este sistematizată în versuri uneori admirabile, însă reci şi monotone, în linia hieratic-decorativă din Strofe („ Trece prinţul trist cu cartea" etc.) sau retorice, şiroind de cuvinte ca jgheaburile după ploaie. Impresia de artificialitate vine şi din repetarea unor imagini şi atitudini prea studiate. E vorba aici de manierism ce constă în saţietatea de cuvîntul rar, căutat sau pur şi simplu frumos, în primul ciclu nu lipseau asperităţile, proza, detaliul grotesc; aici ele au fost eliminate şi versurile suferă de fadoare. Florin Mugur rămîne, în Cartea prinţului, acelaşi poet subtil şi ironic, capabil de viziuni febrile, stranii, în care feericul ascunde coşmaruri secrete colorate shakespearean.

(România literară, nr. 45, 1973)

„Portretul unui necunoscut"

Trebuie crezuţi poeţii pe cuvînt? Florin Mugur declară în poezia Brusc din Portretul unui necunoscut: „ Recunoscînd / brusc / tema, vieţii mele // şi o imagine, brusc: / capetele munţilor / pline de lacrimi. // Cu adîncă ruşine / lucram / la cea de-a şaptea mea carte. // Aveam 44 de ani. / O gaură neagră-ntre stele / Capetele munţilor / pline de lacrimi". Trec peste aspectul, cum să spun, îngust bibliografic al chestiunii: Portretul unui necunoscut nu e a şaptea carte de versuri a poetului, ci, de nu greşesc, a noua, dacă luăm în considerare şi cele două plachete publicate pe cînd autorul avea douăzeci de ani. Faptul de-a începe numărătoarea cu Mituri, din 1967, e însă mai semnificativ, ca şi mărturisirea poetului că şi-a recunoscut „tema vieţii", reveiată în imaginea munţilor înlăcrimaţi, atît de tîrziu. Să fie vorba de una din acele mărturisiri întîmplătoare şi fără valoare? Sînt convins de contrariul. Evoluţia lui Florin Mugur, fără să fie sinuoasă, a fost lentă, şi abia cărţile din ultimii ani au impus cu adevărat pe poet, ca pe unul din cei mai buni ai generaţiei sale. Chiar faptul că el se dovedeşte capabil de evoluţie îl separă oarecum de majoritatea confraţilor: spre deosebire de ei, Florin Mugur n-a avut o tinereţe poetică remarcabilă, devenind original la maturitate. Poetul este el însuşi numai în această maturitate, în care toate obsesiile s-au copt şi expresia lirică a atins un fel de „perfecţiune" (pun intenţionat cuvîntul între ghilimele), care constă într-o desăvîrşită adecvare la vocea interioară. Lipsită de acea spontaneitate, fermecătoare, dar efemeră, caracteristică poeziei „tinere", lirica lui Florin Mugur este elaborată (dar nu, decît la începuturi, şi contrafăcută) şi lingvistic curăţată de impurităţi (dar nu numaidecît şi calofllă). Poetul e, în definitiv, un concettist

(un concetto aflîndu-se chiar în poezia citată: „capetele munţilor / pline de lacrimi"): un inventator de imagini fără concept. G.R. Hocke folosind termenul pentru o întreagă tradiţie a modernităţii europene l-a interpretat ca pe o alianţă deplină a imaginii şi a conceptului, a intuiţiei cu inteligenţa, a arhitecturii cu ideea: însă nota distinctivă mi se pare a fi tocmai imposibilitatea de a mai distinge în imagine, în forma intuitivă, în edificiul verbal, un concept ori o idee precisă.

O particularitate a acestui fel de poezie (pe care Florin Mugur o ilustrează ca puţini alţii la noi) este ceea ce aş numi tendinţa către ipostaziere. Nimic nu e exprimat direct (confesat) în această poezie: stările sufleteşti, emoţiile momentane ori acele impresii stabilite de noi înşine se sfîrşesc prin a alcătui un autoportret lăuntric, spiritual, toate sînt ipostaziate, obiectivate adică metaforic. Iată un exemplu, între atîtea, în poezia Pe jumătate: „ în prăvălia frînghierului / singură / printre otgoane, şţreanguri, suluri de sfoară // pe-un scaun / acoperit cu pînză de sac / stă ţintuindu-şi mîinile-n poală / cu poşeta de aţă Ungă pantoful scllciat / sinuciderea. // A ceasta amintire din săptămma / in care / aproape că n-ai existat // pe jumătate distrus / oho / numai pe jumătate ".

Aici lucrurile sînt foarte limpezi, căci obiectivarea detresei (în tabloul de interior al prăvăliei, cu frînghii, şţreanguri şi otgoane, în întruchiparea „sinuciderii" într-o femeie şleampătă etc.) e dubiată de mărturisirea ei directă („şi tu /pe jumătate / distrus", apoi ultimele două strofe). Alteori însă ipostazierea este totală şi de aceea devine enigmatică precum o viziune suprarealistă de Magritte: „ Cele o sută de ferestre ale spitalului /dînd toate /spre fluviu //şi lebăda urcînd cu greu prin aer / un ascensor de serviciu / vopsit alb / gîfîitul ei / deasupra /fluviului // urcînd plnă acolo /la fereastra etajului opt / de unde se-ntindea spre ea mina ta // şi neajungînd / şi prăbuşindu-se brusc/roşie, ruginită" (Lebăda). Astfel de „tablouri", „scene" (căci în unele există şi oarecare mişcare epică), „peisaje" nu sînt altceva decît metafore dezvoltate, un fel de uriaşe concetti, înlocuind aproape pretutindeni lirismul confesiv, mărturisirea, aşadar expresia nemijlocită a sentimentului.

Fuga aceasta de exprimarea directă caracterizează admirabil lirismul lui Florin Mugur. Poetul însuşi îşi intitulează cartea: Portretul unui necunoscut, în adevăr, nu despre cineva cunoscut (mărturisit) e vorba, ci despre un necunoscut sau, mai bine, despre măştile sale. Aceste măşti nu au rostul de a-l ascunde pe poet (aşa cum prăvălia frînghierului nu urmăreşte Să ascundă deprimarea şi dorinţa de sinucidere, nici lebăda, fantasma morţii), ci din contra, sînt mijlocul lui

esenţial de a se arăta. Am vorbit de ipostaziere: poetul nu există în afara acestor multiple ipostaze ale sale: Prinţul, Jumătate de om pe jumătate de iepure şchiop, bătrînul domn Bau-Bau şi celelalte. El n-are aşa zicînd un singur obraz pe care să-l poată dezvălui printr-un gest, ci nenumărate şi, chiar dacă înrudite, destul de deosebite. Ipostaziindu-se mereu, poetul devine mereu altul, râmînînd el însuşi: este, în acelaşi timp, el şi altul. Poezia modernă se naşte toată din acest impas: voind să-şi livreze interioritatea, poetul constată că îşi cunoaşte prea puţin propriul secret; încercînd să se mărturisească, se trezeşte privindu-se ca pe un străin despre care nu ştie nimic.

Cartea lui Florin Mugur se deschide cu o splendidă poezie în care ipostazierea ca neputinţă a poetului de a se. identifica e sugerată de autorul însuşi: „ Ceea ce rămîne sfîşietor după toate plecările / mîndria de a fi întreg, tîrziu / cînd nu mai eşti aproape nimic // poetul -nodurile unui nuc bătrîn / în care se sparg cuţitele de argint / ale grabei // poetul - nu se mai zăresc / din tine l decît urmele lăsate de ceilalţi // una dintre ele / (dar trebuie să te apropii mult, astfel nu vezi nimic) / are forma unei aripi de vultur // o urmă / poate o rană / munca unei dureri prelungite //Şi numai ironia / cu nările blînde şi subţiri ca hîrtia de biblie / suflîndu-ţi în palmă // şi numai nobila, numai înalta arteră aortă / curbîndu-se în bezna trupului / ca o superbă cir/ă de episcop" Recunoaştem lesne două extraordinare concetti: dar ele „definesc" pe poet la fel de puţin cum defineau cele citate înainte o stare a lui sufletească. Un coneetto ne instruieşte astfel despre fiinţa poetului. Ce este poetul? Rana lăsată în el de ceilalţi. Existenţa lui aparte metaforizată astfel ca o simţire ultragiată, şocată, pe care numai auto-ironia (ce frumos: „ cu nările blînde si subţiri ca hîrtia de biblie ") o garantează. Dacă ipostazierea be opune mărturisirii sentimentale, contemplaţia ironică de sine se opune trăirii pur şi simplu. Există în lirica lui Florin Mugur o fină dialectică, în stare s-o facă trepidantă şi dramatică. Regimul cel mai firesc date fiind dedublarea, ipostazierea, detaşarea de emoţiile proprii - al acestei poezii e unul neliniştit, nevrotic: „rege al tuturor cutremurelor fine" Poetul are nervii subţiri, încordaţi şi vibrînd ca nişte srrme de înaltă tensiune. Afectivitatea lui este de un patos rece, calculat; e o afectare nervoasă mai degrabă decît o emoţionalitate; un plîns uscat, fără lacrimi, şi un rîs extenuat, lipsit de veselie.

în general, aici ca şi în volumele anterioare, poezia lui Florin Mugur are ochiul întors spre subiectivitatea proprie şi, chiar dacă nu prin spovedanie, poetul vorbeşte mai ales despre sine. Acest accent pus pe eu (şi pe ipostazele lui) dispare o singură dată în chip semnificativ

şi anume în ciclul median al Portretului unui necunoscut intitulat Vară genială. Schimbarea e profundă şi nu pot deocamdată decît s-o sugerez. Priveliştile lui B. Fundoianu într-un registru expresionist -iată expresia cea mai vie. „Tîrgul mărunt", „vara de cocoşi" şi celelalte compun treptat atmosfera unei provincii spirituale, caracterizată de contraste sufocante, culori tari, ţipătoare, apăsătoare şi violente ca o viziune tulbure şi explozivă de sfîrşit de lume: „ O vară crudă, vara nervilor rupţi, ce geamăt /pierit /sălbăticia lucrîndla temelii/pivniţe vechi, păroase gropi de cactuşi / cactuşi albaştri, cactuşi negri, cactuşi gri ?/ cactuşi bărbaţi, cactuşi femele, plinii / şi văluri lungi de nuntă şi lungi plase / armate de (întări agonizînd / în dormitoarele comune de mătase /'/ şi uriaşul contramarş al umezelii / sîngele caselor gustat şi supt / cactuşi flăminzi, cactuşi mirese, cactuşi pompe / umflîndu-se greoi, neîntrerupt //' zumzetul lor ascuns, foiala, frigul - / şi casele In şiruri lungi şi-n serii /' cum se desprind încete de pivniţele umede / plutind şovăitor sub cerul verii. //' O vară crudă, vara nervilor rupţi, ce geamăt' / Ascultă-l şi priveşte: s-a stins ultima torţă / şi casele golite se luptă albe-n aer 'foşnind brutal în seara cămăşilor de forţă". Senzaţiile - atît de rafinate, de rasate, aş zice, în alte poeme, - se îngroaşă aici, nevrozitatea devine exasperată, bacoviană, şi iată-ne pe o bizară planetă unde cactuşii-animale invadează flămînzi locurile şi casele, asemeni unor fiinţe extraterestre, într-o „vară baroc" terifiantă şi apocaliptică.

Portretul unui necunoscut e una din cele mai profunde şi mai oiiginale cărţi de poezie din ultima vreme.

(România literară, 35, 1980)

„Spectacol amînat"

„Poemul are un singur cuvînt: trăieşte, soarele, troleibuzul, femeia, mori - restul, vorba prinţului, e gălăgie". Prinţul fiind poetul, adică Florin Mugur, nu putem să nti-i dăm dreptate: niciodată n-a fost mai lapidară poezia lui decît în Spectacol amînat, deşi nici „gălăgioasă" nu-rni amintesc să fi fost vreodată. Recentul volum cuprinde numeroase poeme într-un vers sau, mai bine, cu titlul sub care le grupează autorul, minute lirice: definiţii, sentinţe, reflecţii sau, pur şi simplu, imagini frumoase. Iată cîteva, culese absolut la întîmplare, în care lirismul s-a cristalizat:

,, în jurul soarelui pămintul descrie curba riguroasă a unui vers "; „dragostea e uş6dr'a'c'hkfru'n'zjâ'''teiului, spune cîntecul, da, da, şi ca şenila tancului, dragostea, draga de ea"; „aceste cititoare fără

astîmpăr, adolescentele mele cu buze pline de cuvinte imprimate roşu şi albastru pe care le silabisesc pofticioase cu sfîrcurile mioape ale sinilor"; „plînge încet mecanismul rotund al turturelei"; „cu cîteva clipe înainte de sfirşit zăpada devine albastră de parcă ar fi gata să se întoarcă la cer"; „fulgerul, infarctul bătrmului nor"; „o cireaşă pe masa mea goală - are şi ea un destin? ".

Structura acestor cristale lirice este însă numai aparent simplă. O reţea de nevăzute vase sangvine o irigă pe dinăuntru, în carnea rece a poemului există galerii secrete, grote şi abisuri, în care se desfată o fantezie bogată în „meraviglia" baroce: „şi ne-a rămas doar portocala, portocala, şi-n ea, aţipit, un pui de leoaică (dinţii ei de aur dulce se topesc în gurile ştirbilor) - portocala are prea multă putere, va exploda într-o zi, e o grenadă pe care dumnezeu ne-a aruncat-o pe fereastră ".

Majoritatea minutelor lui Florin Mugur sînt scînteietoare şi profunde, opere de ingeniozitate şi de caligrafie strictă, dar în manierismul cărora anxietatea freamătă ca izvoarele sub lespedea de frunze. Dintre poeţii de astăzi, autorul Spectacolului amînat are, probabil, cea mai impecabilă limbă literară. Versul e fragil, sticlos, translucid, gata însă mereu să plesnească de tensiunea lăuntrică. O senzualitate stăpînită, frigul moral şi angoasa îşi caută în el refugiul ca într-o cochilie de melc. Rareori o scriitură mai exactă şi mai calcuiată a „transcris" o intensitate mai mare a emoţiei. Lirismul este friguros şi arzător, o nelinişte captată între pereţii netezi ai unei prisme: „ Moartea are şapte mii de ani, e o fetiţă - gura ei dulce pe obrazul tău"; „piaţa, poemul, cimitirul - locuri comune; încearcă să le faci ceva mai puţin întunecate "; „ţi gura ta plină de lacrimi cum numără, numără carne ".

Poezia lui Florin Mugur a ajuns la această puritate remarcabilă, după îndelungi tatonări şi crispări. Poetul a lepădat măştile, cu care s-a jucat începînd de la Cartea Regilor şi pînă la Portretul unui necunoscut, simbolistica folclorică şi cărturărească în care şi-a disimulat o vreme sentimentalismul: s-a întors din calea, mai directă, a confesiunii, despuiată de artificii şi semănînd cu un strigăt disperat al inimii, din Viaţa Obligatorie. S-a împăcat într-un fel cu sine însuşi şi, dacă n-a devenit cu adevărat senin, pare, în orice caz, mai puţin torturat. Nu se mai aude clănţănitul strident, obsedant al dinţilor, care era laitmotivul celor din urma cărţi ale sale. Desigur, muzicalitatea poeziei este tot sincopată, însă arcul instrumentului nervos, care face să vibreze imaginile şi transformă liricele. .mărturisiri într-o ciudată alertă sentimentală:

„ Ia 49 de ani, iată

scriu despre tine cu entuziasm -

de cîte ori să mai spun că nu sînt un om sfîrşit?

ca şi cum m-aş mîndri că mai pot auzi greierii

că mai pot pune virgule

că mai pot cerceta nervii dureroşi din capul păpădiei

ca şi cum te-aş auzi din nou strigîndu-mi:

încetează!

sînt atît de puţine femei în viaţa ta incît ar trebui

să-ţi fie ruşine - măcar trei sînt, măcar patru?

tu cu păpădiile tale care seamănă atît de bine cu creierul

unui biet zăpăcit

mai bine numără femei, nu nervi

mai bine numără silabele versului

silabele feminine, auzi?

un vers măreţ se ţine măcar pe cinci femei. "

Imaginea splendidă, pata de culoare, metafora sînt firele de telegraf ale unei emoţii pe cît de discrete, pe atît de insuportabile:

„ o, dac-aş avea putere să inventez

aici pe deal în frigul lui decembrie

macul

suflet fragil şi ascuţit

macul — o imagine răvăşită a sîngelui

o cărticică de amor cu paginile vraişte

căzută-n zăpadă ".

Nu e propriu vorbind obscuritate, cum nu e la nici unul dintre poeţii „puri", ca Ion Mircea, Daniel Turcea (în Epifania), Gh. Grigurcu, Virgil Mazilescu sau Ion Bogdan Lefter, ci o limpiditate cristalină, rezultată din concentrare şi din epură, fără urmă de hermetism. Dacă sensul nu e imediat perceptibil, raptul nu se datorează vreunui cifru personal sau vreunei simbolistici culturale oarecare (cele două variante ale hermetismului), ci dorinţei poetului de a nu spune prea multe, economiei de cuvinte. Poezia pe care o numesc pură nu e atît de misterioasă, cît sugestivă, învăţată să asculte de principiul mallarmean care i-a

dat lui Verlaine şi altora ideea de a suci gîtul retoricii. Numai că dacă, la început, puritatea era strîns legată de o sintaxă bizară şi „defectivă", astăzi ea * pare a-şi fi redobîndit dreptul la enunţuri complete şi, cel puţin la suprafaţă, clare, la descriere, naraţiune sau evocare.

Nu ne mai face impresia că posedă un cod sau un alfabet Morse. Aceasta este şi deosebirea principală dintre modernismul antebelic şi lirica actuală care respinge elocinţa. Nu s-a dat destulă atenţie deplasării de accent şi poezia a fost de aceea citită deseori greşit, în Bătrînulasin nu există, la prima vedere, decît o descriere, îndeajuns de minuţioasă, sprijinită pe două-trei comparaţii insolite:

„ el e asinul, mereu împovăratul asin

cel care n-a făcut rău niciodată

capul său mare şi greu e lacrima unei spălătoare

e asinul

catîrul

măgarul

dacă-ţi vine să rîzi n-ai decît

şi ce dacă ieri dormea de-a-n picioarelea

în înghesuială, cu capul pe umărul său

şi tresărea cînd tramvaiul se oprea în staţii

e asinul -

atît de plini sînt sacii pe care-i poartă-n spinare

in iulie

încît parcă se zbate în fiecare

un copil

care nu mai poate de rîs ".

Interesul nu constă aici în valoarea simbolică a împovăratului şi stupidului animal, ci în naivitatea chagalliană a imaginii. Fantezia îi dă roată, cu o nespusă, cu o sfîşietoare tristeţe, care ne înduioşează, fără să ne pretindă numaidecît a o descifra. O exegeză hermeneutică ne-ar duce spre un înţeles filosofic sau moral şi ar preface poezia lirică în fabulă. Nu aceasta e însă ideea poetului care vrea, pur şi simplu, să ne provoace compasiunea prin delicata energie cu care face dintr-un biet catîr o apariţie memorabilă liric, oarecum în felul în care proceda Apollinaire în catrenele intitulate Le Bestiaire. Şi nu remarcăm nici o siluire a sintaxei, mai aproape ca oricînd de aceea din limba comună. Doar un impresionism de esenţă muzicală, evanescent şi încîntător. Poetul merge pe sîrmă între realitate şi impresia,ei; nu e vorba de o traducere, ci de valorificarea capitalului sugestiv al limbii. Chiar şi în

cele cîteva poeme mai ample şi mai dramatice din volum (Căruţaşul, Entuziasm, Regi-cerşetori) sau în cele cu caracter confesiv (Scene, Monumentul artistului, Gest), lirismul este la fel de pur, de indirect şi de sugestiv, biografîsmul fiind doar un punct de plecare pentru reveria poetică, nu mai mult decît un parfum care stăruie în încăperea pe care femeia iubită abia a părăsit-o.

Spectacol amînat este una din cele mai frumoase cărţi de poezie din ultima vreme.

(România Literară, nr. 3, 1986)

Document: 19. Ion Gheorghe.doc

ION GHEORGHE

„Proba logosului"

Recenta culegere de poeme a lui Ion Gheorghe publicată în „Biblioteca pentru toţi" (deschisă cu mult curaj în ultimii ani scriitorilor români contemporani, chiar şi unora tineri) are cîteva particularităţi, în alcătuire, peste care nu pot să trec. Mai întîi, ea este foarte selectivă, pe alocuri zgîrcită, cu opera unui poet atît de puternic şi de original. Din cele douăsprezece cărţi de versuri anterioare, numai şase au furnizat material pentru antologia de azi; din acestea, Mai mult ca plînsul şi Megalitice sînt cele mai bine reprezentate. Noimele (cinci poezii), Cavalerul trac (şase) şi Zoosophia (opt) n-au mai plăcut poetului, presupunînd că şi-a întocmit el însuşi culegerea. De ceva mai multă simpatie s-a bucurat Vine iarba. Este evident că poetul a ales bine, căci volumele lui semnificative sînt tocmai cele două pe care se sprijină Proba logosului, în ce priveşte selecţia în interiorul fiecărui volum, ea este mai contradictorie: în vreme ce din Megalitice nu lipseşte nici o poezie excepţională, citată ca atare de comentatori, din Noimele sînt reţinute exact acelea, cu o teză prea clară şi liric mai sărace, pe care o parte a criticii le-a învinuit de tezism. Dacă însă poetul a avut de gînd să evidenţieze această latură, nu se înţelege de ce n-a reluat şi unele versuri „didactice" din Dacia Feniks sau de ce a fost atît de parcimonios cu Cavalerul trac. Fiind vorba de absenţe: e semnificativă absenţa unor volume în întregul lor. Cariatida nu e nici măcar menţionat în nota bibliografică, iar poemele cuprinse în volumul din 1967, adică Şarjă, Cariatida şi

Balada ţăranului finăr, lipsesc în Proba logosului. Lipsesc de asemenea romanul în versuri Pîine şi sare, culegerea Căile pămîntului, versurile pentru copii din Ţara rîndunelelor, în fine cele două reportaje lirice din Cuba şi de pe Oceanul Atlantic. Dincolo de criteriul valorii, va fi funcţionat şi unul tematic. Probabil că are dreptate C. Stănescu atunci cînd spune, în Prefaţă, că antologia pare a fi „o ilustrare, selectivă, chiar rigidă, a temei ţărăneşti în elementele ei constitutive de factură preponderent arhaică".

Recitită în întregul ei, poezia de pînă acum a lui Ion Gheorghe îmi confirmă unele observaţii făcute cu prilejul fiecărei cărţi în parte (contrazicînd altele). Dar nu e numai atît; devine mult mai limpede o însuşire fundamentală a poetului, o dublă mişcare a imaginaţiei lui, capabilă să explice cărţi atît de diferite ca Zoosophia şi Megalitice. Prefaţatorul, atent şi exigent, o formulează, în felul următor? „ Poet eretic, iconoclast, Ion Gheorghe, paralel cu demoliţia satirică,

inventează liric şi simbolurile unei străvechi civilizaţii ţărăneşti, conjurînd «betoanele megalitice» ori pietrele răului să-i slujească drept documentare...". Cu alte cuvinte, exista în acelaşi timp la Ion Gheorghe o tendinţă de sacralizare a profanului, de mitizare a vieţii ţărăneşti cotidiene, şi o tendinţă, opusă, de abolire a sfinţeniei, de corosivă desacralizare. „Bibliei profane", cum spune sugestiv C. Stănescu, trebuie să-i adăugăm o profanare a biblicului, din care se naşte ortodoxismul în aqua forte din Zoosophia şi din Mai mult ca plînsul, înrudit imagistic cu acela al lui loan Alexandru, dar izvorît dintr-o atitudine radical diferită. Cronologic, pe cît îmi pot da seama, întîia tendinţă ce se manifestă la Ion Gheorghe este aceea mitică, în primele lui cărţi, în, apoi, Vine iarba (volum destul de modest în raport cu celelalte, cu versuri dificil prozaice, tîrîtoare, fără ţîşnire), repede însă părăsită în Zoosophia şi Mai mult ca plînsul, în care luarea în derîdere a miturilor atinge nivelul maxim, spre a fi regăsită în ultimele trei cărţi, din care Megalitice este cea mai bună. Trebuie să amintim totuşi că edificarea mitică şi rîsul carnavalesc nu pot fi pe deplin separate, în ciuda faptului că sînt pe rînd dominante, tocmai coexistenţa ior creînd marea ambiguitate lirică a poeziei lui Ion Gheorghe.

Dacă privim lucrurile cu atenţie, remarcăm că ambiguitatea aceasta merge mai în adîncime. Mitul prinde rădăcini, în Vine iarba sau în Noimele, pe terenul unei realităţi de zi cu zi, al vieţii şi muncii ţărăneşti. Un prim indiciu este supradimensionarea realităţii. Ne mişcăm printre lucruri familiare şi deopotrivă fabuloase: poetul întrebuinţează tonul solemn al aedului din vechime ca să glorifice facerea pîinii ori a rachiului, semănatul cartofilor ori al cepei, treieratul, plantarea viei, pregătirea seminţelor de grîu, cu alte cuvinte muncile rurale. El e un Hesiod mai puţin sistematic, în stare de metafore învîrtoşate şi de viziuni colosale. Mama spală rufe „la izvoarele Styxului", grîul uscat pe rogojină e „un mort frumos" căruia „i se zbiceşte mustaţa de haiduc". Cîinele mort în lan e proiectat cosmic, animalul fabulos ca atîtea din Megalitice: „I-a rămas un ochi deschis, ca lacul muntelui, / de la ţărmul pupilei către apusul soarelui / aleargă păianjenii să (easă pînzele de pradă; / în pîlnia de gramofon a urechii, / multe veşti a prins bătrîna ureche de cîine / de ce n-ar prinde acum - acum şigîze de hrană". Eroul acestui lirism e Ţăranul, mereu invocat şi definit poetic, uriaş, simbolic, realist sau supranatural. Ţăranul e un Gulliver gigantic printre furnici. Muncile cele ms^neobişnuite au tot timpul aspectul unor magice activităţi: „Se sculă Muma Zeiţă, se spălă pe mîini, / văzu luna ca agerii vacilor - /

puse la cale zămislirea sfintei pîini, / urzirea mărturiilor şi-a colacilor; un pumn de pietre de rîu / aruncă-n apa ca sîngele de peşte - / ceva tulbure, trosnind, turnă-n făina de grîu / ce zămisleşte; / băşici ca ouăle de broască / gogoloaie rostogolite de nevăzutele vietăţi, / din care să se nască / sprintene zeităţi". Acest substrat comic-vrăjitoresc este relevabil în Descîntecul cartofilor, care descrie un ritual bizar şi grotesc al împerecherii, recurgînd şi la mitologica Ledă, sau un alt Descîntec în care uciderea „boului-mire" este evocată în termenii unui ritual păgîn de o poetică brutalitate. Sîntem deja pe pragul Sărbătorii: înainte de a-i releva înfăţişarea, trebuie să mai observăm, în prima ordine de idei, că mitizarea lumii rurale, a muncilor şi zilelor ţărăneşti, nu e făcută în afara oricăror referinţe istorice. Aceasta e de altfel latura cea mai discutabilă (şi estetic) a poeziei. Arhaitatea se întîlneşte cu modernitatea: ţăranii merg la oraş să „spargă" bulevarde, sînt supuşi la „raze" (îşi fac adică radioscopie) şi aşa mai departe, în Noimele amestecul de vechi şi de nou merge pînă la kitsch. Şi Petre Stoica în Un potop de simpatii descrie o lume ţărănească tranzitînd spre oraş, însă la el lipseşte poetizarea vechimii şi a vitalităţii ruralismului, iarba nu invadează străzile, ca la Ion Gheorghe. Preferind realismului şi banalităţii voite, elogiul trecutului mitic, Ion Gheorghe se expune obiecţiei de paseism şi se înscrie (cu, desigur, altă înzestrare poetică) în descendenţa neaoşismului sămănătorist şi gîndirist.

Spre deosebire de mit, care creşte din realitatea muncilor şi zilelor, ducînd la o „biblie profană", profanarea biblicului se leagă de cealaltă faţă a vieţii ţărăneşti, şi anume de aceea sărbătorească. In Zoosophia şi în Mai mult ca plînsul, „totul pare a se petrece - citez din nou pe C. Stănescu - în cele trei zile de teatru comic, profanator, cînd libertatea'poate fi absolută şi lumea întoarsă pe dos". Ideea lui M. Bahtin despre spiritul carnavalesc, aplicată Iui Rabelais, găseşte aici o întrebuinţare superbă. „Această zoosophia cu multă parigoria, continuă prefaţatorul, este o mare comedie, un bilei al deşertăciunilor, unde o anume lume este luată în răspăr, caligrafiată ca într-o izmeneală copilărească". Lumea sărbătorii e o lume liberă a se compensa sufleteşte, repetînd în manieră comică, parodică sau absurdă, serioasele îndeletniciri şi credinţe din restul timpului: are ideologia ei, opusă celei oficiale reprimante. în Zoosophia, carnavalescul rămîne la nivelul limbajului. Gh. Grigurcu a caracterizat-o cel mai bine, ca „prodigioasă bufonerie lexicală animată de ambiţii argheziene şi barbiene, ca şi de reminiscenţele naivei scriituri a cărţilor populare", „gras spectacol de guignol autohton". Primită, la apariţie, foarte contradictoriu, stîrnind entuziasme, dar şi negaţiuni vehemente,

Zoosopltia nu merită probabil nici acel exces de laudă, nici dispreţul. M-am situat în tabăra a doua şi-mi dau seama acum că trebuia să fiu mai înţelegător cu partea de gratuitate a fanteziei poetice, îmi amintesc că am citat unele lucruri în acest sens, dar am apăsat prea mult pe hibridul istoric. Cartea e delicioasă totuşi prin invenţia de folclor suprarealist, amestecînd versuri de psaltire dosofteiană cu numărători copilăreşti, jocuri lexicale cu cîntece de stea, Noul şi Vechiul Testament, basmul cu vicleimul, pe Arghezi cu Alexandira şi pe Anton Pann cu Emil Botta. Superioară în Mai mult ca plînsul este imaginaţia constructivă, cu alte cuvinte vizionarismul, tot carnavalesc. Pe poliţă înfăţişează chiar felul cum se nasc legenda sau mitul din joc. Icoanele acestea pe sticlă sînt uneori de o mare calitate artistică: „ Coborît în durerea pămîntească / început-au vitele să-l încălzească; /taur alb, cit multă ninsoare/îi sufla cald la picioare / cal negru, cu ochi de lup / sufla-n cealaltă parte de trup: ca un pietroi culcat în piuă / adormind pe lumina tîrziuă - / în deprinderea durerii părăsindu-l îngerii / într-această vale a p/înger ii". Admirabilă este Herodiada, savuros licenţioasă, pe care n-o pot cita din cauza lungimii. Nici Camil Baltazar, nici N. Davidescu, specialişti în acest gen, nu puteau reuşi mai bine. Unele poeme (Fuga) amintesc de lirica ortodoxistă, însă aceea era sentimental-evocatoare, pe cînd aici triumfă mai mult ca plînsul, adică rîsul usturător, parodic, satiric, gluma corosivă, batjocura rafinată.

în profunda originalitate a acestei poezii (în care materia se află în colosală ebuliţie şi asistăm la stranii metamorfoze), defectele principale sînt două: lipsa de spirit critic şi tezismul, întîiul e răspunzător de inegalităţi şi de informul atîtor poeme, din care, spre a cita, trebuie să intri cu toporul ca într-un lăstăriş. Versuri sau strofe extraordinare sînt rezultatul unor astfel de defrişări. Inventator de limbă, Ion Gheorghe e un poet greoi tocmai din pricina limbii, opintite, chinuite, uneori imposibile. Tezismul (nu străin de carenţa spiritului critic) apare ca o încercare de sistematizare a propriilor intuiţii. O eroare asemănătoare a făcut George Alboiu de la a doua carte înainte. Aceste sistematizări nu sînt mai acceptabile în versuri, unde introduc noţiuni bizare, uneori doar de poet pricepute, referinţe livreşti pretenţioase şi un ezoterism mai găunos decît erau în Cultul Zburătorului, adică în încercarea de proză de idei. Ion Gheorghe rămîne un poet remarcabil, neîndoielnic unul din cei mai importanţi ai generaţiei lui, atunci cînd toată această pseudo-cultură, tot acest iniţiatism fundat pe nisip, lasă locul marilor mituri sau viziunilor caricaturale din poemele care evocă Muncile şi Sărbătorile unei arhaice lumi de ţărani.

(România literară, nr. 39, 1979)

-Zicere Ia zicere"

Zicere la Zicere seamănă cu o curioasă „carte de învăţătură" în care poezia - de aspect naiv. stîngaci-primitiv - nu este decît mijlocul aforistic de transport pentru nişte sibilinice sentinţe filosofice şi îndemnuri etico-politice, adresate unui tînăr emul care se pregăteşte pentru o „cauză publică". Indiciul din urmă l-am cules dintr-un avertisment la care trebuia să ne oprim din mai multe motive:

„Am alcătuit cartea aceasta - scrie Ion Gheorghe -ca o învăţătură a unui personaj de epopee, in zicere la zicere şi... contrazicere cu Lao-Tzîşi cu alţi filosofi mai dinţii. Citatele din Dao-de-t:in - Cărarea şi Virtutea - subliniate in text cu litere cursive, provin din traducerea românească anonimă, apărută la Editura Ram; Aninoasa (1924). Sugerind calea unui tînăr erou în iniţiere şi pregătire pentru o cau~ă publică, de răspundere, acest volum trebuie să facă parte dintr-un ciclu, dar cel puţin o idee am vrea să susţinem acum: cuvîntul este o cultură, aşezarea lui în frază, o civilizaţie".

Aşadar modelul este celebra lucrare a filosofului chinez din secolul VI î.e.n. care a dat naştere taoismului (de la Tao sau, în <iltă grafie, Dao. un fe! de principiu universal de ordine), ea însăşi alcătuită, după procedeul cel mai obişnuit în China antică, din apophtegme enigmatice şi contradictorii, menite să educe spiritul uman în sensul virtuţilor necesare în viaţă şi în societate.

Singura traducere românească fiind aceea indicată de Ion Gheorghe. ea nu a apărut în 1924, ci în 1938.

Din Avertisment înţelegem că poetul român a împrumutat de la Lao Tzî mai multe asemenea sfaturi lirice, pe care le-a dezvoltat sau contrazis. Spre clarificarea cititorului, textul împrumutat este cules cu litere cursive. Un exemplu, la întîmplare: „Vorbiţi puţin / Rămîneţi în rcpaos! / Fenomenele cît ţin / Faţă de haos?" Primele două versuri fiind „zicerea" lui Lao Tzî, următoarele două sînt „zicerea" lui Ion Gheorghe. Asupra raportului acesta voi reveni. Deocamdată să remarcăm că Avertismentul face aluzie şi la „alţi filosofi mai dinîîi", cu care poetul român s-ar afla în comunicare de idei. Dar cum numai citatele Iui Lao Tzî sînt semnalate, ne putem întreba în ce mod le putem identifica pe celelalte, întrebarea aceasta e cu atît mai necesară cu cît, cînd a publicat şase poezii din carte în România literară din 13 aprilie 1978, citatele lui Lao Tzî nu erau în nci un fel indicate ca atare, numele filosofului, omis, iar titlul anunţat al cărţii (înţeleptul) nu părea a conţine nici o replică, nici o polemică.

Ciudat este că, lămurind (e drept, tardiv, post festum) chestiunea cu Lao Tzî, Ion Gheorghe introduce o altă sursă de confuzie: ce este cu aceşti „filosofi mai dintîi" ale căror texte nu sînt, spre deosebire de ale lui Lao Tzî, culese cu alt corp de literă? Nu sînt bănuitor din fire, dar mai ales în circumstanţele date, se cuvenea ca Ion Gheorghe să fie mai explicit.

Căci iată, chiar modul citării lui Lao Tzî în Zicere la zicere ridică întrebări aproape fără răspuns. Cel mai expeditiv examen al textelor ne arată, pe de o parte, că nu toate împrumuturile sînt semnalate, în Despre legături: „Ceea ce-a-ncuiat / încuiat rămîne" în Despre înţelept: ., El este ajutor /si sprijin cit poate / Tuturor / întru toate", în Despre Dak: „Dintr-un neschimbător / Şi tainic princip". Aceste versuri sînt identice sau conţin mici deosebiri de cele chinezeşti din versurile de la editura Ram. Pe de altă parte, sînt marcate ca împrumutate versuri care nu le-am găsit în Lao Tzî. Uneori ideea există, nu însă şi formularea, aşa încît sublinierea mi se pare excesivă Una este „fiinţele toate izvorăsc din... " şi alta „fiinţele au calea lor Şi iau chip din... " (Despre Dak), Alte versuri prezintă asemănări încă şi mai mici cu originalul, în Despre înţelept, versurile „El nu dispreţuieşte / Pe nimeni şi nimic " nu au decît prea vagi echivalenţe în Lao Tzî. Cel mai neaşteptat e să vedem că şi, în rarele cazuri în care a schimbat cu adevărat ideea lui Lao Tzî, Ion Gheorghe a continuat să-i atribuie textul. Filosoful chinez spune de pildă că cerul şi păniîntul „ trăiesc etern fiindcă nu fac din fiinţarea lor un lucru care să le fie propriu" Ion Gheorghe modifică sensul: „Ele nu fac /Din fiinţarea lor un scop". Dar îl culege cu cursive! Ca să nu mai înţelegem nimic, în acelaşi poem (La nesfirşit), versurile „Şi-a/unge mai repede / Ţelul dorinţei sale" care aparţin lui Lao Tzî, nu-i sînt recunoscute.

Dar aceasta nu e totul. Citarea are regulile ei. Uneori e mai riscant să foloseşti ghilimele decît sa ie omiţi. Ca să nu se creadă că fac afirmaţii paradoxale, voi continua să discut Zicere la zicere sub acest neplăcut aspect, într-o carte scrisă în replică (sau pretinsă astfe!) ne interesează două lucruri: la ce anume din textul străin s-a oprit replicantul şi ce i-a adăugat sau cum i-a răspuns. Pentru primul caz, procedeul lui Ion Gheorghe ne umple de uimire. De regulă te poţi opri fie la formulări, memorabile, fie la structuri mai ample, şi îndeajuns de consistente: scoase ^dintr-o montura şi introdusă în alta, acestea îşi schimbă creator semnificaţia. E drept sa spun că Ion Gheorghe a procedat aşa în cîteva (puţine) poezii, dezvoltînd original în cuvinte proprii. Formulările apodictice ale lui Lao Tzî au fost utilizate ca un suport sau ca un punct de plecare: „Cine cunoaşte pe alţii /

Este înţelept, / Nu se teme cînd fraţii / îl strîng la piept. // Cine se ştie pe sine / Este iluminat, / Se-apropie de bine / Ca de-un fapt terminat, // Cine poate să-nvingă / Pe alţii, e tare, l De-nfrînţi să nu se-atmgă -Să le dea iertare" etc. (Versurile culese cu aldine sînt ale lui Lao Tzî, celelalte, ale lui 1. Gheorghe). In alte cazuri, însă, Ion Gheorghe pare să fi luat din Cărarea şi Virtutea (şi judec exclusiv după ceea ce el însuşi a cules cu litere cursive) simple sintagme sau chiar cuvinte izolate. Mi-e greu să înţeleg ce se întîmplă. Cum poate fi replică, ori dialog cu un singur cuvînt? Sau cu o sintagmă comună? în Despre ţări singurul pasaj indicat ca aparţinînd lui Lao Tzî este „o mare împărăţie". Lista poate fi continuată. Citez la întîmplate: „pe cei egali", „propria fire", „non-acţiune", „încît forţele contrarii", „sufletul universului", „credinţa de sine", „energie, energie", „simţiri şi concepte", „eram pătrunzători" ş.a. De ce ar fi acestea citabile? Mai ales că uneori nimic altceva nu mai e luat din Lao Tzî în poemul respectiv. Par mai curînd, sfarîmături dintr-un meteorit căzut în poezia lui Ion Gheorghe din cerul chinez decît argumente ale unei ziceri şi contraziceri filosofice. Al doilea lucru care ne interesează e tocmai acesta: ce pune Ion Gheorghe de la el. Nu e uşor de descoperit graniţa dintre original şi replică. Majoritatea poeziilor ne fac impresia unei ilustrări aproximative a cîtorva propoziţii din Lao Tzî. Poetul român umple deci spaţiul dintre două aforisme cu versuri care se învîrtesc în jurul aceloraşi idei, diluîndu-le pînă la nerecunoaştere. E foarte multă apă în poezia lui Ion Gheorghe din Zicere la zicere. Tăria de altădată a licorii lirice a dispărut. Din atîtea exemple, aleg Cum se ştie peştele: „Cînd un lucru /se contractă, / Cum ar fi bara de cupru, / ca dimensiune abstractă, // Cum ar fi fără diguri / Rîul ce-a mai secat - Sîntem siguri / Că fusese dilatat". Se vede lesne rolul de ilustrare simplă a versurilor proprii cuprinse între citatele lui Lao Tzî. Şi încă, din Pururea la timp: „E uşor de sfărîmat / Ceea ce e plăpînd încă - / Arbore în sîmbur comprimat / Vremea adormise încă. //Stăviliţi rîul / înainte să-nceapă - / Pe cînd timpul stă în oul / 'Nezvîrlit pe marea apă". Cel mai adesea chiar şi aceste ilustrări sînt în spiritul lui Lao Tzî care proclama în Tao (sau Dao), după părerea unor istorici sau filosofi, un principiu al nonexistenţei, întocmai ca Ion Gheorghe în versurile de mai sus. Totuşi! în alte situaţii, între citat şi contribuţia proprie legătura e aproape cu neputinţă de sesizat, în Pe-odinioară zicerea lui Lao Tzî este: „ Ca marea cînt porneşte / Să-şi bată tărmii". Sau în Să nu creezi karmă:,, Ruşinea lumii / E ruşinea ta, / Din capetele Mumii / Din care nu t-ei (sic) lepăda" Sau El: „Ele venerează pe Dak, / pun preţ pe virtute / Ca un copac / în cicluri absolute". Astfel de coliziuni ale

sensului produc pe alocuri impresia de suprarealism involuntar, în care absurdul îşi are partea lui, ca şi ilarul: „Marele discipol / Ca propriu Maestru - /Abolindu-şi chipul/ Din terestru, //Stăpin fără moarte /Al Marei Energii, / Se ţine departe / De orgii. // Pe-o mică sorbitură / De pocal / Are căutătură / in epocal, //A toate slâpîna / Vibraţie / îi linge mîna / în meditaţie" etc. Oricît subtext polemic ar conţine unele versuri, expresia e comică: „Aia-n panică / Mă latră, / Eu, în Mensiunea (?) ionică (?), / Stau citind o piatră". Asemenea ieşiri polemice la adresa criticii mai găsim şi în Dar în toţi sau în învăţător unde Lao Tzî e pus să contribuie la orgoliul de descălecător spiritual al lui Ion Gheorghe: „ Cei ce mă pricep / Sint rari, / Dar eu încep / Un nou soi de cărturari". Acum ni se limpezeşte şi finalul Avertismentului. Orgoliul este acela care împinge pe autor să susţină: „cuvîntul este o cultură, aşezarea lui în frază, o civilizaţie". Dacă nu sînt abuziv (după ce am citit şi recitit cartea), îmi vine să cred că poetul îşi teoretizează aici dreptul de a împrumuta din alţii (drept care nu era în discuţie: în discuţie era doar felul folosirii lui); cuvintele sînt ale tuturor, o cultură comună, civilizaţia începe de la legarea lor în fraze. Mă rog: Lao Tzî trebuia, după douăzeci şi şase de secole, civilizat.

Să vedem o clipă şi conţinutul învăţăturii pe care poetul - în vorbele sale şi ale filosofului chinez - o predă „tindrului erou" destinat unei „cauze publice, de răspundere". Esenţa programului apare de la început (Aşezare): tăcere, nonacţiune, abstragere „din legăturile toate", estomparea personalităţii. Unele din acestea sînt însă respinse în alte poezii, de exemplu, ştergerea personalităţii ori renunţarea la orice ambiţii par a se împăca bine în concepţia sa din Lao Tzî. O idee frecventă e unitatea lumii, guvernată de Dak (echivalent propriu pentru Tao-Dao), principiu suprem, Creatorul, Dumnezeu, Tatăl (pentru multele definiţii, vezi la paginile 33, 47, 52, 63, 69 ş.c.l.), în orice caz un principiu blînd, tolerant. Virtuţile trebuitoare pentru a accede la înălţimea spirituală proclamată sînt cumpătarea, echilibrul, stăpînirea de sine pînă la a semăna cremenei, tăcerea, contemplaţia, inacţiunea, omorîrea poftei de viaţă („Ucide /Lăcomia de viaţă /în mult lucide /Petreci învaţă" - Despre inerţie). O parte a programului e filosofică (referinţe întortocheate, esoterice, la Logosul Turbat, astral, la Marele Lar, opoziţia Sufletului faţă de Senzorialitate etc.), alta, etică (mai clară), în fine, una politică. De exemplu, Despre ţări, Guvernînd prin Dak, De-aş conduce. Ce originalitate faţă de cartea chineză atribuită lui Lao Tzî descoperim în toate acestea? Nici una. Poate că nu e însă drept să vorbim de originalitatea ideii, fiind în discuţie cartea unui poet. Din nefericire, niciodată talentul lui

Ion Gheorghe (extraordinar în Noimele sau în Megalitice) n-a fost mai greu pus Ia încercare decît în Zicere la zicere, nici chiar în Dacia Feniks, unde viziunea mitologică şi marea intuiţie lirică nu se stinseră complet, în Zicere la zicere, afară de cîteva poezii ca Junele vînează, unde spiritul folcloric, voit copilăresc şi ludic, mai are o anume savoare (,, Era într-o miercure / Cind s-a luat după / Un iepure / Către rîpă. // Dete prima / Săgeată - / Şi-a fost lungimea / Neadevărată. // Dete şi-a doua / Săgeată / Şi-a căzut în rouă / Nescuturată. // Dete a treia / Săgeată, / Dar aceea / A rămas ca nedată"), tot restul e fără valoare poetică, vorbărie pretenţioasă, bolboroseală lipsită de miez („ Legătura / Dintre corp — / Drept Făptura / Celui Orb. // Fuziunea / Dintre lut - / Drept acţiunea / Celui-Mut; // Deci legătură / Fuziune, / între ce-i făptură / Şi ce-i Mensiune" etc.), în care foarte rar găsim imagini ori versuri norocoase care să ne amintească de vechiul Ion Gheorghe.

(România literară, nr. 38, 1982)

Document: 20. Marin Sorescu.doc

MARIN SORESCU

„Moartea ceasului"

Sînt autori - nu spun un lucru nou - superiori operei lor şi opere superioare autorilor. Cu alte cuvinte, sînt autori care-şi premerg opera şi, cunoscînd-o, dispun de ea, şi autori pe care abia opera îi dezvăluie, antrenîndu-i împotriva lor înşişi, cu o forţă misterioasă şi inexplicabilă. Autorul Morţii ceasului face parte, evident, din prima categorie: autorul e superior operei sale. El e o umbră mereu prezentă în operă: „ Pe peretele ce mi s-a dat / Să-l umplu cu chipuri / Nu-mi văd deocamdată decit umbra mea / începută din toate părţile, / Ca turnul Babei". Conştiinţa poeziei fiind mai puternică decît poezia, poetul suferă de această lipsă de libertate: el e stînjenit de imaginea lui faţă de o operă care n-are puterea să-l amăgească, să-l smulgă luciditătii lui, să-l nască a doua oară, Marin Sorescu nu caută s-o ascundă, ci o acceptă şi o cultivă. Inteligenţa e destructoare în lirică; dar M. Sorescu nu distruge niciodată cu adevărat ceea ce construieşte, el face doar gestul distrugerii, oprindu-l la jumătate. Toate mijloacele sînt admise şi

respinse, poetul încredinţîndu-se lor şi îndoindu-se de ele, folosindu-le şi meditînd asupra lor. Pentru că a debutat cu parodii, s-a văzut numaidecît în această detaşare a poetului de uneltele lui, vocaţia parodiei. Insă poetului îi lipseşte orice intenţie mimetică; dacă parodiază pe cineva, el se parodiază pe sine, scriind o poezie a îndoielii de poezie: poezie şi în acelaşi timp meditaţie asupra posibilităţilor poeziei, spontaneitate lirică şi experiment, creaţie şi critică a creaţiei.

Modernitatea formulei constă în intelectualitatea ei. Dar detaşarea lucidă a poetului de poezie nu înseamnă neapărat ironie, neapărat umor. Contrar impresiei imediate, el nu distruge cu adevărat gravitatea confesiei, ci face doar gestul de a o distruge, el nu e ironic, neîncrezător, ci se preface. Dacă parodiile debutului nu erau atît plăcerea de a trăi prin alţii cît aceea de a-şi încerca puterile la adăpostul unui model, exercitarea ilicită a talentului, probabil că nici poemele nu pot fi străine de această rezervă. Nota poeziei lui M. Sorescu mi se pare că nu e în primul rînd ironia: dar rezerva, travestirea unui fond de ingenuitate, disimulaţia. Poetul e un sentimental şi un timid, generos şi delicat, în stare de mari elanuri pe care se sfieşte să şi le recunoască, făcînd gesturi de cavaler întîrziat, cultivînd adică un soi de donquijotism: „ Toate hîrtiile mele / Le-am cărat cu braţul / Pe un cîmp mare, / Le-am semănat solemn / Şi le-am

arat adine / Cu plugul. // Să văd ce-o să răsară / Din gîndurile acestea, / Din bucurii, din tristeţe, din fericire, / Iarna, primăvara, vara, toamna. // Acum mă plimb / Pe cimpul negru / Cu mumie la spate, / Mai neliniştit cu fiecare zi. // Nu se poate totuşi / Nici o literă să nu fi fost bună! / Precis într-o zi / Cimpul acesta se va umple de flăcări / Şi eu voi trece prin ele, solemn, / încununat ca Neron ". Să notăm impresia de iluzie întreţinută conştient pe care o lasă ultimele versuri: „Precis într-o zi...". Cum să nu-l recunoaştem pe poet în acel Meşter Manole surprinzător pe care ni-l propune, un Meşter Manole despărţindu-se de viaţa muritoare pentru aceea eternă cu o imensă tandreţe, prefăcîndu-se că întoarce privirile în clipa hărăzită: „Acum am putea să fim trişti. / Doar ne despărţim pentru totdeauna, / Dar să trecem peste asta // Copaci, vă aşteaptă pădurile, / Duceţi-vă. / Prea frumoase şi iubitoare Ane, / Mă iertaţi că nu v-am mai zidit de vii, Am avut mai multă încredere în cărămizi. // Obiecte şi ceasuri, şi biblioteci, /Şi culori şi meşteri iscusiţi / Care m-aţi ajutat, şi tu, soare, şi voi, munţi, /Scări 'Pe care-am urcat pînă aci, /Fără să-mi pese de înălţime: // Voi. vă veţi îndepărta de mine / Lăsîndu-mă să mă prăbuşesc singur / De pe propna-mi zidire - / Aşa cere tradiţia Deci fugiţi cit mai repede, / Acum cînd eu mă fac că mă uit / In aha parte. . ".

Cine se aştepta la o ironie nimicitoare, săpînd ca o apă ascunsă în nisipuri, descoperă o undă de tristeţe, o melancolie nici măcar disimuiată, ca în această poezie în care luciditatea faţă de destin ia forma unei nelinişti surde în faţa inexorabilului' „Jonglerul din arc mi-e tată f A fost chemat urgent pînă-n noapte /Şi m-a lăsat pe mm± :>â-i fin locul. V Tot ce vezi în jur / Nu-s decît bile şi cercuri. // Copaci, s în t nişte cercuri verzi. 'Trebuie s ă-i învîrţi pe mină, repede, repede, ' Cu să nu-şi piardă dintr-o dată / Toate frunzele. // Norii sînt cercuri albastre, ' li învîrtiţi cu vîrful piciorului ' Şi cu o mişcare a inimii /,' Şi femeile sînt nişte cercuri, ,' Trebuie intercalate frumos i Intre nori ,j; fum. /''Cit priveşte bilele, / Ai grijă să nu-ţi scape cea roşie, /Cărămîn în întuneric, / Şi nu arunca prea departe bila neagră / De care toi neamul nostru / E legat prin jurămînt. / Jocul e amuzant, / Stăpinesc cum pot / Lumea mea de bile şt cercuri, / Dar, uite, e foarte tîrziu ,' şi jonglerul tată / nu se mai întoarce ". De unde efectul straniu al acestor versuri, dacă nu din prefăcuta nepăsare cu care poetul constată o condiţie de existenţă? Dacă nu din neliniştea pe care o dibuim în liniştea lui?

(Contemporanul, nr 22, 1966i

„Drumul"

Acum două decenii, în Contemporanul din 23 octombrie 1964, G. Călinescu scria: „Fundamental, Marin Sorescu are o capacitate excepţională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile şi latura imensă a temelor comune". Deseori citate, aceste cuvinte consacrau fulgerător un poet, care avea 28 de ani, debutase de curînd cu un volum de parodii, intitulat cu umor Singur printre poeţi şi pregătea o întîie carte de Poeme, din care cîteva ajunseseră la cunoştinţa marelui critic. Popularitatea lui Marin Sorescu, neîntrecută de a unui alt scriitor din generaţia lui, la care s-a adăugat şi un mare succes de critică, nu s-a datorat, fireşte, numai articolului din Contemporanul. Rareori o epocă şi-a născut mai la timp poetul potrivit. Poet pe cît de original, pe atît de inventiv, Marin Sorescu era un spirit funciar antidogmatic, într-un moment în care apele dogmatismului începeau să se retragă. Versurile lui ingenioase, amuzante şi şocante au făcut deliciul unui public foarte larg, satisfăcînd deopotrivă pe critici, care vedeau în ele un simptom şi o promisiune de înnoire literară. Acelaşi succes l-au cunoscut, cîţiva ani mai tîrziu, piesele de teatru, la fe! de inovatoare în genul lor ca şi lirica. Pline de idei şi de haz, articoiele ocazionale sau eseurile au pus în circulaţie cîteva expresii memorabile. Doar în proză Marin Sorescu n-a izbutit cu adevărat, deşi Trei dinţi din faţă este un roman interesant. Cu un bun instinct al pieţei literare, dacă pot spune aşa, poetul s-a adaptat lesne la schimbări, dovadă La Lilieci, în care poezia era, pe neaşteptate, cu desăvîrşire alta decît în Tuşiţi şi în celelalte culegeri dinainte. Popularitatea lui Marin Sorescu a rămas, pe cît îmi dau seama, destul de mare toată vremea Cota la critică, mai fluctuantă, a scăzut considerabil, şi nu mă refer ntimaidecît la articoiele detractorilor, de care un autor ca Marin Sorescu n-avea cum duce lipsă. Antologia din ,.Biblioteca pentru toţi", apărută după douăzeci de ani de la debutul poetului, constituie un prilej nimerit de a-l reciti şi de a încerca să-l situăm cu mai multă obiectivitate în istoria unei poezii care-i datorează, pe lîngă cîteva reuşite incontestabile, un anumit farmec în stare să-i atragă simpatia celor mai diverse categorii de cititori

înainte de orice, trebuie observat că Marin Sorescu a creat o formulă poetică, uşor de recunoscut şi uşor de imitat. Ea absolvă pe de o parte poeziile de o inegalitate vizibilă, deşi învederează, pe de alta, o oarecare facilitate, în ciuda faptului că poeziile par să-şi poarte la vedere mecanismul de funcţionare, ca unele făpturi acvatice scheletul, nu există un acord clar în părerile criticilor despre poet. Facilitatea se

dovedeşte înşelătoare, cîteodată, şi, cînd eşti mai convins că ai descoperit natura acestei lirici, în aparenţă simplă şi accesibilă, constaţi că poezia ţi-a scăpat printre degete. Pot să dau exemplul cel mai izbitor. Aproape fără excepţie, comentatorii s-au referit la „realismul" poeziei lui Marin Sorescu, în care cotidianul, în sensul propriu, şi-ar fi găsit imediat loc, împreună cu banalitatea, prozaismul şi derizoriul existenţei moderne. Dar dacă zgîriem cu unghia stratul de deasupra al imaginilor, constatăm că realitatea aceasta zilnică şi familiară e un decor de carton, montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfăşoară un spectacol demult cunoscut, cu personaje mitice, ale căror replici răsună de mii de ani în urechile culturii europene. Altfel spus, cel puţin în cărţile de pînă la ciclul La Lilieci, Marin Sorescu a scris parabole lirice şi nu poezie realistă, în care sensul e filosofic ori moral, iar sceneria şi costumaţia sînt menite să furnizeze doar materialul.

Nu întîmplător, autorul a debutat cu parodii. Spiritul parodic este, probabil, însuşirea fundamentală a întregii lui literaturi, (fntr-o accepţie mai nouă şi mai sistematică, de felul celei propuse de Gerard Genette în Palimsestes, aş include aici atît parodia propriu-zisă, cît şi toate formele de hipertextualitate: pastişa, şarja, transpoziţia etc.). în Poemele din 1965, ca şi în Moartea ceasului sau în Tinereţea lui Don Quijote, procedeul frecvent este de a trata într-un stil burlesc şi familiar mituri, personaje legendare şi, în general, teme mari ale literaturii. Pe scena lirică e o mare înghesuială de celebrităţi: Destinul, Moartea, Leda, Shakespeare, Viaţa, Soarele, Don Juan, Corbul lui Poe, Adam, Eva, Troia, Meşterul Manole, Boala, Laocoon, Atlantida, Wilhelm Teii şi altele, puzderie. Originalitatea începe de la felul de a vorbi despre şi ele şi anume într-un limbaj de o mare familiaritate. Poetul îi trage de mustăţi, le arată limba (sau le cere s-o scoată pe a lor), le dă cîte un bobîrnac. îi ironizează, îi aşază cu spatele la public, îi dezbracă în pielea goală sau îi sileşte să-şi schimbe hainele între ei. Prima impresie, şi care a garantat succesul de public, este că marile teme sînt, în felul acesta, înviorate, făcute simpatice, printr-o bună doză de umor, căci poetul nu economiseşte calamburile, poantele sau asociaţiile insolite, mai mult, că motive reputate ca dificile şi profunde, cu care savanţii şi-au spart capul de secole, sînt în fapt accesibile oricui. Eugen Negriei a analizat admirabil îatr-o carte a lui această complicitate a poetului cu cititorul său. Trebuie să precizez două lucruri, întîi, că spontaneitatea limbajului sorescian implică o retorică lucidă. Antiretoric, cum s-a spus, poetul este cu adevărat, dar numai în măsura în care refuză anumite procedee, artificii şi trucuri, inventînd,

în schimb, altele. „Depoetizarea" este renunţarea la un fel de a concepe poezia, nicidecum la poetic. Poeticitatea în parabolele lui Marin Sorescu este legată de oralitate cotidiană, adică de o limbă care îşi are structura şi clişeele proprii, şi de registrul ludic, dacă-l pot numi astfel, al limbii, în care jocul de cuvinte e suveran, între experienţa unor poeţi ca Prevert şi Queneau (nume pomenite deseori, pînă la a-l irita pe Marin Sorescu, dar perfect pertinente în acest context), între poezia vorbită (şi nu scrisă, cum e aceea clasică) şi destuparea tuturor izvoarelor de inventivitate ludică, poetul român şi-a pus la punct o retorică personală foarte eficientă. A doua precizare se referă la seriozitatea, uneori contestată, a acestei lirici. Mai trebuie să amintesc că jocul se opune vieţii, nu seriozităţii, cum afirma parcă Freud şi, după el, Huizinga? Cu alte cuvinte, parodia soresciană, chiar alunecînd de atîtea ori în uşurătate şi trivialitate, nu exclude în principiu şi în fapt profunzimea poeziei.

De la Poeme la Astfel, poezia lui Marin Sorescu rămîne, timp de un deceniu, în linii mari aceea pe care am încercat s-o descriu mai sus: ingenioasă, în forma parabolei lirice, îndrăgostită de tratarea parodică a marilor teme. Nota dominantă e uneori gravă, alteori de-a dreptul comică. Veselă sau alarmantă. Diferenţele se pot sesiza de la culegere la culegere şi, uneori, de la poezie la poezie. O „evoluţie" există totuşi. Poemele iniţiale sînt cele mai senine, chiar dacă naivitatea e prefăcută: în acest mod, poetul e receptiv la frumuseţea lumii sau la sfinţenia ei, la splendoarea jocului, la tot ce e fermecător. Bucuria de a trăi o aflăm din prima strofa a primei poezii: „Am zărit lumină pe pămînt. / Şi m-am născut şi eu / Să-văd ce mai faceţi". Un copil şugubăţ descinde printre adulţi, se uită în jur şi spune ce vede. Cu Moartea ceasului tonul devine mai grav, mai anxios, Bile şi cercuri, Halebarda şi alte poezii, bine cunoscute azi tuturor, conţin un puternic fior, în ciuda aspectului spectaculos şi aparent glumeţ. Porii poeziei s-au deschis enorm pentru nelinişte, teamă, tragic, în acestea (ca şi în multe altele) observăm un lucru esenţial şi care a scăpat criticii. E vorba de faptul că punctul de plecare îl constituie adesea la Marin Sorescu o problematică devenită clasică la noi prin Al. Philippide şi Tudor Arghezi. îndeosebi cu ultimul Marin Sorescu are legături profunde. S-a observat, era evident, de mult arghezianismul poeziilor pentru copii ale lui Marin Sorescu. în prefaţa la Drumul, Mircea Scarlat notează, apoi, că La Lilieci nu e străin de unele Flori de mucigai. Dar arghezianismul, poate, cel mai adînc este totuşi în altă parte şi anume în parabolele lirice. Prăpastie din Tinereţea lui Don Quijoce reia tema (in)comunicării cu absolutul, dar nu dramatic ca în Psalmii lui

Arghezi, ci comic. Dumnezeu e un bătrîn surd şi care cere să i se scrie pe hîrtie mesajele. De spaima de a nu fi auzit, poetul îşi pierde memoria şi mintea. Simetrie din Tuşiţi poate fi raportată parţial la Intre două nopţi. Rescrierea, în alt registru, a acestei problematici trebuie considerată şi din unghiul hipertextualităţii, pe care-l implică parodia, procedeu modern şi semnificativ. Mircea Scarlat descoperă un „referent livresc" în poezia lui Marin Sorescu. E acelaşi lucru, spus cu alte cuvinte. N-a fost încă analizat minuţios subtextul acestei poezii, alcătuit din mituri şi teme clasice, aşa cum este al lui Pound sau Eliot, indiferent de deosebiri, sau pur şi simplu din proverbe, glume, expresii spirituale. Acesta din urmă este cazul poeziilor cu un oarecare grad de superficialitate şi care riscă să fie luate drept simple fumisterii. Puţini poeţi actuali ar permite însă un mai complex examen al raporturilor intertextuale decît Sorescu, mergînd de la cel mai ieftin paradox la transformarea radicală. „Aş dori să redeschid dosarul corbulu?...", spune poetul însuşi în Nevermore, reluînd deschis celebra poezie a lui Poe. Ei bine, în aceste condiţii, Arghezi rămîne un termen de referinţă central, dar îi putem adăuga şi pe alţii, pe Nichita Stănescu, de pildă, la care ne trimite cel puţin o poezie ca Boala din primul volum, dar, probabil, şi altele.

în sfîrşit, La Lilieci e altceva. Aici, într-adevăr, triumfa poezia realităţii şi se renunţă la parabolă. Oralitatea e acum „redare" a vorbirii unor persoane din lumea satului, din care poetul culege întîmplări, scene, obiceiuri (pomana de la cimitir, tăiatul porcului^ povestirile mamei, conversaţii pe marginea drumului ş.a.), pe care le relatează cu o emoţie ce nu exclude cruzimea şi cu o seriozitate plină de haz. Perspectiva e o combinaţie de evocare din unghiul maturului şi de naivitate infantilă. Naivitate la fel de prefăcută, cum era candoarea „filosofică" din Poeme şi din celelalte, în cele mai bune bucăţi (Craiova văzută din car, în capul trebii, La Lilieci, Mama, Se desprimăvărează etc.), dintr-un ciclu extrem de inegal şi în care, de la un punct, poetul se repetă în gol, senzaţia de autenticitate a vorbirii şi a gesturilor este extraordinară. Acest fel de poezie realistă, narativă şi orală îl regăsim la Arghezi (Pui de găi, La popice, Ucigă-l toaca, Sici, bei, Doi flămînzi, Tecla, din Flori de mucigai, aproape toate). Dintre contemporani, Petre Stoica, în Un potop de simpatii, urmează maniera lui Sorescu. Generaţia '80 (de pildă Bucolicele lui M. Cărtărescu) ar putea recunoaşte, de asemenea, în el un precursor, măcar pe această latură, (în paranteză fie spus, m-am întrebat ce apropie şi ce desparte pe Marin Sorescu de ultimii poeţi. Dacă ludicul ori parodicul le-ar fi putut oferi în el un înaintaş, menţinerea temelor

mari, absenţa de veritabilă priză la realitate din parabole l-au ţinut departe de ei. Cu La Lilieci, minus mediul evocat, distanţa se micşorează). Edgar Papu a făcut o referire la Amintirile lui Creangă. Mi se pare că spiritul e complet altul şi, dacă e vorba de a-l căuta în proză, un exemplu mai bun ne stă la îndemînă, şi anume Moromeţii. Moromeţianismul mi se pare absolut frapant în cîteva poezii din Ca Lilieci („Bă, ăsta e dat dracului - tot ca ăla de vorbirăm noi / Zi-i să-i zic, Clemenceanu ăla, / E mare, domnule! / E în capul trebii acolo. / Şi ăla de care vorbirăm noi ieri, ştii, bă, ăla e tot / în capul trebii. Mare rău, auzi! / Trei sînt acum mai tari / S-au pus pe noi, pe Europa. / Striga peste gard: Pe Europa!" Această convorbire peste gard dintre doi ţărani de la Bulzeşti nu mai are nevoie de comentarii). Ceea ce a publicat poetul după acest ciclu repetă, în parte, maniera veche. Semnele de oboseală ale acesteia, înregistrate de critică, sînt recunoscute acum indirect de poetul însuşi care nu reţine decît cîteva titluri din volumele de după 1970, bazîndu-şi selecţia pe primele patru cărţi. Ce va urma? Un talent dotat cu atîta disponibilitate ca al lui Marin Sorescu poate să ne ofere în continuare surprize, aşa că nu mă încumet la nici un pronostic. E destul să spun, în încheiere, că poetul Drumului este, absolut indiscutabil, unul din cei mai de seamă din generaţia lui, care a inventat un fel de a scrie şi că nici o istorie a poeziei contemporane nu-l poate ocoli.

(România literară, 51, 1984)

„La Lilieci"

Cele trei volume ale lui Marin Sorescu intitulate La Lilieci reprezintă o excepţie instructivă de receptare întîrziată şi parţială, în opera unui poet cu impact de regulă prompt la critică şi la public. Reeditarea lor, într-un singur volum, ilustrat de Mircea Dumitrescu (coperta mi se pare foarte sugestivă, însă mă îndoiesc că pictorul a avut o intuiţie justă desenînd în interior patru siluete cabaline şi un vag cuplu sub un copac, căci nici calul nu este un personaj obişnuit, nici dragostea, o temă frecventă în aceste versuri), m-a determinat să le recitesc spre a (şi a-mi) verifica impresiile. Nu mă simt în stare de o „critică a criticii", cel puţin acum şi aici, deşi orice nouă lectură conţine implicit una. Un lucru e sigur: La Lilieci nu putea fi (şi nu a fost) citită în deceniul trecut cum este citită astăzi. Cartea a produs iniţial nedumerire sau a fost, pur şi simplu, contestată. S-a spus că poetul, a cărui cotă părea în scădere, forţează simpatia criticii printr-un tour de main. Dar chiar şi cei care au acceptat-o (printre care m-am

numărat), au făcut-o pentru cu totul alte motive decît acelea care ne reţin atenţia după cincisprezece ani.

Deosebirea de poezia lirică a momentului şi de poemele lui Marin Sorescu însuşi era îndeajuns de mare ca să explice fenomenul. Standardele vremii (la impunerea cărora generaţia lui Sorescu jucase rolul principal) pretindeau o poezie definită prin cîteva elemente bine fixate în conştiinţa poeţilor şi a cititorilor: lirism (confesiune abstractă, subiectivitate, monolog, impersonalitate, transfigurare, fragmentarism şi stil scriptic. Provenite toate din modernismul interbelic, ele constituiseră, zece ani mai devreme, o reacţie salutară la poezia reportericească şi epică a deceniului 6. Poeţii care ilustrau noul lirism erau receptaţi inconştient, în funcţie de măsura în care răspundeau la aceste standarde. Ei se numeau Nichita Stănescu, Cezar Baltazar, Ion Alexandru, Ana Blandiana, A.E. Baconsky, Şt. Aug. Doinaş, Leonid Dimov, Cezar Ivănescu, Florin Mugur sau Mircea Ciobanu. Nu stă în intenţia mea să alcătuiesc un inventar, aşa încît omisiunile n-au nici o semnificaţie. Sorescu însuşi participase la acest spirit prin majoritatea culegerilor lui de după Poeme, în ciuda faptului că părea a nu-l lua în serios. El însă nici nu-l nega, în esenţă, tratîndu-l în felul lui burlesc sau parodic, singura diferenţă remarcabilă fiind, dincolo de ton, aceea că stilul poeziei lui Sorescu a fost dintru început oral, accesibil (aparent) şi cotidian. Dar pînă şi în această ultimă privinţă, să observăm că cel ce vorbea în poeme nu era chiar omul de pe stradă, ci intelectualul care-i mima unele expresii şi, în general, familiaritatea, feconda balcanică, în abordarea marilor probleme.

La Lilieci (şi faptul a ieşit în evidenţă de la primul volum din serie) nu mai punea preţ pe nici una din aceste trăsături. Poeziile din culegere aveau un decupaj evident narativ („povestire", psihologie, portret, dialog), erau biografiste, prozaice şi realiste, tinzînd la un soi de monografie poetică a satului (cum Edgar Lee Masters o făcuse pentru orăşelul lui american), cu ajutorul unei oralităţi capabile, de data asta, să restituie vocile reale ale protagoniştilor dincolo de vocea poetului însuşi. Fireşte, o mise-en-scene există şi aici, un scenariu, care însă nu s-a văzut decît mult mai tîrziu, la capătul seriei. Exemplul din La Lilieci a rodit destul de repede, chiar mai înainte ca generaţia '8C să înceapă a aprecia programatic şi făţiş cam aceleaşi componente ale poeziei ca şi Sorescu. Un potop de simpatii de Petre Stoica, Eglogă de Ioana Ieronim, Bucolicele lui Mircea Cărtărescu sînt doar cîteva din titlurile ce pot fi amintite. Nimic nu era mai grav, pe la mijlocul anilor '60, decît să spui despre o poezie că este epică sau că narează, că e prozaică sau că întreprinde monografia unui anumit mediu.

Această ultimă afirmaţie ne scandaliza fie şi atunci cînd era vorba de Goga sau de Coşbuc, fiindcă G. Călinescu ne convinsese că de pildă autorul Poeziilor din 1905 era un poet liric pur şi că, pe deasupra, orice poet adevărat e liric şi pur. Iată însă că monografismul revenea (şi, încă în forţă), o dată cu naraţia, obiectivitatea şi celelalte. Nici un alt criteriu nu păruse a apăra mai bine poezia, după prăbuşirea sistemului metric, decît opoziţia faţă de proză: nimic din ce era prozaic nu putea fi şi poetic. Incompatibilitatea aceasta e fundamentală în întreg modernismul nostru şi în estetica pe care el se sprijinea, de la Lovinescu la Călinescu şi Streinu, de aici la criticii generaţiei noastre. Şi iată că proza năvălea în poezie, cucerind-o, fără măcar un asediu prealabil. Schimbare prea adîncă şi radicală ca să fie admisă imediat de către critică; şi care, cu atît mai mult, nu putea fi înţeleasă exact şi complet. Nu vreau să-mi scuz bîlbîielile (din fericire, mai mici decît ale altora!), ci să arăt că există un risc inevitabil al criticii de întîmpinare, confruntată cu modificări ale climatului literar în stare a o ridiculiza mai straşnic decît îi ridiculizează din cînd în cînd vremea pe meteorologi.

Primul volum din La Lilieci s-ar fi putut intitula Amintiri din copilărie. Avem aici perspectiva copilului (fireşte, regizată de către poetul adult) asupra satului şi a oamenilor lui. Copilul ia parte la jocurile vîrstei (lupta cu gărgăunii din scorbură), sau cască gura la spectacolul lumii rurale, la obiceiuri, tradiţii şi întîmplări de tot soiul. Un aspect necontenit relevat este acela lingvistic. Numeroase expresii idiomatice sau etimologice populare sînt marcate cu intenţie ori doar menţionate din amuzament. O femeie căreia dracii de copii i-au răsturnat străchinile din pod şi i-au astupat hornul, se plînge în gura mare: „— Oho, se văieta Leliţa, plecînd prin odăi, / Mai stau şi eu o ţlră pe la voi, / Că nu se mai poate trăi, fato, în co/me/ia aia, / Ori plouă peste mine în cergă, / Parcă vine undudoiul, / Ori iese fumul buşneag". Un ţăran are o vedenie, ca şi Petrache Lupu, „nemaipomenită, ieşită din comună" care îl ia pe nepregătite, şi nu-i mai îngăduie să pună întrebări „ la momentul oportunist". Foarte hazlii sînt uneori toponimicele şi poreclele. Descrierea comportării unor personaje e minuţioasă şi atentă la detaliul caracteristic, la gestică sau la vocabular. Nea Florea, Copăceanca, Ciudin, Zarbă şi Ribla, şi mai ales Mama sînt apariţii memorabile, ca şi Baba, bunica, maniacă a spălatului, ori Mitrele (unde s-o fi punînd accentul?), care se spînzură periodic. Tot aşa putem reţine scene admirabile, de exemplu aceea în care poetul, care s-a făcut băiat mare şi merge cu boii la întors brazde, e apucat de Marea Lehamite şi lasă lucrul baltă: „Pe la prim m-a

apucat un soi de lehamite, / «Dacă rămîn şi termin locul ăsta ~ mi-a trecut prin minte - gata, / Aici îmi cîntă mierla, toată viaţa o să mă tlrască plugul de / Colo, colo...» /Am lăsat boii înjugaţi pe brazdă. / De ei îmi părea rău, dar n-aveam ce face. / Să le schimb eu condiţia lor?".

Fără a fi stereotipă, structura pieselor poate fi descrisă, în general, fiecare din ele începe (ori se termină) ca un pasaj de aparenţă lirică ori confesivă, ce ar fi putut figura în Poeme (acelaşi ton familiar în tratarea unor teme serioase), după care (sau înainte de care) poetul se complace în relatarea unei întîmplări, în portretul unui personaj, într-un dialog „pe viu", în care proza vieţii zilnice se răsfaţă în voie. Pasajele introductive (sau concluzive) sînt peste tot: „Fugind după curci, mi-am dat seama / Cit de hurducat e globul pămîntesc, / Măcar că umblă zvonul c-ar fi rotund, aşa, luat la grămadă", îndată după acest preambul, să-i zicem, liric, poetul face un excurs toponimic, din plăcerea de a înşira numele de locuri ale copilăriei lui: „ Treceam Mătăsoaia, dam în Vîlceaua lui Niţă, / Răzbeam in Poiana Popii, / Coboram coasta în Vîlceaua cu Izvorul" etc Alteori, introducerea ne prepară pentru o mică scenă familială ori pentru expunerea etnografică a unei sărbători. De altfel, primul volum se încheie cu o extraordinară descriere a pomanei morţilor în cimitir, pe un ton burlesc şi deopotrivă fabulos, după ce poetul n-a pierdut ocazia de a face un fel de recensămînt al sătenilor din Bulzeşti, luînd-o metodic, din poartă-n poartă, „de la vale la deal".

Volumele următoare înfăptuiesc încă şi mai minuţios această monografie a aşezării oltene. Perspectiva mediatoare a copilului dispare aproape cu totul (putem număra pe degete excepţiile) şi piesele succesive nu sînt altceva decît scurte istorisiri de întîmplări sau monologuri ale unor ţărani, episoade, cu alte cuvinte, din trecutul şi din prezentul Bulzeştilor, începînd cu războiul din '77 şi terminînd cu vremea cotelor obligatorii. Tablourile din Bulzeşti sînt pline de viaţă, pitoreşti, hazlii, tragice, etnografice şi aşa mai departe: nişte localnici s-au dus în America, dar apoi s-au întors să-şi ia neveste de la ei de acasă; o femeie mănîncă pămîntul cu care sînt lipiţi pereţii casei; un bărbat doarme alături de pat ca să nu-şi împiedice nevasta de la expediţii nocturne; altul leşină din pricină că nevasta îl silise să umble încălţat în bocanci; alt ţăran, întors de pe front, după ani buni, nu mai nimereşte „vorbele civile" nici cînd îşi alintă nevasta, aşa că-i dă comenzi etc. etc.

Episodicul şi narativul se bazează pe o infrastructură abia perceptibilă. Poetul constată de obicei, cu o răceală „făcută" sau pe un

ton sentenţios, apoftegmatic, tot soiul de lucruri, scoase din experienţa cea mai banală, însă oferite spre reflecţie ca descoperiri valabile universal: „începutul bătrîneţii se cunoaşte după aceea l Că, de la o vreme, nu mai sărezi mămăliga". Sau el porneşte de la o observaţie oarecare, cum ar fi aceea că fetele duc pe cap vadra cu apă, dar din care extrage un motiv de portret: „ Vadra trebuie să stea neclintuită în capul / Muierii tinere, care-o aduce, plină, de la cişmea, / Purtînd-o pe deasupra gardurilor, că din curte nu vezi decît / Vadra săltînd, ca luna prin nori". Astfel de versuri conţin de regulă un soi de filosofic practică sublimată şi ele sînt urmate de personaje sau de întîmplări care le dovedesc validitatea. Sînt oazele lirice din proza narativă a poemelor şi, la urma urmelor, esenţa lor, căci cine ar dori să analizeze La Lilieci din unghiul atitudinii exprimate, al „sentimentului" fundamental, lor ar trebui să li se adreseze, ca purtătoare de cuvînt ale poetului. Sorescu imită în aceasta, deliberat, procedarea poetului popular. La Lilieci este, în volumele doi şi trei, un folclor cult, dacă mi se îngăduie asocierea: o încercare de a reconstitui filosofia vieţii ţărăneşti, prin intermediul unor tablouri din Bulzeştii natali, în toată proaspăta şi înţeleaptă ei naivitate (care e şi aceea a lui Moromete), aşa cum s-a născut dintr-o experienţă istorică specifică şi aşa cum se exprimă prin gura ori gesturile unor oameni obişnuiţi, poetul cult, marele sforar, care „selectează" şi „ordonează", cu talentul şi inteligenţa lui artistică deopotrivă excepţionale.

(România literară, nr. 7, 1987)

Document: 21. Dan Laurentiu.doc

DAN LAURENŢIU

„Poziţia aştrilor"

Excepţional mi se pare şi volumul lui Dan Laurenţiu, Poziţia aştrilor, despre care. cu excepţia lui Valeriu Cristea, în Amfiteatru, nu ştiu pe nimeni să fi scris. Este în poezia aceasta ceva din Eminescu şi din Bacovia, în plînsul aproape fără cuvinte, lăuntric, al versurilor: „Căci vin din ţara unde plîng umbre fără număr" - este nu doar un vers extraordinar, dar şi motivul central al cărţii. Poetul renunţă la orizonturile lumeşti, scoborînd în necunoscut şi în insondabil, cu aripile strînse, cu ochii închişi, căci privirea este

întoarsă înăuntru. Ceea ce se dezvăluie acestei priviri este „tărîmul de dincolo" de viaţă sau de moarte al esenţelor, al ideilor platonice (care urmărea şi ge Teohar Mihadaş) - pe un cer negru, strălucesc aştri orbitori şi reci. în poezia lui Dan Laurenţiu, care nu se vrea - poate cu ostentaţie - deloc „contingenţă" (nimic din conturele reale şi dătătoare de certitudine ale lucrurilor), natura e neatinsă de timp şi nemodeiată de spaţiu, veşnic neschimbătoare: „O, visul, paradisul, o, bocet monoton / Orbitele pustiuri rugîndu-se la nouri / Şi trece-n depărtare adlncul nopţii tron / Pe care stau amanţii ca stelele-n cavouri. // Dar ridicînd genunchiul nestins în alte sfere / Stigmatele puterii cu cearcăn dilatat / Ne pune veşnicia pe lupte pasagere / Şi sîngeră la colţuri dogmaticul pătrat // Şi fluturii htminii izbindu-se de porţi / Eliberează somnul şoptit în portocale. / E vremea nunţilor şi viii dînd mina cu cei morţi / Dezlănţuie serbarea iubirii minerale. // Dansează pentru noapte căci stelele-s curbate / In jurul tău ca o recunoştinţă, / Luminile se-ndoaie pe cer de greutate, f Eu de lumină şi de suferinţă. // Şi cum pe-un lanţ de aur aleargă egiptenii / Cu Isis adormind-o-n strălucitor veşmînt / Te voi purta pe braţe din clipe în milenii / Precum în cer aşa şi pre pămînt". Se observă (ca şi la Teohar Mihadaş) „cultura clasică" a versului, nu în sensul unei erudiţii exterioare, dar în acela al armoniei metaforelor, liniştite şi calme peste focul ce le mistuie dinăuntru. Dan Laurenţiu a învăţat de la Ion Barbu puritatea cuvînrului care exprimă peisajele increate din adînc: „Rece e muntele-n zori / părăsit de pasărea neagră / o ce cîntec voi auzi / de sferă ce bate cu aripa-n sîngele meu. II Nourii cad în pustiu / apele sărută corabia / de sticlă mai curată chiar / decît acel surîs trufaş al nimănui / Muntele trece pe mări l păsări albe se destind l în pacea departe / cîntînd răsunînd". Spiritul pururi insaţiabil de adînc al poetului aude rareori, în străfundurile contemplaţiei, cîntecul cocoşilor care destramă noaptea,

visul, frica, moartea: „ Timeo Danaos, timeo Danaos. / Un ţipăt la urechea stingă ajunge, / Şi In grădina cu ramuri albe / Sar fără zgomot umbrele-nserării / Acum, acum să mergi în întuneric / Acum, acum vor rîde săgeţile luminii / Căci nu mă înşeală / Aceste voci grăbite ale cocoşilor ".

Dacă nu mă înşeală aceste voci grăbite, vom vorbi despre ele mîine ca despre acelea ale unor mari poeţi.

{România literară, nr. 2, 1968)

„Călătoria de seară"

Şi acest al doilea volum al lui Dan Laurenţiu apare într-un moment la fel de „nefavorabil" ca şi întîiul: cînd premiile pentru un an literar sînt prea aproape, iar cele pentru anul următor sînt prea departe. Aşa îmi explic de ce în 1967 nimeni nu s-a gîndit la Poziţia aştrilor, care fusese una din cele mai bune cărţi de debut, de ce nimeni n-a propus pentru premiere în 1968 Călătoria de seară.

în fond, nu se putea un mai deplin acord între această lipsă de audienţă exterioară festivă a poeziei lui Dan Laurenţiu şi natura ei profundă care este una de taină şi de recluziune într-un univers straniu şi mut. Poezia lui Dan Laurenţiu este ca un gheţar îngropat în apele unui necunoscut ocean: dar de aici nu decurge vreo măreţie ascunsă, ci un mister tulburător. Este o poezie de viziuni interioare şi de tăcere: cuvintele sînt aproape de prisos. Nu găsesc comparaţie mai nimerită decît aceea cu Micheaux. Poetul e stînjenit de cuvinte, de expresie, fiindcă vocaţia lui e tăcerea semnificativă a lui Mal larme. El se scufundă în sine, ca în interiorul primordial al lumii, acolo unde lumea nu e decît existenţa virtuală, pre-formală, lipsită de varietate fenomenală, de culoare, de intensitate. Un „ochi transcendent" contemplă această substanţă nedesfacută în infinitatea de forme a lumii reale:

„In viscole va trebui să mor / noapte fără stele unde e cerul / departe oraşele scufundate în mările somnului / corul antic nu se aude pînă aci // pămîntul surîde în tăcerile sfinte / limba şarpelui poate a căzut / într-o pace mai dulce decît amintirea / călcînd bolta cu picioare de umbră // şi frunzele acestea atît de albe / mă ascund în vuietul nepăsării / cel care te uiţi în beznă ochi fierbinţi / ai avut unde-i speranţa unde e cerul tău // stai lîngă mine întinde mina petala / îngheţată peste mormînt / nu striga / e bine, e noapte ".

Viziunile poetului au o desăvîrşită unitate. Universul lui ascuns îşi are ordinea secretă, ca un vis sau ca o halucinaţie. Aici soarele e negru,

adică fără raze, fiindcă razele, lumina, s«t fenomene, iar soarele poetului nu e decît ideea de soare, numenul, total stă cufundat în somn, în letargie, fără mişcare, fiindcă mişcarea este, şi ea, un atribut al vieţii; substanţa primordială cunoaşte doar un plîns eminescian, neauzit şi imaterial.

„ Ochiul celui mort la mal / astăzi s-a deschis plîngînd substanţa / cerule pupilă neagră / are ochiul tău şi-mi place // ockii negri i-am iubit / mama n-avea ochii negri / lebăda cu glasul dulce însă / zboară vai de pe genunchii apelor // ochiul negru nu mai doarme / solitar e corbul corbul / şi puternic va începe plînsul / în substanţa apelor fără stăpin"

Primejdia pentru această poezie monotonă şi monocordă e de a se epuiza consumînd mereu numai din materia ei inefabilă. E o poezie a cărei unică temă o reprezintă contemplarea viziunilor interioare din sufletul poetului, unită cu spaima de a evada din ele. Poetul rămîne prizonierul obsesiei lui metafizice. Dacă nu vrea să cadă cu timpul în totală incoerenţă şi obscuritate, trebuie să caute drumul şi spre alte teme.

(România literară, nr. 9, 1969)

„Imnuri către amurg"

Versurile lui Dan Laurenţiu constituie probabil întîiul efect notabil, în lirica românească actuală, al acelui Eminescu plutonic pe care I. Negoiţescu l-a dezgropat din ruinele postumelor. Se poate vorbi, în acest sens, de eminescianism, în Imnuri către amurg (Ed. Cartea Românească), mai mult, de o adîncă influenţă în însuşi spiritul acestei poezii a imaginilor nopţii, somnului şi crosului caracteristice Plutoniei lui Eminescu. întrebîndu-se ce este poezia, Dan Laurenţiu ar putea să răspundă cu strofa eminesciană: „ Ce e poezia? înger palid cu priviri curate, / Voluptuos joc de icoane şi cu glasuri tremurate, / Straiu de purpură şi aur peste ţarina grea". Ca şi la Eminescu, amurgul nu e decît tărîmul obscur al tranziţiei spre puritatea nefiinţei, somn şi vrajă deopotrivă, smulgere din orizontul lumesc: „Ruga ta abia se aude /în lumina tremurată a zorilor / pe care atît de rar i-ai întîmpinat / cu faţa surîzătoare // atît de adîncit ai fost mereu / în crepuscul în apel somnului / tău ireal oare ai dormit vreodată / să te trezească lumi iu soarelui // o palidă noapte ţi-au fost / odihna eternă şi veghea eternă de la hotarul morţii / aduci o mărturie pentru viaţa ta".

Dacă îngerii palizi, apele somnului, mările întunecate şi pustii, beatitudinea sau extazul provin din acest univers, pînă de demult.

necunoscut, al poetului lui Memento mori ori al Poveştii magului călător în stele, alte motive esenţiale din Imnurile lui Dan Laurenţiu ne fac să ne gîndim la Chimerele lui Nerval. Şi de n-ar fi decît frumoasele versuri din Călătoria („ Iubitule iarăşi îngheaţă / sfera luminii tale simbolice / o pasăre a bătut cu aripa în geamul nostru / bine-ai venit prinţ al întunericului // sori negri îţi mîngîie fruntea / culcată pe braţele mele / de remuşcarea unui geniu / rătăcit lingă o fiinţă muritoare") şi tot am avea motiv să observăm că eminescianismul a găsit în poetul lui El Desdichado un filtru subtil. Geniile tutelare ale poetului Imnurilor sînt nervalienele Noaptea şi Melancolia. Poetul e „prinţul din stele", cu „aripi de noapte", căruia „ sori negri îi mîngîie fruntea ". El tînjeşte după un eden al tăcerii de dinainte de a fi fost cuvîntul („să ne aducem aminte / de floarea care am fost înaintea cuvîntului"), comparîndu-se cu profet neascultat, cu un Moise ce-şi ridică zadarnic toiagul, fiindcă poporul ales nu-l urmează: „ dar acum ridicînd braţul / din peşteră cine mai aude / care este poporul ales / de cer să mă urmeze în pustiu // soarele vai cum topeşte nisipul / fierbinte pe care alunec / zadarnic spre orizontul la fel de alb / de tăcut şi de orb ca judecata din urmă // nici un clopot nu cîntă în ceruri / nici o frunză nu plînge în pămînt / în acest anotimp fără iluzie / eu sînt tăcerea delirantă // nimeni nu trece în spaţiul vast / cu toiagul...".

Toate aceste lucruri se aflau în germene încă în Poezia aştrilor şi se putea prevedea. Noutatea volumului recent o constituie, oarecum, accentuarea laturii de estetism a poeziei lui Dan Laurenţiu. Imaginile au devenit rafinate, somptuoase sau preţioase. Jerbele lor scînteietoare străpung bezna poemelor, în care îngeri cu plete de foc cad ca nişte sfere de lumină, printre umbre roşii sau aurii, iar în adîncul mut al mărilor se desfac coroanele galbene ale unor tei mitici. Metamorfoze ciudate („îngerul ca un cîine") împlinesc acest decor straniu şi tulburător: „sus pe mările nocturne /stă legat un cîine roşu/oare cine mă veghează / sus pe mările nocturne ".

Dan Laurenţiu este un poet subtil şi original.

(România literară, nr. 51, 1970)

„Poeme de dragoste"

Reluînd cîteva titluri din primele lui volume (şi mai ales din cel mai bun dintre ele: Imnuri către amurg), Dan Laurenţiu rămîne în noile Poeme de dragoste acelaşi admirabil poet, cu o fantezie graţioasă şi sărbătorească, un „imagist" care ar fi reţinut din Credo-ul de tinereţe

al lui Pound nu atît priza la obiectul real (căci el are structura unui simbolist, a unui romantic fără patos), cît muzicalitatea liberă ce vrea să scape de ritmul metronomului. Contemplaţia visătoare e mereu întreruptă de viziuni plastice, pline de strălucirea culorii: „E frig se aprind luminile / peste oraşul nostru şi spui / cit de frumoasă va fi la noapte > această grădină / iată fularul roşu al unui copil / va trebui să oprim timpul / gulerul de albă dantelă îşi mîngîie / austerul gît ca o spumă de mare" Această latură picturală, jerbele de imagini, sînt expresia unui vizionarism suav-himeric, a unei transfigurări a lumii celei mai obişnuite, care o fac să pară candidă şi eterică, întunericul e albastru, amurgurile violete, umbre roşii liniază albul zăpezii, părul iubitei e de aur, un cîine galben traversează strada - totul, în cele din urmă, reducîndu-se la culoarea pură, ca element al acestui univers de transparenţe colorate: „Roşu albastru negru / Călătorul şopteşte vorbe ciudate / eu însumi care sînt amurgul / nu ştiu ce este roşul albastrul negrul".

Sugestia bacoviană apare şi altă dată, simbolismul poetului Plumbului fiind reluat voit, deşi într-o formă oarecum estetizată: „ Toamnă şi ploaie şi vînt / eu urmărind zi şi noapte / căderea somnolentă a frunzelor / pe degetele tale siderale / monologuri albastre / Ia umbra zidurilor / cu picături de soare decadent / zei adormiţi pe băncile parcului / Intre noi pahare înalte / cu buze subţiri de orgoliu / negre turnuri / în ceaţa roşie a inimii". Atmosfera lui Bacovia e aici „transcrisă" în tuşe impresioniste, pastelate, ca al Georg Trakl, aşa cum într-o altă poezie recunoaştem nota funanbulesc-dramatică a lui Emil Botta: şi nu numai jocul livresc, masca de teatru a sentimentului, ci şi decorul crepuscular care-şi aruncă umbrele lungi peste scenă: „ O te iubesc Ofelia iată amurgul / surîs al morţii glorie întunericului / şi trupul tău de lumină Iote iubesc Ofelia iată amurgul // bună seara bună seara ce destin / departe în albele stele / un corb doarme ca un prinţ / al zăpezilor inocente şi strigă în somn // Ofelia du-te la crematoriu // iată amurgul mişcîndu-şi / pleoapele lui de mătasă / ca pielea trupului său / aceasta-i pacea universală // o şoaptă o şoaptă cu buze de crin / bună seara bună seara bună seara / prinţul din stele se cutremură / te iubesc Ofelia eu sînt amurgul".

In erotica propriu-zisă ne întîmpină şi o melancolie fastuoasă, un instinct al ceremoniosului delicat, amestec de incantaţie şi de gesturi aproape rituale, un fel de intimitate solemnă: „ Tu dormi nu ninge nu plouă / tu dormi nu ninge nu plouă / tu dormi nu ninge nu plouă / o frunză cade în noapte / aceasta-i perdeaua roşie / de la fereastră tu dormi /nu ninge nu plouă / tu dormi nu ninge nu plouă /acesta e vîntul

ce bate / în clopotul toamnei, tu dormi / nu ninge nu plouă / tu dormi nu ninge nu plouă / aşa vom trăi iubito / eu aici tu acolo vom fi / două stele m două cavouri / tu dormi nu ninge nu plouă"

Dan Laurenţiu e un poet original şi afinităţile pe care le-am indicat sînt doar dovada culturii poetice, fiindcă şi Bacovia, şi Trakl şi alţii sînt „refăcuţi" într-o manieră absolut proprie şi uşor de recunoscut; doar spaţiul acestei poezii nu e unul natural, ci unul artistic, în care adică există mereu o a patra dimensiune, popuiată de umbrele secrete ale poeţilor.

(România literară, nr. 47,1975)

„Psyche"

Există în poezia lui Dan Laurenţiu o prefacere stilistică pe care recentul lui volum (Psyche) o confirmă în bună măsură, întîile lui cărţi de poezie (din anii '60-'70) erau ale unui neoromantic, emfatic, preţios, manierist, scriptic aristocrat şi sublim. Cele de după 1980 dublau acest registru de un altul, ludic, parodic, cotidian şi oral. Sinteza lor este pe cale să se făurească în timpul din urmă, şi de ea depinde faţa pe care poezia lui Dan Laurenţiu o va căpăta în viitor, în Psyche, de pildă, ludicul şi glumeţul coexistă frăţeşte cu vechile motive, fără ca totodată mitologicalele neoromantice de odinioară (care i-au atras autorului, între altele, un articol nefavorabil, dar nu şi totdeauna drept, al lui Gh. Grigurcu şi, parcă în contrapondere, unul mult mai obiectiv al lui E. Simion) să aibă amploarea ori rostul artistic din cărţile de început. Mai degrabă, poetul se menţine acum pe o instabilă şi insesizabilă linie de mijloc, amestecînd (el ştie cum) registrele stilistice, trecînd de la tonul cel mai serios cu putinţă la giumbuşlucuri de aspect dadaist sau inserînd, în plin discurs „înalt", „ideal", propoziţii aparţinînd discursului cotidian. Ceea ce garantează solidaritatea poeziei cu sine însăşi este tematica: Dan Laurenţiu a fost de la debut şi este în continuare un poet exclusiv erotic, probabil cel mai consecvent şi original din literatura contemporană.

Poemele lui sînt inefabile variaţiuni pe tema iubirii mergînd de la fantezie liberă şi jucăuşă a capriciilor unui Catul şi pînă la un alexandrinism pictural, în care iubita este doamna neagră cu coş roz, are picioare aurii ca mierea şi sîni albaştri (sau roz). Cromatica trakliană e sistematizată decorativ: albastrul indică angelitatea, roşul vitalitatea, iar negrul moartea. Acestea sînt, mai ales în Psyche, culorile dominante. Mai degrabă ritualică şi protocolară (protocoale deopotrivă erotice şi metafizice) decît dramatică, lirica lui

Dan Laurenţiu atinge rareori expresia chinuitoare, convulsivă a sentimentului. O excepţie, în această privinţă, ne oferă Demonul fidel (poem reluat din Ave Eva, împreună cu alte 34, provenind din culegerea anterioară deja numită şi din Privirea lui Orfeu), prea lung spre a-l putea reproduce, în general, baudelairianismul fundamental (filtrat prin Arghezi) din poeziile care evocă paradisurile corupte ale cărnii, concupiscenţa suav-lascivă, pura sexualitate, este corectat de o pornire idealistă şi stilizatoare, picturală, vibrantă coloristic. întreg Dan Laurenţiu de astăzi se relevă în această tendinţă de a atenua dramaticul prin ludic şi de a stiliza eroticul în manieră de vitraliu. Tendinţa e sesizabilă de la Privirea lui Orfeu încoace, din care provine de pildă o poezie cum este Leda într-o dimineaţă de primăvară, atît de sugestivă în „pastelarea" senzaţiilor, în aspectul de capriciu pe care-l capătă motivul sentimental (cîntecul de lebădă al iubirii): ,.O tu vei veni din cer sau din mare / copilăria ta / va înflori aici sub un flaut / care mă ajută să dorm // un fişîit ca de ploaie va linguşi' autostrada apoi un capriciu / un mic incident de automobil / şi tu vei întreba unde e -El // cu mătasea valurilor pe care / noi le-am iubit / vom acoperi palul nostru din cer / acum o broscuţă scînceşte la picioarele tale // desigur pe curatele tale picioare / un sărut s-ar cuveni l o lebădă s-ar cuveni să cînte şi să moară / acea lebădă voi fi eu // o clipă şi te >oi face sclava mea /pentru totdeauna o clipa atît cit / binevoieşte soarele să ia locul lunei pe cer / o ciripit al morţii o lumina ochilor tăi in lacrimi".

Noutatea (dacă pot numi aşa o schimbare treptată) adusă de cele mai noi dintre poeziile lui Dan Laurenţiu constă, mai întîi, într-o simplificare a aparatului metaforic. Ceremonia erotică nu mai are fastul de odrnioară. A devenit parcă mai uman-intimă, mai cotidiană. Iată acest Amurg de toamnă în care metaforele se pot număra pe degetele de la o mînă (şi chiar cele existente sînt aproape gramaticalizate):., Mai păstrez arama de astă-\ ară / mai păstrez febra cu care m-au ara ochii tăi l din creştet pînă în călcîie l in inima mea mică bate soarele II abia acum mi-aduc aminte de tine l cînd aţi dispărut/şi tu şi sftnta lumină solară l abia acum te doresc cînd te-am pierdut / şi vai acesta e un cîntec pentru totdeauna / cuvimul deznădejde e încă un eufemism / pentru că ceea ce ar trebui să scriu / în locul său / e numele tău femeie sumbră" Pe lîngă această „banalitate" încărcată de sugestii emoţionale şi metafizice, descoperim acum la Dan Laurenţiu şi înclinaţia spre expresia lapidară ori chiar aforistică: „ Nimic din ceea ce am pierdut / n-am, avut / cu astfel de vorbe trebuie să sfirşească / viaţa unui om". O familiaritate aproape

glumeaţă absoarbe vechile imagini romantice şi dă textului o turnură de romanţă cultă, rafinată, ispitită să recondiţioneze ceea ce este factice în clişeul erotic. Acolo începe derutant: „Părul tău negru / ca iadul curgînd siisurînd hohotind / pe spatele şi coapsele tale cu pielea / cea albă aşa cum era / înainte de a fi rănită / de picăturile roşii / ale cuvintelor mele". Avem deja negrul infernal şi roşul vital, lipseşte doar albastrul celest. El apare în strofa următoare, în care însă trece, la fel de repede ca şi în prima, de la serios la burlesc: „Pînă acolo pînă unde / cerul albastru ' gîngurind începe să-şi / întindă alene picioarele / în lumea aceasta unde / trăim noi muritorii / ehei! picioarele tale sînt bătute / cu aur şi diamante / ele îmi luminează drumul spre eşafod". Pentru ca în final, baudelairiana fantezie carnală să devieze irevocabil spre tonul capricios, glumeţ, de scherzo erotic: „cu ultimele vorbe suspine / şoptite pe sinii pe coapsele / siderale acolo unde / îmi caut originea adică mormintul' mai sumbră decit ai crezut / tu vreodată că este noaptea luminoasă // de unde mă nasc / şi unde trebuie să mor /' căzut la umbra celor două i picioare diamantine ale tale / eu dorm cu capul în lima >' ai grijă să nu mă trezeşti din somn ".

E tentant să vezi cum marile motive se regăsesc în această tonalitate minoră şi adesea jucăuşă, burlescă. Este o vădită distanţă de la gravul poet romantic al Imnurilor către amurg şi pînă la cel care astăzi evocă spiritul „neantului'' mîngîindu-i .,cu codiţa lui neagră" foaia albă de hîrtie pe care va scrie un nou poem ori se compară cu un ..căţeluş lătrînd pe limba îngerilor" şi neînţeles (probabil) de o iubită care nu cunoaşte această zeiască limbă. Deşi noua culegere e cuprinsă în paranteza a două versuri foarte frumoase, dar apropiate de maniera veche a poetului („sufletele noastre se iubeau /trupurile le urmau ca nişte umbre"), conţinutul ei ne apare ca destul de mult modificat în raport cu acela al volumelor din deceniile trecute. La prima vedere, poetul nu este altul: dar rămînînd credincios temei iubirii şi continuînd a o trata în cîteva culori fundamentale, e! a renunţat complet la gestica solemnă dinainte, preferind să meargă pe sîrma foarte subţire care desparte seriosul de glumeţ, aşa încît moartea, bătrîneţea, pasiunea, frica şi celelalte sentimente nelipsite din textele lui de iubire privesc cu cîte un ochi de fiecare parte a lucrurilor, cu unul plîngînd, cu altul rîzînd. în acest adorabil echivoc stilistic se scaldă acum lirica lui Dan Laurenţiu, unul din poeţii cei mai personali din cîţi am avut ocazia să citim în deceniile postbelice.

(România literară, nr. 25, 1989)

Document: 22. Emil Brumaru.doc

EMIL BRUMARU

„Versuri"

Un talent incontestabil este Emil Brumaru, care debutează cu un volum de Versuri. Nu e greu să recunoaştem modelele acestei poezii a fructelor, a legumelor, a,bucatelor, sentimentală şi în acelaşi timp ironică, tandră, muzicală, şi în acelaşi timp plină de umor. Cutare invocaţie: „ O, vechi şi dragi bucătării de vară, /Simt iar în gură gust suav de-amiază / Şi-n tristeţea care mă-nconjoară / Din nou copilăria mea visează: / lenibahar, piper prăjit pe plită, / Peşti groşi ce-au adormit în sos de lapte, / Curcani păstraţi în zeama lor o noapte / Spre o delicateţe infinită, / Ciuperci cit canapeaua, In dantele, /Icre cu bob bălos ce ochiu-şi cască / Aluaturi tapisate crescînd grele / într-o dobitocie îngerească... " ne aduce aminte, cu mai mult spirit, de La cuisine a lui Samain: „Dans la cuisine ou flotte une senteur de thym, / Au retour du marche, comme un soir de boutin. / S'entassent pele-mele avec Ies lourdes viandes / Leş poireaux le radis, Ies oignons en guirlandes, / Leş grands choux, violets, le rouge potiron, / La tomate vernie et le pale citron". Piaţa cu legume a cîntat-o şi llarie Voronca (Ulisse): „ te opreşti la vînzătoarea de legume l îţi surind ca şopîrlele fasolele verzi / constelaţia mazărei naufragiază vorbele / boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminţi în bănci / ca lotci dovlecii îşi vira botul, înaintează / amurgesc sfeclele ca tapiţerii pătrunjelul mărarul / iepuri de casă, ridichii albi pătlăgele / vinete înnoptează iată tomatele ca obrajii transilvănencelor". Şi fiindcă veni vorba de tomate, Imnul scris de tînărul poet acestei simpatice legume este o variantă a Laudei lui M.R. Paraschivescu; după cum dulapul cu minunăţii culinare (Dulapul) nu e fără legătură cu Cămara cu fructe a lui Pillat.

Dincolo de astfel de motive şi de echivalenţe posibile, Emil Brumaru nu rămîne mai puţin un foarte personal poet. Cuvintele lui sînt proaspete, suculente, fragede ca nişte fructe. Iată poezia mirosurilor de tot felul, a izurilor grele, a parfumurilor suave, atît de căutată de simbolişti: „Subţire şi isteric piperul mă înţeapă, / Un miros greu de pline mă mîngîie pe mină, / P ar fumuri moi şi albe din maldăre de lină / Şi-n toate, unsuroasă, aroma grea de ceapă. // Miroase a rugină şi a apă clocotită. / E ceaiul. Ascuţime stridentă de lămîie. / Apoi dulceaţa caldă, sărată şi lăllie IA turtei ce se coace în untdelemn pe plită...".

Iată poezia simţurilor aromite, amorţite, a somnolenţei animale: „ Fecioarele se încurcau în gene, / Motanii se frecau de damigene / Şi ne era la toţi atît de lene... // Torceau femei de angara în apt! //Şi-ncet sufletul nostru - a căpătat / ape adinei cu lustru întunecat".

Iată curata evocare sentimentală, marcată ici-colo de o notă ironică înviorătoare ca un verde crud: „O, vremea cînd eram copii, / Tutungerii, tutungerii, / Cărţi de aventuri, nuci cu magiun, / Ce să vă spun, cum să vă spun7 // Iubiri ascunse în ghiozdan, /Sutiene mici cu miros rar / Decolorate an de an, / P l insul adînc dintr-o vacanţă / In frîna unui tren mărfar... ".

Iată fantasticul graţios şi delicat (â la Dimov): „ Ieri a venit un cerb frumos la gară / Să-şi ieie un bilet de rouă moale / Vroia să plece. Pentru prima oară / Pe la ghişee vechi dădea tîrcoale. // Creşteau încet pe coarnele lui triste / Mari portocale clătinînd lichide / De după-amiază, fragede batiste, / Bucăţi de zahăr candel translucide" etc...

Interesant mi se pare că această poezie a concretului, de sugestii olfactive şi tactile, este, în acelaşi timp, şi o poezie a suavului dematerializat, a efluviilor celor mai subtile, îngeri rătăcesc printre legume: „înmănuşaţi în muşeţel, pe cap cu ceainic / Şi-n ochi cu umbre rupte din mărar, / Cînd zahărul se sfarmă şi cad linguri, / Se-apropiau de noi îngerii mari" sau se izbesc de pereţii materiali ai lucrurilor: „ Cine-l iubea în încăperea crudă, / Necoaptă pentru marea întîlnire? / Vibra-ntre lucruri tandru şi subţire /fără să vadă, fără să audă.. [...] //Şi-a vrut să facă-un pas. Oprit în uşă /S-a speriat de aşa miresme reci / Prin care ţi se umplu de cenuşă / Unghia ros şi sufletul cînd treci. // Şi-a pipăit pereţii cu sfială: / Oh, porii lor ce-arome risipeau! / Fusese somnul lui oare o greşeală / Ş-acum odăi închise-l pedepseau? ".

(Contemporanul, nr. 26, 1970)

„Julien Ospitalierul"

Punctul de plecare al poeziei lui Emil Brumaru, aflat astăzi la al treilea volum, a fost în lirica de atmosferă provincială şi domestică a lui Fundoianu sau Pi Hat, în poezia fructelor, legumelor, pieţii, din care tradiţionaliştii (şi nu numai ei, dovadă Voronca) au ştiut să obţină interesante efecte. Dar cu Detectivul Arthur şi, acum, cu Julien ospitalierul, se accentuează în versurile lui Emil Brumaru fantezia ironică, tendinţa către joc şi gratuitate; lucrînd într-o altă materie decît Mircea Ivănescu, Leonid Dimov sau Mihai Ursachi, este înrudit prin

atitudine cu toţi trei. Julien Ospitalierul aparţine aceluiaşi ordin de cavaleri ai reveriei şi, mai rar, ai visului, ce se dedau cu umor şi tandreţe unor ceremonialuri pe cît de agreabile, pe atît de inutile („Strîngînd rumeguşul curat în casele de fildeş cu balamale din piele de căprioară"), filosofi melancolici, îngeri trişti şi anxioşi refugiaţi de bună voie într-o provincie idilică, patriarhală, a spiritului. Să-l lăsăm pe Emil Brumaru să se recomande:

,, Mă numesc Julien Ospitalierul. Am treizeci de ani.

Duc o viaţă destul de retrasă, la ţară, şi iată, v-o jur,

în patul meu moale nu au dormit decît struguri şi boi diafani

Şi prieten nu-mi este decît detectivul Arthur (...)

Vara, cultiv levănţică şi-n vreme ce-aştept diligenta poştală o

dată la cinci săptămîni

S-aducă scrisori, în mină c-o bilă de fildeş gălbuie,

De sufletul meu mirosind a gard proaspăt atîrnă-n exotice cuie

Subţiri lenjerii de fîntîni.

Apoi, cînd e toamnă şi-ascult împăcat cum în lungi după amiezi

Iepuri de angora-mi ronţăie Qărţile-n tufele-adînci de mărar

Şi cum se surpă pe mese miresme-n prăpastia unui pahar,

Cu toată fiinţa mea-n praf jubilez!"

Se observă îndată fineţea şi originalitatea acestei poezii, în fond, sentimentale, în care melcul este o boîte â musique răspîndind o melodie „naivă şi tristă":

,, Poezia acesta începe, stîngace şi blîndă,

Cu un melc găsit dimmeaţa-ntr-o ceaşcă de teracotă albastră

P e. care îl iei cu sfială - şi mîna atunci ţi-e mai castă -

Şi-l duci către obraz şi, oh!, îl auzi deodată cum cîntă

O melodie atît de naivă şi tristă

Incit ţi-aminteşte c-ai iubit undeva, într-un mic orăşel,

cu mulţi ani înainte - o verandă sfîşietor de frumoasă... "

Universul predilect rămîne acela domestic-tradiţional, de ogrăzi şi grădini pline de obiecte banale, însă pitoreşti, - burlane, butoiaşe, stropitori, magazii - sau de legume suave şi neverosimile, -pătrunjelul, mărarul, ceapa; în camere pîlpîie sufletul vechilor mobile, al ceştii strălucitoare de porţelan, al godinului „cm mici uşiţe şi enorme cahle", în vreme ce, pe tăvi de alamă, se prăjesc piersici „alene-mbolnăvite cu piper". Poetul evocă bucătării de jucărie, ca nişte

laboratoare în miniatură de alchimie, şi reţete fastidioase din care ies „celeste damigene" cu vişinată, „pelerine noi de bulion", dulceţuri artistice - totul, cu un încîntător simţ al amănuntului gratuit. Secretul lui Julien Ospitalierul este secretul artei:

„ Voi lua într-o dimineaţă tristă de toamnă,

din magazie, suavul burghiu,

Ascunzîndu-l sub haină, şi-abia respirînd de emoţie şi fericire îl voi culca pe mătăsuri, în casă, şi cu glaspapir argintiu Voi mingîia, spre-a-i reda tinereţea şi patima, trupu-i subţire. Apoi voi aduce o scindură moale de plop

de la vechile stive de lemn, Geluită cu melci şi-mbătată de ploi acrişoare, Şi plin de sfială-o să-nşirui, legat c-o eşarfă

albastră la ochi, găuri, nedemn, Strîngînd rumeguşul curat în casele de fildeş cu balamale din piele de căprioară.

Iar seara, nostalgic, voi parfuma ferestrele mari cu lavandă Şi-n lampă voi pune fitilul cel brav, de pe cînd trăia Detectivul Arthur, Şi-atunci va sosi, ca de-atîtea ori, leneş şi tandru,

prin spaţiul obscur,' îngerul lui cu zulufi de motan siamez ca să facem, plîngînd,

contrabandă".

Este, netăgăduit, aici, un stil ce constă în descoperirea fantasticului în domesticitatea umilă: un stil al transfigurării delicate, al analogiei subtile, savuros şi rafinat. O dată descoperit, poetul îl cultivă pînă la pura virtuozitate. Comparaţia insolită:

„Semeţ ca rouă, blînd ca arpacaşul, Viteaz ca fulgerul dalb de porumbel, înflăcărat de fluturi, trist şi frel, Sufletul meu nu şi-a pierdut curajul".

Nu ocoleşte curata absurditate, ca la L. Dimov:

„ Melcul cel mic cu muget lin Iubea în taină-un serafim Şi bea buton după buton De bulion c-un gentilom
"

sau ca în celebra La Hareng saur a lui Charles Cros şi unde efectul provine din scandalul graţios al metaforei. Cîteodată sensul adînc e prezent, deşi nu imediat evident, ca în Fîntina lui Julien Ospitalierul unde ni se relatează săparea unei fîntîni în mijlocul casei şi ritualul savant al scoaterii apei. Cu toate precauţiunile, lichidul se alterează prin contactul cu găleata şi cana (poema e scrisă în proză):

„ Găleata şi apoi cana sau paharul; oricît de delicate, îi deflorau aroma de miez crud, o deformau fatal, mi-o dăruiau, chiar dacă graţios, ca şi cum ar fi fost a lor".

încît, Julien se decide a coborî el însuşi de fiecare dată în fîntînă, chemat de o patimă pentru apă la fel de mistuitoare şi de ciudată ca aceea a lui Stamate pentru Pîlnie:

„Au trecut astfel două săptămîni. Coboram şi urcam c-o sprinteneală uluitoare. Ajuns la apa timidă, finîndu-mă strîns de pietre, mă aplecam şi-i sorbeam neliniştit şi galant undele subţiri. Uneori stăm ceasuri întregi agăţat într-o poziţie destul de incomodă, dar ce contai Fericirea avea acum o cu totul altă substanţă, necunoscută înainte. Dorinţa îmi îmbujora faţa. Eram din ce în ce mai nestăpînit. Pînă cînd, o sete cumplită, continuă, nefirească m-a făcut să cobor definitiv. Şi cînd am intrat în apă, mi s-a părut că nici nu cad la fund. Şi-ntr-adevăr, o vreme m-am legănat sfîşietor de lin pe superficia verzuie şi calmă, parcă amintindu-mi de copilărie, parcă respirînd într-un fel gingaş, nemaiîntîlnit, cum doar plantele ştiu să respire sau poate îngerii - o lungă şi delicioasă desfacere a mirării în Ether...".

Sînt şi poezii mai vădit sentimentale, admirabile prin candoare, prin stîngăcia voită:

„ Să luăm surîzători străvechea birjă Spre-a vizita gentili cişmele dulci Şi dimineaţa, fără nici o grijă, JCu sufletele-mpăturite-n fulgi.

Să ne spălăm pe faţă lin cu umbră Prelinsă de pe-un gri mărgăritar; Oh, admirînd naivi cum rouă umblă, Am duce-o viaţă moale de mărar.

Vecini cu melcul şi cu leuşteanul, Topiţi pe veci în flecăreli de-azur

Şi zile-ntregi am mîngîia motanul Pufos al detectivului Arthur"

sau, din contra, prin pieţiozitate:

„ în edificii vechi de cărămidă, Pe canapele moi, ca pe ciuperci De aur matlasat, mă lăfăi dulce. Oh, pe plafoane slnt serafi cu vergi

Ce bat la tălpi bezmetice fecioare Şi uneori pe sini, căci au greşit Cu ei, dezvirginindu-i, iar pe urmă Duioşi le umplu rănile cu chit

Şi-nlăcrimaţi le iau din nou Ia pieptul Lor plin de pene şi-n aripi le strîng, în timp ce ele cu delicateţe Le trag pe frunte nirnburile-adînc".

Emil Brumam e un poet inteligent, original, stăpînind un registru, dacă nu foarte variat, oricum destul de întins, sugestiv muzical şi plastic, decorativ, totodată somptuos şi discret (un desen pe o foaie de ceapă), şi o limbă de o rară savoare în care leuşteanul, mărarul şi alte buruieni miraculoase şi-au amestecat,tăria subtilă.

(România literară, nr. 11, 1974)

„Adio, Robinson Crusoe"

Adio, Robinson Crusoe republică o parte din Cîntecele naive (cu

neînsemnate modificări), la care adaugă două cicluri noi, Catalog de nimfe şi Rouă lecturii, cuprinzînd poeme într-un voit stil prozaic („Apoi a apărut, de data asta într-o după-amiază, / Cecina. Era mai mare ca noi, terminase /poate liceul şi ne-am mirat că a fost admisă / pe insulă, mai ales că la sosire nici n-a pomenit de Robinson Crusoe..."). Savuroase, pline de graţie, rămîn însă tot Cîntecele naive în care, copilărindu-se cu bună ştiinţă, poetul evocă un univers domestic, un paradis al „bucătăriilor de vară", al piperului, mărarului, pătrunjelului, patlaginei, scorţişoarei, bulionului, ţelinei şi leuşteanului, auxilii de preţ în bucate, rafinamente gastronomice. După prăvăliile cu stofe ale lui Şerban Foarţă, iată prăvăliile cu scorţişoară.

Această poezie îşi are tradiţia ei la noi. Ilarie Voronca a cîntat şi el (în Ulise) piaţa, cu vinete amurgind şi cu tomate roşii ca obrajii transilvănencelor. Ion Pillat, mai aristocrat, a preferat universul magic şi secret al cămării cu fructe. Iar G. Călinescu a savurat leguma ori fructa dintr-o adevărată „gourmandise" poetică. Mă gîndesc la harbujii lui colosali de smarald, la pictata nucă de cocos, la chiseaua cu îngheţat şerbet ca o planetară besactea cu şaluri turceşti în ea, unde totul e decorativ, pictural şi imagistic. Emil Brumaru. e sensibil mai ales la voluptatea lucrurilor ce stîrnesc plăceri misterioase: „ Fecioarele se încurcau în gene, / Motanii se frecau de damigene / Şi ne era la toţi atît de lene... // Torceau femei de angora în pat! //Şi-ncet sufletul nostru-a căpătat /Ape adînci cu lustru-ntunecat". Şi el e un „gourmet", dat nu de imagini picturale, ci de forme. Lauda lucrurilor este la el o deturnare a senzualităţii. Emil Brumaru e fundamental un poet erotic, indiferent de tematica legumicolă a liricii lui, creator al unei lumi de senzaţii olfactive şi tactile (fetrul, catifeaua, angora, puful sînt peste tot) în care evocarea se aprinde fizic de patimă: „ Bucătării, bucătării de vară, / Cremene de zahăr ars strălucitoare, / Mari semeţe de-azur, dulapuri-sfinxe, l Dulci utopii din linguri vechi prelinse; / Sinii aici sînt plini, coapsele grele, / Miresmele iau foc de la perdele, / Luminile se-aşează lin pe scaun, / Din cratiţe bea lapte prins un faun, / Nasturii cad subţiri de la cămaşă, / Bucătării încinse, pătimaşe.. ". Erotica pare jucăuşă, infantilă, fiind în definitiv o beţie deghizată a simţurilor: „Să ne jucăm în pălării de fetru, /în solniţe cu fluturi moi, sub masă, / Pe pătrunjel şi (elini ca finetul, / Lingă oglinzi cu căptuşalagroasă". Nu lipseşte nota fantezistă, dimoviană. Iubitul e un cavaler fără pată şi prihană, pe care-l aşteaptă acasă o castelană ce stăpîneşte peste linguri şi ibrice: „Ea stăpîneşte linguri cristaline, / Plinii de somn, pipere pătimaşe, / Cuţite ce ucid prin limpezime, / Ibrice-adînci cu falnice panaşe. // Şi-n timp ce eu cetăţile cutreier, / Spre-a spune lumii cit îi de frumoasă / Ea osîndeşte-n flăcări de mătasă / Ciuperci umplute iezuit cu greier. // Şi cinstea mi-o păstrează fără pată / Alunecînd suav printre supuşi. / O, fie-i mina binecuvîntată / în liniştea curatului albuş". Manierismul ducînd la Leonid Dimov, autorul Baladei crinilor care şi-au scris sfutnos nu e străin nici de savantele ritmuri ale lui Şt. Aug. Doinaş: „ Trăia într-un oraş în miazăzi / Un crin înzăpezit în datorii // Care primea, scrise pe pluş cu lapte, /Scrisori de la alt crin, din miazănoapte; //Oh, pentru cruda lor corespondenţă /Aveau cea mai naivă diligentă! // Ei îşi tăiau cu zimţii de la timbre /Miresmele-ntre dînşii să le schimbe, /Poştaşi înflăcăraţi, puneau ştampile, / Cîntînd din corn, pe sacii cu pistile, /Plicuri adînci

pudra, sculat din zori, / însuşi directorul caleştjlor! // Dar crinul ce trăia in miazăzi, / Fiind înzăpezit în datorii, // /; răspundea din ce in ce mai rar l Celuilalt crin ce bea pe-ascuns mărar. // Apoi tăcu de tot O rouă grea / Strivi parfumul amîndurora. // Şi astfel cei doi crini nu şi-au mai scris, l Poştaşii au murit, poşta s-a-nchis, // Doar uneori mai trece monoton / Prin bulion un vechi poştalion", însă acest stil e original întrucît maschează o puternică senzorialitate. Sub aerul nostalgic şi evocator, Emil Brumaru e un volubil al simţurilor, pentru care întreg universul apare erotizat. Sentimental şi ironic, HHal şi dens, tandru şi pătimaş, Emil Brumaru e unul din cel mai candizi-senzuali cîntăreţi ai iubirii din literatura noastră.

(România literară, nr. 45, 197

Document: 23. Cezar Baltag.doc

CEZAR BALTAG

„Madona din dud"

Exerciţiile de virtuozitate poetică din ultimul volum al lui Cezar Baltag erau oarecum de prevăzut pentru cititorul operei de pînă acum, foarte preocupată de latura tehnică (încît C. Regman a putut vorbi, fără să exagereze, de „o matematică de echivalenţe şi substituiri"), şi revelînd, în fond, un sentimentalism melodios şi artificializat (în tinereştile Romanţă fără sfîrşit şi Călătorie într-o frunză). Mai puţin previzibilă, chiar şi decît turnura livrescă a procedeelor, era însă întinderea rădăcinilor lor culturale; fiindcă Madona din dud este o carte de false jocuri lirice, în care găsim, deopotrivă, spiritul unui anume folclor (ceremonialuri, descîntece, magie) şi al unei anume literaturi culte (de la Anton Pann la Arghezi şi Barbu şi, mai încoace, la Ion Gheorghe), ce rezidă în alianţa dintre un conţinut existenţial foarte general (iubire, moarte, destin) şi o formă ludică sau pur şi simplu copilărească. Preferinţele lui Cezar Baltag merg, cu egală insistenţă, spre Flori de mucigai şi spre Domnişoara Hus, spre formule ale basmului nostru popular (întîlnite şi la Emil Botta) sau ale folclorului ţigănesc (ştiut şi lui M.R. Paraschivescu), spre invenţii de vocabular ce aparţin, hotărît, lui Ion Gheoighe („Unde este armăsara / ce sfinţea odinioară? /

/ Doamne, ce mai leaopanlă l care muşcă şi de:miardă" etc.) sau spre prelucrarea lirică a unor jocuri de copii (cinel-cinel, baba-oarba), frecvente la Arghezi, Botta ori chiar Nichita Stănescu. Nota proprie, la Cezar Baltag, constă în folosirea tuturor acestor tehnici într-un registru de pură virtuozitate; vreau să spun că artificiul, în loc să fie ascuns, e pus în valoare şi rafinat în alambicuri succesive, pînă la a deveni el însuşi conţinutul liric propriu-zis. Sigur că (şi le voi arăta) rămîn posibile sensuri subiacente, implicaţii filosofice sau existenţiale ale ritualurilor sau formulelor poetului; dar soarta unei asemenea poezii e să ne amuze prin partea de exerciţiu formal, după ce, cu o clipă înainte, ne-a tulburat printr-o doză secretă de mister, să ne pară cînd superficială, cînd profundă, cînd serioasă, cînd mistificaţie. Cezar Baltag însuşi este conştient, bănuiesc, de acest dublu caracter şi l-a premeditat: el intra în regula jocului. Oricum. Madona din dud este un volum de poezie foarte simpatic, din care a dispărut crisparea perceptibilă lesne în cele anterioare (Odihnă în ţipăt se apropiase primejdios de mult de filosofarea lirică a lui Nichita Stănescu) şi, cel puţin, manierismul congenital al poetului este aici recunoscut deschis, trăgîndu-se un folos de pe urma lui.

Un poem prea arghezian este, de exemplu, An, Dan, Dez, amintind de dansul erotic din Rada, cu unele echivocuri ce puteau lipsi şi cu un refren frivol, în sensul Florilor de mucigai merge unul din cele două Poeme ţigane, Oleandru, pînă la un punct, replică masculină la An, Dan, Dez, cîntec de lingoare al flăcăului mistuit de dor: „Soarele incă-l văd bine /şi pămîntul mă mai ţine, / dar Suzana roşcovana / mi-a stins lumea cu sprinceana, // ziua nor, noaptea nor, / frig şi vînt îngrozitor. // Trecui dealul mort de sete, mamă. / mă-ntîlnii cu două fete, mamă, / pun ceaunul sub alun, mamă, / de nimic nu mai sînt bun, mamă, / vai de mine, cad de cald, mamă, / şi n-am apă să mă scald, mamă". Schimbarea de ritm e sugestivă. Celălalt poem ţigănesc e mai înrudit cu Domnişoara Hus, prin turnura de descîntec şi prin unele asociaţii tipic vrăjitoreşti: „în ceaunu' ca tăciunu' /'fierbe numărul Niciunu' >' pe colina cu negară /fecioara solomonara. /''Şi-am zărit in taberacul / între Lup şi Cîme Racul / cum bea ochiul auster / al lui Oroaloer ". Ca şi Ion Barbu, poetul inventează în încheiere combinaţii sonore de rezonanţă onomatopeică: „Labi dabi dumbai dumba. / landulan dugamengher ".

Cîte un astfel de poem sfîrşeşte prin a avea un aer straniu. Jocul capătă anvergura unui act magic, în stare a provoca metamorfoze neobişnuite: „Frumoase, doamnelor lele, /'~nu stricaţi nunţile mele, f că şi soarele de sus / se "întunecă de ris / şi cu vremea, oarcşch. / mă fac ţărînă şi rid // Nouă fete, nouă babe / îmi culeg oasele albe / şi-mi fac coastele surcele / şi aprind focul cu ele / şi. din păi- îmi fac făclie ' şi din tibii pirostrie / şi lovesc în vîlvătaie / cu picioarele vătraie i şi-mi ascund in flăcări craniul / şi-mi spoiesc moartea cu slaniu / Ort, ort, zlot, zlot, /cine arde vede tot" (De-a rîsiil). Interesante efecte scoate poetul din reminiscenţele de fabulos popular, tratate tot în elementul mecanic, de repetiţie, în Zodie singurul mister e de ordin muzical-sugestiv: ..Ziua noapte, dealul şes, ' soare pînă unde-ai mers? ! Frunză albă, rost-nerost i piatră pînă unde-ai fost? //Am fost către, am fost lingă, ' unde creşte floarea stingă, / am fost înspre, am fost pînă, ' cale de o săptămină, / / la margine, de pămînt, / să aud cucul cîntînd, / la mijloc de logostele / unde pasc ielele mele. // Foaie, bob cărunt, ! unde sunt, unde sunt? / / Suni acolo, sunt aici, / unde pasc îngere mici, <' Sunt în toate, sunt în parte, /sunt bolnavă de departe". Un fel de Cîntece ţigăneşti sînt alte poezii din ciclul Starostea, de exemplu, Fuga miresii: „Joacă nunta de trei zile / şi mireasa nu mai vine / că mireasa s-a oprit / la un pom despodobit. / Fie-i trupul ca un pai, / sufletul să-i meargă-n rai. / / — Pruneşte-mă, sârg, în scară / că des ar ă sînt fecioară, / însă la amurg de noapte / am să fiu ca celelalte, l

Peste vale, peste dîmb, f pe la moara de pămînt / trece o fată nebună / cu un snop de boz în mină".

Volumul se încheie cu Sempiternum, poezie asemănătoare oarecum cu cele selectate de poetul însuşi în Monada, bizuită pe o cadenţă perfectă şi sugerînd un sens filosofic interior: ,.Suie roata şi aleargă / împrejur cu-o lume-ntreagă / Cine a ieşit din horă / fără marginea-l devoră. // Nicăieri, ca adierea, / nu îi auzim căderea. // Nici bărbatul, nici femeia / nu zăresc roata aceea".

Poate că, în viitorul volum, cînd motivele culturale vor fi resorbite complet, poezia lui Cezar Baltag îşi va afla în astfel de purităţi ritmice adevărata originalitate.

(România literară, nr. 28, 1973)

„Euridice şi umbra"

Cu o „cotă" foarte înaltă spre sfîrşitul anilor 60, eclipsată apoi de poezia mult mai vitală şi impulsivă a promoţiilor următoare, ca şi de radicalitatea experimentelor de limbaj, lirica intelectuală şi sobră a lui Cezar Baltag a pendulat aproape toată vremea între un abstractism de esenţă manieristă şi o concreteţe a pitorescului folcloric. Ea şi-a desăvîrşit de timpuriu atît o mitologie, cît şi o muzicalitate proprie. Autorul a fost şi a rămas un stilist. Imaginea stă la el sub şapte peceţi de artă. Din folclorul autohton ori din fîntîna unor credinţe şi eresuri orientale, Cezar Baltag a distilat la nesfîrşit esenţe. Nu e vorba atît de taine, cît de magie. Mitologicalele lui sînt magice, limbajul are aură. înţelesurile sfîriie ca tămîia în materia incantatorie a cuvintelor şi a frazelor. Lirismul este solemn şi vag, livresc şi invocator. Pigmentul exotic este rodul unei curiozităţi culturale, polenul care pătează mîinile ce scutură floarea. Comuniunea cu universul este rece, distantă, contemplare a necunoscutului de pe buza prăpastiei. în fierberea şi în informul de dedesubt, poetul nu coboară niciodată. Dar nările lui freamătă adesea la mirosul de catran care ţîşneşte prin porii pămîntului.

Euridice şi umbra (Editura Eminescu) va ocupa un loc special în opera lui Cezar Baltag. Nu numaidecît fiindcă datele structurale ale liricii ar fi aici altele, dar fiindcă niciodată înainte n-a fost această lirică mai transparent biografică decît acum, mai personală şi mai directă în ton. O parte, cel puţin, din văluri au căzut, ceremonialul sufletesc a fost dereglat de o necesitate imperioasă a mărturisirii, temele cărturăreşti s-au tras la o parte dezgolind inima sfişiată şi palpitîndă - vietate înduioşător de fragilă - a cărturarului, în fond, Euridice şi umbra

cuprinde o unică, intermitentă, mereu reluată elegie şi este una din cele mai emoţionante cărţi de poezie pe care le-am citit în ultima vreme.

Fireşte, Cezar Baltag nu putea deveni alt poet şi proverbiala lui delicateţe este intactă pînă şi în bocetul cel mai tulburător: „Şi-am văzut pe plai / floarea mea din rai. / M-aplecai s-o tai, l Clnd mă ridicai, / Doamne, ce aflai... / Tu nu mai erai / Tu nu mai erai, // Clnd m-am apleca^ / drumul s-a schimbat, / nu te-am mai aflat / nu te-am mai aflat. // împrejur de mine / brîne şi rovine / numai văi haine / şi mai jos in vale / un străin de cale / ca o întrebare ". Fineţea adaptării motivului de basm popular este la fel de remarcabilă ca şi în versurile mai vechi ale poetului, doar că acum percepem un fior existenţial de o intensitate extremă, arşiţa suflării morţii răzbătînd pînă în sînge: „Dogoarea aceasta o ştiu, / ea vuie din spate mereu, f basmul ei pămîntiu / îl ascult cu sîngele meu // Zboru-i întretăiat / creşte bezmetic şi crud, / foşnetul ei vinovat / din tinereţe-l aud // Pustiitoare aripă / creşte arşiţi şi ploi de noroi / în urmă. Şi clipă de clipă / creşte distanţa-ntre noi // Şi-acum înserarea se lasă. / Umbra creşte-n adînc. / Unde e peria deasă / şi gresia să le arunc?". Caligrafia tristeţilor nelecuite, cu accente aproape argheziene, vădeşte o sinceritate ca o rană deschisă: „Aş vrea îngîndurat să te descînt / să leg fiinţa ta de un cuvînt / ca să ne regăsim atuncea cînd / vom mai veni vreodată pe pămînt. // Ultima oară cînd ne-am întrupat / ţi-am povestit un basm de neschimbat. / Era al nostru cel adevărat. / De ce-ai plecat din el? De ce-ai uitat? // Privirea pierde tot ce mina strînge. / Pînă la tine glasul nu-mi ajunge. / Fantasmele încep să te alunge, / Nu lacrimi in cuvinte am, ci sînge".

Duhul abstract al poeziei lui Cezar Baltag, oaspete obişnuit în culegerile anterioare, găseşte de data aceasta uşile şi ferestrele destul de bine oblonite. Elegia, chiar metafizică, este locuită acum de o nelinişte tuşantă:„£)oawne, din cîte fire sîntem legaţi / din cîte ochiuri şi noduri / şi plase de linii / dacă încerc un singur pas dintr-odată / totul se năruie // Dacă fac un singur nod / nimic / nu se mai poate cunoaşte". Prin ţesutul poemului circulă uneori un sînge eminescian, împrospătat însă de o sută de ani de lirică modernă: „Din vieţi anterioare urma / încerc să mi-o ghicesc; de-a valma / trec întîmplări ce-mi spun întruna / cum m-a legat de tine karma // Reînvia demult apuse zile, / străine chipuri şi imagini, / caut şi caut între file să dau de urma unei pagini // în care soră cu lumina / ai coborît neaşteptat / decisă să răscumperi vina / străveche de-a mă fi-ntrupat / Din clipe trecătoare urma / încerc că mi-o ghicesc de-a valma / trec nori ce-mi povestesc întruna /cum m-a legat de tine karma". Alfabetul liricii lui

Baltag a rămas acelaşi: motivele clasice şi populare. Găsim, şi în Euridice şi umbra, crinii, parce, umbra et pulvis suntus, soarta, Marea . Mumă, Afrodita Urania şi altele, însă manierismul s-a subţiat lăsînd să se vadă mai direct sentimentul. Elegia sentimentală străpunge plafonul norilor de imagini gata făcute: „ Ţi-am mai spus visul /pe care ţi-l spun acum':1 / Dar oare e vis? i Sau e soarta / care ne toarce / întruna? // Fiecare întîmplare / a fost trăită de două ori, / fiecare gind / l-au mai spus Parcele / încă o dată // O zeiţă îmi înfăşoară înapoi / pe mosor copilăria /Soarta îmi povesteşte un vis /pe care l-am mai trăit odată". Foarte rar altădată a avut poezia poetului acest timbru ataşant sau a reuşit să nimerească mai de-a dreptul imaginea potrivită sau naturală. Excepţiile se pot număra pe degetele de Ia o singură mînă.

(România literară, nr. 50, 198S)

Document: 24. Ileana Malancioiu.doc

ILEANA MĂLĂNCIOIU

Prefaţă

Ileana Mălăncioiu a debutat în 1967, cînd interesul pentru poezia generaţiei '60, din care face parte, era la apogeu. Se impuseseră deja Nichita Stănescu, loan Alexandru, Ana Blandiana, Marin Sorescu, Constanţa Buzea şi Cezar Baltag, îşi aşteptau rîndul Mircea Ivănescu, Florin Mugur, Daniel Turcea, Mircea Ciobanu, Cezar Ivănescu, Angela Marinescu, Alexandru Miron, Dan Laurenţiu, Virgil Mazilescu, Emil Brumaru şi Mircea Dinescu, unul sau doi debutaţi deja. majoritatea nu încă. Tabloul n-ar fi complet fără poeţii generaţiilor anterioare, compromişi în epoca proletcultistă, care se reabilitau treptat, în ochii criticii şi ai cititorilor: Măria Banuş, E. Jebeleanu, A.E. Baconsky sau Nina Cassian. Acestora trebuie să le adăugăm pe cei cîţiva „întîrziaţi", care traversaseră în tăcere deşertul, şi debutau acum, o dată cu mai tinerii şaizecişti: Şt. Aug. Doinaş şi Leonid Dimov. Reveneau Emil Bolta şi Gellu Naum, afirmaţi înainte de război, dar aproape uitaţi după aceea. Lista e departe de a f: completă. Dar, chiar şi aşa, ea dă o idee de extraordinara înviorare a peisajului poetic. Primăvara poeziei româneşti postbelice era în toată splendoarea, cînd îşi făcea apariţia Ileana Mălăncioiu cu Pasărea tăiată.

Debutul poetei n-a reprezentat un succes de critică. Prin raport cu entuziasmul consumat la debuturile anterioare, putem spune că Ileana Mălăncioiu a avut parte de o primire destul de rece. Acest lucru se va întîmpla şi cu debuturile imediat următoare. Generaţia '60 părea a-şi fi stabilit liderii, atît în poezie, cît şi în proza. Ar fi de remarcat şi că nici unul dintre poeţii apăruţi la finele deceniului 7 şi la începutul deceniului 8 n-a fost omologat de şcoală. Grăbite să-i găzduiască pe cei dintîi şaizecişti în paginile lor, manualele s-au dovedit foarte reticente cu cei din urmă. împrejurarea aceasta n-are nici o legătură cu valoarea poeţilor. Ea ţine de succes, care este iraţional. O parte de vină o poartă, e drept, noua critică literară, congeneră cu poezia, care a fixat canonul mai devreme decît era normal Printre puţinii critici care s-au bătut să lase întredeschisă uşa consacrării s-a aflat Gh. Grigurcu. El a militat cu tenacitate pentru recunoaşterea valorii ultimilor veniţi în poezie. A făcut însă greşeala tactică de a-i opune celorlalţi, „atacîndu-i" îndeosebi pe Nichita Stănescu şi pe Marin Sorescu şi polemizînd cu susţinătorii lor, cărora le-a reproşat exagerările, tonul encomiastic. Gh. Grigurcu avea dreptate, dar a pierdut bătălia. Canonul a rămas închis

Mai este un motiv pentru care Ileana Mălăncioiu şi ceilalţi n-au fost din capul locului apreciaţi la justa valoare. Unul cîte unul, clişeele realist-socialiste au fost abandonate de către noii poeţi. Dar abandonul deplin s-a produs relativ tîrziu, spre sfîrşitul deceniului 7. Oficialitatea culturală a închis un ochi la revoluţia poetică de după 1960, fiindcă nu toate rigorile proletcultiste au fost înlăturate deodată şi, cel puţin o vreme, aerul noilor poezii i s-a părut unul familiar. Abia la a doua sau la a treia carte, şaizeciştii şi-au dat, cum se spune, arama pe faţă şi au creat o poezie care nu mai semăna deloc cu aceea îndrăgită de cenzura comunistă. Nimic din acest aer nu se va mai regăsi în cărţile debutanţilor de la sfîrşitul anilor '60. Cenzura ar fi trebuit să închidă amîndoi ochii spre a nu vedea cît de „neortodoxă" era poezia sumbră a Ilenei Mălăncioiu ori aceea mistică a lui Daniel Turcea, ca să nu mai vorbesc de ridiculizarea voioasă a tuturor poncifelor în poezia lui Mircea Dinescu. Au venit apoi Tezele din vara lui 1971, care au încercat să dea ceasul istoriei înapoi. N-au izbutit acest lucru, dar cenzura şi-a luat anumite măsuri de prevedere şi controlul ideologic s-a dovedit mult mai eficient. Mai exact, după Teze, au existat două cenzuri: una, ceva mai îngăduitoare, îi avea în grijă pe poeţii deja canonici, alta, foarte severă, pe cei care pierduseră primul tren. Şi, dacă n-a putut fi blocată critica favorabilă acestora din urmă, fost încetinit, practic oprit, accesul lor în programele şcolare. Neomologarea de către şcoală a diminuat succesul Ilenei Mălăncioiu şi al celorlalţi. Liderii generaţiei deveniseră intangibili. Dar numai ei. Generaţia '80 va suferi şi ea de un handicap asemănător: debuturi întîrziate, cărţi masacrate de cenzură, interdicţie oficială, în aceste condiţii, e aproape o minune că „beneficiarii" au putut totuşi să publice şi să fie comentaţi, fără a plăti cu vreun compromis major, marginalizaţi încă de oficialitate cu o vigilenţă demnă de o cauză mai bună.

E deajuns să aruncăm o privire asupra ecourilor în critică pe care, de pildă, poezia Ilenei Mălăncioiu le-a avut, ca să ne dăm seama că, în pofida unui ton mai puţin encomiastic, meritele ei au fost semnalate şi că, dacă n-ar fi existat bariera oficială, poezia s-ar fi impus neîndoielnic, poate nu de la început, dar, în orice caz, arunci cînd au devenit evidente temeinicia şi profunzimea ei. Nici un critic important n-a ascuns faptul că poeta nu îndeplineşte standardele ideologice şi morale ale cenzurii de după 1971. E uimitor atît faptul că o poezie atît de rebelă faţă de exigenţele epocii a putut apărea, cît şi faptul că ea a fost comentată ca atare. A vorbi de „demonism mistic" ori de „magie a morbidităţii" (Gh. Grigurcu) era riscant chiar şi în 1967, ca să nu mai spun după 1971. în anii '80, E. Simion identifica o „scenografie macabră" în poezia Ilenei Mălăncioiu, iar E. Negriei descoperea în ea „prima

mitologie a morţii" din lirica românească. Astfel de constatări erau explozive în atmosfera apăsătoare a ceauşismului cultural, în care cuvîntul moarte era înlocuit adesea cu soarte (rima fiind salvată!), pentru a se evita probabil demoralizarea cititorilor prin subiecte sau atitudini nepotrivite cu elanurile obligatorii ale vremii. Parcurgînd critica, trebuie să recunosc că, în cele din urmă, ea a fost corectă, făcîndu-şi datoria şi relevînd puternica originalitate a poeziei Ilenei Mălăncioiu.

Vizibilă de la Pasărea tăiată, într-o anumită măsură. Cîteva din temele acestei poezii, dacă nu încă tăietura specifică a frazei lirice, dacă nu protocolul şi densitatea autobiografică, sînt prezente în volumul de debut. E vorba aici de amintiri din copilărie scufundate în apa tulbure şi misterioasă a unor credinţe folclorice. Uşor impersonale, imaginile au o evidentă tensiune lăuntrică. Tonul este serios şi grav. Nimic ludic în perspectiva asupra unor întîmplări fixate adînc în fantezia poetei, cum ar fi tăierea păsării ori căutatul puilor în scorbură. Chiar şi îndeletnicirile uzuale în lumea satului (moara, aratul) sînt privite din acest unghi ritualic, transformate în experienţe subiective peste care apasă marile neînţelesuri ale fiinţei. Blaga şi loan Alexandru (din Infernul discutabil) pot fi invocaţi ca exemple tutelare ale acestui început de mitos popular, care se prelungeşte în Către leronim (1970). Jocul, dacă e, e unul metafizic („Şi joc baba-oarba singură pe lume"). Dumnezeu apare sub chipul „păpuşarului cel mare", care trage sforile în univers. Nu e propriu-zis fior religios. Mai degrabă, o păgînitate întunecată şi violentă. Ritualurile sînt curate ucideri: jupuirea boului, înjunghierea mielului. E peste tot o cruzime infantil-metafizică. „E cîntecul unei fete care se îndrăgosteşte de zmeu (...), care tînjeşte după puritate înfăţişînd cruzimea", scrie Gh. Grigurcu despre Pasărea tăiată.

Deja în Către leronim, dezvoltată apoi în Inima reginei (1971) şi în Crini pentru domnişoara mireasă (1973), apare tema erotică. De la început împerecheată cu tema morţii. Două sînt noutăţile în aceste volume prin care se schiţează figura de maturitate a liricii Ilenei Mălăncioiu: autobiograficul şi scenografia. Sigur că şi amintirile din copilărie liricizate de pînă acum aparţin autobiograficului. Dar ele se păstrează, cum observam, într-o notă de impersonalitate. E o copilărie a copilului universal, cum spune Călinescu despre Creangă, chiar dacă nu aspectele ludice, şotiile, năzdrăvăniile o reţin pe poetă, ci acel humus magic din care se construiesc reveriile ei ciudate, inexplicabile şi morbide, în cu totul alt sens este lizibil elementul autobiografic mai departe. El se individualizează. Devine sesizabilă o experienţă proprie, înspăimîntătoare, din care iubirea şi moartea îşi trag părţi egale. Nu cred că, aşa cum afirmă un critic, eşecul erotic ar fi substratul tenebros al interesului pentru

descompunere. Nici măcar despre eros în sens propriu nu e vorba aici. Ileana Mălăncioiu nu scrie (nu va scrie nici mai tîrziu) o poezie erotică în înţelesul comun. Nici măcar una a frustrării erotice. Experienţa poetică din Către Ieronim şi din cărţile care urmează exploatează crosul şi moartea într-o manieră, aş zice, bacoviană, facîndu-le încă şi mai inextricabile. Un raport însemnat îl are scenografia particulară de care am amintit. Autobiograficul nu se revelă, cum, poate, ne-am aştepta, prin intermediul subiectivităţii directe. N-avem de a face cu confesiuni. Poeta nu se mărturiseşte. Ea pune la cale un scenariu al vieţii şi al morţii, distribuie roluri, inventează personaje hieratice (unele din tradiţia folclorică, altele din aceea biblică). Poeziile n-au structura epică (şi E. Simion, şi E. Negriei au insistat pe asta), ci dramatică, în pofida stilizării, a artificialităţii (foarte pronunţată, ca şi la Bacovia), noi vedem scena, popuiată de himere stranii, care fac gesturi în acelaşi timp profane şi sacre. O astfel de himeră este Ieronim cel cu oasele frînte, un mort-viu, care doarme şi visează, vegheat de fata care s-a scăldat într-o apă prin care „nu trecuse nici un bărbat". Sugestia de imaculare e importantă în descifrarea acestui eros feciorelnic. Fata îl vede pe Ieronim gol, plîngînd, dormind, suferind, înviind. Ii stă la cap ca o soră de caritate, nu ca o iubită. Viziunile ei sînt doar pe jumătate erotice. Există în ele ceva din vegherea misticilor vechi:

Era o noapte aproape albă (Doamne, ce noapte era!) Stăm în faţa lui Ieronim şi trupul lui era luminat Pînă la oase - Domnule Ieronim, am strigat, (Căci pe vremea aceea îl strigam domnule Ieronim) Iertaţi-mă, vă rog, că vă spun, dar mi-e frică, Trupul dumneavoastră nu mai este decît un contur de lumină aproape difuz Şi prin el vi se văd toate oasele frînte

Aici nu mai e Bacovia, e Blake. Şi Eminescu. A fost remarcat eminescianismul, la confluenţă cu simbolismul, care curge ca un rîu subteran pe sub aceste peşteri întunecate, Ieronim e „dulcele meu domn". Iată intertextualitatea voită, ca şi în alte cazuri. El are „ochi de lumină" care fulgeră în noapte. Fata, care se cheamă de la un punct înainte Ierodesa, este regina moartă a romanticilor. Sonurile eminesciene se aud limpede:

Ţinut din lumea morţii, cu sfinţii-n ascultare, A ici regina-şi cîntă cîntările regine, Tot tînără, iubite, şi tot cu fruntea pală Incremenită-n palme gîndindu-se la tine.

Scenografia e tot mai complicată. Ieronim cel cu oasele frînte poate fi Osiris. El e o dată confundat cu soarele. Suflarea iubirii îi adună oasele la un loc. Regina moartă se închipuie ea însăşi cu trupul îmbucătăţit. Apare şi un fiu al lui Ieronim, Natanael, care e cale spre Tatăl. Inima reginei moarte, ascunsă în stîncă, „ţine" vie cetatea. Fata care veghează şi regina se întîlnesc şi se identifică:

Cu blinda regină în faţă mă văd, Vorbim între noi ca-ntre moarte, Prin dragostea pierdută murind Supuse aceleiaşi soarte.

Aveam un iubit pe pămînt, îi şoptesc, Aveam şi eu unul, îmi spune, Al meu era soarele ce răsărea, Al meu era cel care-apunea.

Tot acest fluid misterios trece şi în Crini pentru domnişoara mireasă, deşi tema lui Ieronim se estompează, revenindu-se, cu mai multă magie, la ritualurile copilăriei din Pasărea tăiată, dovadă chiar superba poezie titulară:

Crini pentru domnişoara mireasă,

Crini albi şi cărnoşi, cum n-am mai văzut,

Ca şi cum nunta veşnică acum a fost descoperită

De un mire tînăr şi neprefăcut.

Ce purtaţi, domnule mire, în buchetul cu trei fire, în buchetul cu trei feţe dumnezeieşti Ca trei flori de crin aduse de foarte departe Pentru nunta din poveşti

Domnul mire nu poate să răspundă, Domnul mire zboară peste nori, în tăcere, domnişoara mireasă Sărută cele trei flori

Ca şi cum n-ar fi flori de crin,

Ci feţe sfinte cu adevărat.

Ce purtaţi, domnule mire, în buchetul cu trei fire

Care trupul miresei l-a înviat.

Simbolismul este în aceste versuri evident. Farmecul poetic rezidă în neclarităţi, repetiţii şi invocaţii, ca la Maeterlink, dar tematica morţii-nuntă e aceeaşi, cea mai profundă din toate, urmărind imaginaţia poetei, cum vom vedea, pînâ la cele mai recente poezii.

In mare măsură, cele trei cărţi la care m-am referit i-au fixat Ilenei Mălăncioiu profilul liric. De cîte ori au încercat criticii să găsească o „metaforă" unificatoare, pe acestea le-au avut în vedere. Dar poeta n-a rămas la ciclul Ieronim. în Ardere de tot (1976), întîlnim o poezie purificată de obsesiile dinainte, deşi nu şi de moarte sau de violenţă, cu deosebire că universul e mai puţin tenebros. Apar cîteodată spaţii edenice, blînde, tărîmuri mirifice scăldate în soare, o natură aproape firească, în care jertfele şi crimele nu mai sînt scufundate în ceţuri nordice, infernale. E o poezie de stare. Sufletul care se desprinde de trup ia locul trupului sfîrtecat. Ca la Blake, misticismul e asociat de înălţări, zboruri şi treceri de hotare, cu imponderabile delicateţi naturiste^

s-a-mplinit chemarea, este soare peste cîmpul verde s-a-nălţat sufletn desfăşurat ca melcul din cochilia în c are-a stat

trece-ncet prin golul nesfîrşit pare că se-neacă în lumină şi-nvîrteşte peste valul alb două coarne moi de gelatină

nici o greutate nu mai simte a ieşit cu totul ca în vis umblă să se-ntoarcă mi se pare dar cochilia s-a-nchis

Peste zona interzisă (1979.) este cel mai livresc volum al poetei. Poeziile sînt, în majoritate, parabole, uneori destul de explicite (Bufonul, Mîncătorul de fluturi). Eul liric se identifică livresc cu Daniel, cel aruncat în groapa cu lei, cu Socrate, cu Yorick, cu Ahab şi chiar cu Isus din grădina Ghetsimani. Destule lucruri sînt citabile, deşi-o oarecare rarefiere a substanţei lirice e de remarcat.

Sora mea de dincolo (1990) readuce sentimentul tragic al vieţii. Volumul trebuie comparat cu Elegie pentru floarea secerată a lui E. Jebeleanu şi cu Vineri a lui E. Borta, toate trei fiind inspirate

nemijlocit din experienţa pierderii unei fiinţe apropiate. Desigur, biograficul se exprimă foarte diferit în fiecare dintre ele. Ileana Mălăncioiu îşi regăseşte brusc obsesiile şi metaforele din ciclul Ieronim: veghea, ritualurile funerare, amestecul de iubire şi moarte, suferinţa trupului şi iluminările sufletului, în multe privinţe, poezia aceasta e un jurnal al bolii şi morţii, de la întîile semne de agonie finală, apoi slujbele, pomenile, parastasele. Remarcabilă e transfigurarea lirică a materialului, cu note argheziene, cu acel substrat infantil şi ludic, cu toată acea naivitate căutată care se simte pînă şi în fractura frazei lirice din De-a v-aţi ascuns şi care nu poate fi sesizat în nici una din creaţiile dinainte.

Sora mea, împărăteasa,

s-a supărat pe noi

şi-a luat coarnele şi-a zis

că va veni înapoi. *

O să vină sigur, zice tata, cum să te duci dintr-o împărăţie în alta încălţată-n papuci.

Dar mama e suflet de femeie, ea simte că fata ei nu poate veni cu coroana pe cap şi-n papuci în plină zi.

Va veni la noapte, zice mama va veni mîine, zice tata, numai eu ştiu că sora mea s-a dus şi gata.

Eu am văzut locul pe unde-a trecut acoperit cu cele şapte coroane astfel incit părinţii să nu-l mai ştie şi-am dat de urma papucilor ei în cealaltă împărăţie.

în Linia vieţii (1982) şi Urcarea muntelui (l 985) se duce, la fel ca şi la Şt. Aug. Doinaş şi la alţi poeţi, în deceniul 9, o radicalizare socială şi politică a poeziei. Desigur, poezia se naşte în egală măsură din

poezie şi din realitate, aşa că nu e de mirare să redescoperim aici „socialele" bacoviene, întoarse însă de la presimţirea unui viitor mai bun (clişeul socialiştilor români de la 1900) la parodia speranţei:

A venit primăvara, speranţele din iarnă s-au dus, Acum se duce speranţele de primăvară, Dar o să fie bine la toamnă, Dar o să fie bine la sfîrşit.

Dar o să fie bine după aceea, Cfnd nu vom mai şti nimic, Dacă mi vom mai şti nimic, Dar cine ştie.

Oricum o să fie bine,

Vine o vreme cînd totul e bine,

Dar eu mă încăpăţînez să cred că încă nu e vremea.

A venit primăvara, speranţele din iarnă s-au dus, Acum se duce speranţele de primăvară. Am plecat la munte să mai uit o vreme Şi-am început din nou să urc muntele.

Cenzura se confrunta în acest caz cu o situaţie neobişnuită, în locul parabolelor, pe care învăţase să le tolereze (fiindcă, în definitiv, era preferabil ca poeţii să-şi sugereze nemulţumirile, lipsa de orizont, angoasele şi dispreţul, decît să le rostească de-a dreptul), cenzura se pomenea acum cu un limbaj direct, simplu în aparenţă şi naiv în exprimare, care părea a nu mai lăsa nimic să se subînţeleagă. Şi totuşi! Cenzorii nu erau atît de neinstruiţi, încît să nu perceapă mesajul real dintr-un astfel de text. Doar că nu puteau (sau nu le convenea) să recunoască faptul că l-au înţeles. Aşa se explică de ce au putut fi publicate, în anii '80, în plină degringoladă a ceauşismului, poezii atît de clar anticomuniste. Ileana Mălăncioiu făcea apel şi la parabole, unele de inspiraţie biblică, la fel cu alţi poeţi. De pildă, în Cearta cetăţii, Dumnezeu îi cere Fiului Omului să-i zică cetăţii tîrfa. Cu tot limbajul religios, o astfel de parabolă „trecea" mai lesne (se crease o anume obişnuinţă!) decît spunerea lucrurilor pe nume. La cine, dacă nu la Ceauşescu, să ne fi gîndit, cînd poeta vorbea despre „inventatorul/spaimei noastre cea de toate zilele"? Sau cum să nu intuieşti din prima clipă la ce „vreme rea" se referă Pastel II, la ce „aşteptare"?

Vreme închisă, grea, bănuitoare, Cineva vine încet prin burniţa rece Numai ca să vadă ce se mai întîmplă pe-aici Dar nimeni nu poate să afle ce se petrece.

Visăm intens o moarte salvatoare, Vine o altă moarte tristă şi grea Pentru noi, si nimeni nu ştie Cum ne mai salvează ea.

Acum chiar vremea parcă se deschide, Acum nit ne mai temem, acum aşteptăm. Acum mi mai visăm ce nu mai vine Dar o să vină totul fără să mai visăm.

Premoniţia este evidentă abia astăzi, dar starea de la care^ pleacă o ghiceam de pe atunci. Uneori titlul însuşi e subversiv: începutul sfîrşitului. Şi chiar dacă totul pare livresc (Oedip, Antigona, Lear, Cordelia), nu e nici o dificultate să sesizezi caracterul „rugii" poetei, cu. toată ironia aproape cinică pe care o conţine:

O, Doamne, nu orbi tot neamul meu deodată, la-ne din doi în doi şi mai amină Sfîşitul tragediei, lasă-i la fiecare Pe cineva să-l ducă-ncet de mînă.

„îngerul meu de Pază/îmbrăcat în haine de poliţist", scrie străveziu poeta în altă parte. Ca în romanul lui Arghezi, lumea noastră se umple de înviaţi din morţi. Atmosfera e la fel de halucinantă ca în poeziile mai vechi ale poetei obsedate de suferinţă, boală şi agonie, dar tonul diferă. Avem de-a face acum cu o poezie polemică, protestatară, socială, şi care nu face nici un secret din natura sentimentelor poetei. Premoniţia din Linişte este teribilă:

Linişte, o singură explozie la un subsol Un singur glas revoltat într-o poată, Un singur măcelar găsit tăiat în hală într-o dimineaţă.

Un singur incendiu strălucitor, O singură tristeţe înăbuşită,

O singură umbră fără sfirşit Pe fiinţe şi pe lucruri răsărită.

Un singur fel de cădere, Un singur fel de salvare Care aşteptăm să ne pice din cer La o zi mare.

Nu e de mirare că Urcarea muntelui a fost drastic cenzurat, iar apoi critica a fost împiedicată să-l comenteze. Recenzia mea din România literară, iniţial scoasă din pagini, a putut apărea doar după ce Monica Lovinescu a analizat cartea la Europa Liberă. E un paradox al vremii: probabil, spre a nu se spune că numele poetei este interzis în ţară, cenzura a permis publicarea unei recenzii, una singură, e drept, dar care putea deveni un argument, în antologia de faţă, Ileana Mălăncioiu adaugă poeziilor din volumul din 1985 şi pe cele care atunci i-au fost eliminate de cenzură. De aceea volumul poartă două date: 1985 şi 1992.

Mi-e greu să apreciez corect poeziile din secţiunea finală a antologiei, unele, probabil, scrise înainte de 1989 şi nepublicate atunci, alte noi (volumul din seria „Poeţii români contemporani" este din 1992, cel din „Vitruviu"vdin 1996) şi cîteva, inedite, în primul rînd, nu ştiu unde să le situez. In al doilea rînd, multe îmi fac impresia curioasă a unei defulări. Tot ce poeta şi-a interzis înainte (chiar dacă, aşa cum a văzut, şi-a exprimat nu o dată în mod nevoalat sentimentele şi a publicat, în plină cenzură, versuri cu desăvîrşire neconvenabile moralei şi ideologiei comuniste, sau pur şi simplu anticomuniste, ea a fost totuşi obligată la o anumită autocenzură, ca noi toţi) este dat pe faţă acum. Aspectele funerare sînt frapante, deşi cunoşteam demult înclinaţia poetei. Vocabularul e doldora de morţi, gropi, sicrie, cimitire, lespezi. Sufletul „părăsit de vise" are viziuni argheziene: rufele morţilor atîrnă pe sîrmă, moartea îşi spală părul şi îl piaptănă în oglindă. Poate fi şi o nouă formă de deznădejde care se traduce astfel. Poeta însăşi recunoaşte: „Azi nu mai scriu versuri, nu mai visez, /Nu mai tremur, nu mai plîng, nu mai sînt". Această sinceritate mă determină să fiu circumspect şi să nu încerc că spun cum arată cu adevărat poezia Ilenei Mălăncioiu de după 1989. Să aşteptăm cărţile care vor veni.

Ileana Mălăncioiu este o poeta inconfundabilă, nesupusă modelor sau variaţiilor de umoare a cenzurii, una din cele mai puternice personalităţi din întreaga literatură româna.

(Linia Vieţii - antologie, Editura Polirom, Iaşi, 1999)

Document: 25. Mircea Ciobanu.doc

MIRCEA CIOBANU

„Viaţa lumii"

Deşi poate părea astăzi, dacă ne raportăm nemijlocit la ce şi cum se scrie, inclasabilă, poezia lui Mircea Ciobanu a stat o vreme, la începuturile ei, sub dublul semn al lui Barbu şi Arghezi, fie şi numai prin felul în care s-a referit la limbaj: privit ca obiect al unui travaliu intens şi secret de a da informului formă. Operaţia aceasta de tratare a cuvintelor a rămas ca o particularitate a liricii lui Mircea Ciobanu pînă la recenta Viaţa lumii (Editura Eminescu), cu titlu împrumutat din Miron Costin, împreună cu care poetul de astăzi ar putea declara: „ A lumii cîntu cu jale cumplită viiaţa, / Cu griji şi primejdii cum iaste şi aţa: / Prea subţire şi-n scurtă vreme trăitoare. / O, lume hicleană, lume înşelătoare!" Sîntem nu înaintea unei, pur şi simplu, culegeri de versuri, dar a unei cărţi structurate cu grijă ca un amplu poem. Parabola lumii nu conţine doar partea declinată, eshaustologică, pentru care medievalul Costin avea o firească predilecţie, dar, mai ales, facerea, originile, primordialul. O tramă aproape invizibilă conduce fantezia lirică şi ea provine din Biblie (din primele cărţi) Poeziilor care conţin viziuni ale naşterii universului din apele vii de la începuturi („maica tuturor apelor") le răspund cele subintitulate Replică (şi în care se iveşte adesea simbolul cugetătorului, al lui Faust, al celui care provoacă deliberat cunoaşterea), într-o modalitate prea riguroasă ca să fie întîmplătoare. Cinci texte mai ample par să conţină tema principală, (Despre călătorie, Prolog, Vedenia, Foşnet, Febra, Ziua pierdută şi Piatră pe piatră. Foşnet) reluată de fiecare dată în cîte şase texte mai scurte, din care unul sau două oferă replica. O astfel de construcţie a poemului nu este obişnuită în lirica noastră, poate şi fiindcă modernismul a preferat fragmentarul, iluminarea de o clipă, fulguranta imaginii. Excepţiile le-am putea număra pe degetele de la o mînă: Sorin Mărculescu, Liviu loan Stoiciu (de ale cărui Glasuri din labirint m-am ocupat nu de mult, omiţînd cu acea ocazie - lucru pentru care fac acum mea culpa - să discut o a patra carte, Inima de raze, scrisă de poet, care nu se afla, deci, aşa cum arăta titlul cronicii mele, doar la cea de a treia!) şi cîţiva alţii. Nu am pretenţia de a descifra, în acest articol menit să semnaleze o apariţie, întreg sistemul de vase comunicante din Viaţa lumii, în claritatea aparentă a liricii lui Mircea Ciobanu descoperim necontenit întinse zone de opacitate. Deşi poezia aceasta vorbeşte de obicei sentenţios şi persuasiv, în versete, discursul este adesea ceţos şi esoteric. Poetul, care a debutat ca un faur barbian de enigme concentrate, a renunţat treptat la matriţa

geometrică (în care era răcită) pentru alte soiuri de alambicuri din care lirica lui iese curată ca zgura noţiunilor, incantatorie. Albimist în gesturi, Mircea Ciobanu scrie tot mai mult de la un timp încoace o poezie de aspect medieval, dacă pot spune aşa, în care poetul joacă rolul vocii care transmite mesajele oculte ale tribului, orice „personalitate" lipsind, orice viaţă personală, adică, iar retorica este nu numai ceremonioasă (o ceremonie a impersonalităţii), dar prin excelenţă vorbită, adresată, auditivă (nevizibilul medievalităţii timpurii domneşte în toate aceste versuri menite urechii noastre, chiar şi cînd tac).

Lirica din Viaţa lumii este, aşadar, una de foşnete originare şi elementare,.în care apele (mai ales acvaticul este elementul lui), vîntul, trupul, cerul, stelele, pămîntul, peştii alcătuiesc un univers sonor. Mişcarea e audibilă. Lucrurile răsuflă zgomotos. Rostirea e o frecare a cuvintelor unele de altele, a silabelor între ele. Toate celelalte laturi ale materiei şi spiritului par complet desconsiderate. Ochiul vede vag sau deloc. Mirosul, pipăitul sînt, unde sînt, marginale. Ceea ce nu se aude nu există în versurile lui Mircea Ciobanu. Această fantezie copleşitoare a audibilului (pe o gamă uriaşă, de la foşnetul aproape imperceptibil la timpanele asurzitoare, de la şoaptă la muget) se transmite şi retoricii în sens strict a poeziei, care e de tip liturgic: murmur sau strigăt lunecînd melodios, eufonic, fără obstacolul ideii (al noţiunii), pură incantaţie verbală.

în miezul unui poem este de obicei un adevăr simplu, exprimat însă memorabil, ca un verset biblic: el este apoi lăsat în voia imaginaţiei poetice, care îl dezvoltă în cercuri concentrice. Un astfel de nucleu germinativ este în frumoasa poezie Febra, care începe aşa: „Mhnile fraţilor tăi - le-ai privit mai de-aproape? / Oriunde, în orice capcană, / Numai în mîinile lor să nu cazi".

Continuarea nu este altceva decît reluarea în variante a temei: „în capcană de şes, în capcană de munte, / luneci şi sorţi de scăpare mai sint cită vreme nimic, / nici măcar o unealtă cu gheare, cu dinţi şi cu arcuri la fălci / nu mai scoate priceperea bunului meşter, / Ca-n anii părinţilor noştri. Oriunde, în orice capcană, /fie ea şi proptită sub maluri de apă (cum apa e tot o capcană), / numai în mîinile fraţilor tăi să nu cazi. // Mîinile fraţilor tăi - să tot dormi la dogorile lor, / cum adoarme / cîinele casei, pierdut, azi bătrîn şi cu oase reci, / în adîncul abia părăsit al acelor cuptoare de ars cărămizi, /păstrătoare de pulbere casă şi somn. / Unde-ar fi mai prielnic să dormi? / Poate-n pîntecul maichii, sub inima ei, sub bătăile inimii ei, în strîmtoarea aceluiaşi loc de plutire, /prins ca-ntr-un miez de bulboană, rotit şi purtat, / dintr-o undă într-alta, astăzi şi mîine la fel, /spre un loc de ieşire la mal care pururi se-amînă".

Tema cu variaţiuni este tehnica din multe alte poeme ale lui Mircea Ciobanu. Lumea a cărei viaţă o exprimă liric poetul este una primordială, de ape şi de făpturi acvatice, matricială deopotrivă (prin extensie: pîntecul matern, lichidul amniotic); şi, totodată una elementară, deşi nu primitivă, de pescari, lucrători manuali, semănători, zidari, cu tehnologiile lor arhaice. Motivul principal fiind întemeierea, e firesc ca acestea să fie meseriile, breslele şi obiceiurile, înaintea tuturor este paradisul apelor din care s-a ivit viaţa. Vedenia, Foşnet este o carte a facerii pe scurt, dar şi o imagine a pîntecului comic din care a ieşit viaţa de pe planetă, a jertfei iniţiale (aceea din Levetic) care umple cu sloiuri de sînge apele, urmată de una din cele mai pure elegii din cîte s-au scris la noi, a sufletului îndoit de sine şi de tot, căruia nu-i rămîne decît întrebarea fără răspuns: „Suflete-al meu, ce se-ntîmplă pe lume? / Suflete-al meu, mai degrabă cu tine ceva s-a-ntîmp/at. /Stai liniştit, pe o treaptă de dig, şi eşti singur, şi pînă la dunga ce capătul lumii îi spun şi-înţelepţii şi proastele-n tirguri şi zeii, / pînă la dunga aceea nimic nu se vede, / doar soarele vremea, aşa s-ar părea, / i-a venit să se nască, / doar scama de nor răzleţită de aburii zilei de ieri se aude umblînd printre stînci - / nici o vorbă de tineri delfini, / nici urmă de oameni pescari, nicidecum de măcel // Suflete-al meu, mai degrabă cu tine ceva s-a-ntîmplat / Cine-a stat ghemuit sub temeliile tale şi-acolo şezînd / a urzit cu migală această de tot sîngeroasă privelişte9 / O, de-ai şti pentru care prilej viitor de mîhnire / se-arată unuia blînd din născare ca tine / sînge pe ape. ".

Un poem admirabil este şi Nume, viziune a populaţiilor infinite de peşti din oceanul primordial, socoteală a seminţiilor lor, ca acea din Numerii biblici, încheiată astfel: „Forfota lor dezlegată la numărul mare / singur am stat s-o ascult, între ape, la maica/ tuturor apelor, singur, cînd ea mi i-a dat în năvod, / nu priceperea mea — / celor ce nume n-aveau le-am pus nume, / celor ce-aveau, l-am rostit, să nu-l uit, peste umor, /de-o mie de ori /şi iată că nimeni / nu m-a-ntrebat de numele lor. / Şi doar rătăcisem pe ape. Şi doar coborîsem / pînă-n adîncuri să-i scot - /şi doar mă-necasem, prieteni".

Aici este aceeaşi elegiacă înmuiere a tonului, pe care am constatat-o şi înainte: plîngerea poetului care a prins în năvod lumea, a dat nume făpturilor ei, dar care a rămas neînţeles. Este şi tonul din Replici („ despre mine, chiar nici un cuvînt? / E ziua la sfîrşit şi n-am spus încă, / deşi-l ştiam, cuvîntul care singur / să-mi ţină loc de nume şi poveste"). O anume reflexivitate metapoetică poate fi ghicită în intersecţiile Vieţii lumii. Iată şi o schiţă de autoportret al artistului liric: „Şi tu, care fără lscule de scris, fără dălţi, /fără foc, doar cu mîinile '

goale, /pui la cale un cintec de-a dreptul pe umbra de nor l îmbătrînită la uşa caselor tale, // tu, care aşezi un cuvînt / Ungă geamul lui şi-l asculţi / cum abia mai adie de spaimă... ".

(România literară, nr. 25, 1989)

Postfaţă: Armurării

Selecţia pe care Mircea Ciobanu ne-o propune astăzi din poeziile lui începe cu Oaspetele cu spadă şi se încheia cu Armura lui Thomas: indiferent de faptul că prima este o poemă între altele, iar ultima o proză cu vădit caracter pragmatic, şi poate chiar dincolo de o intenţie limpede a autorului, o anume asemănare dintre ele devine izbitoare mai ales pentru cine a străbătut întreg volumul. Asemănarea constă înîr-un motiv poetic şi care generează treptat o anumită atmosferă: motivul este armura sau platoşa (care e o armură parţială, un pieptar, ca şi scutul). „Pe Straie, /Suna tăios o platoşă", citim în prima strofa a primei poezii din carte. Cavalerul Thomas, la rîndul său, din ultimul text, moare în deşert, îngropat, aş spune, în propria armură, identificat aproape cu ea. O poezie intituiată chiar Armură conţine 'imagini similare. Aici armura nu este altceva decît „sudoarea" abandonată „pe un mal" ca o haină prea grea. Părăsită de corp, sudoarea-armură seamănă cu o hală pustie, pe ai cărei pereţi şiroieşte „frigul iernii": „ vor fi-n armură linişti mult mai reci / şi nimeni care, spune, să le deştepte". Dar aceasta e o imagine pentru sicriu sau pentru cavou, aşadar pentru un locaş al morţii. Devine vizibilă de la un punct un fel de dialectică particulară a motivului armurii în poezii. Armura este, întîi, un vestmînt de un fel anumit, măreţ, somptuos, dînd prestigiu purtătorului care aparţine castei cavalereşti ori militare, fiind adică un luptător şi poate un erou. Aşadar, armura este, în această privinţă, un semn distinctiv şi o podoabă: ea îmbracă corpul, îl face impozant în al doilea rînd, ea protejează corpul, este o pavăză. Această pavăză e dublă: de natură simbolică (armura indică o castă privilegiată) şi fizică (armura opreşte vîrful spadei să intre în corp). Vorbind de a doua: corpul se retrage în armură ca un oştean în incinta de ziduri a castelului. Armura e o cetate mişcătoare şi un castel fortificat în folosinţă personală, însă această folosinţă creează o solidaritate puternică a corpului cu armura, aproape o substituire a celui dintîi prin cea de a doua, aşa cum o mască îndelung purtată se substituie obrazului, aşa cum un rol repetat uzurpează personalitatea umană a actorului. Armura-mască indică o uzurpare de acelaşi fel. Cavalerii medievali erau recunoscuţi după culoarea armurii sau după alte semne

de pe blazoanele lor. O recunoaştere care nu atinge în multe cazuri pe omul dinlăuntru, limitîndu-se la însemnele exterioare. Nu se ştia totdeauna şi nu avea importanţă cine se ascunde sub haina de zale: armura era de ajuns, ea era aceea care se înscria la turnire, făcea minuni de vitejie, cucerea inimile domniţelor. Cavalerul putea rămîne necunoscut. Un pas mai departe şi armura devine, pentru corp, o închisoare sau o capcană. Corpul se identifică, acum, cu armura, după ce, mai devreme, am văzut, armura se identificase cu corpul. Cu alte cuvinte, corpul e incapabil să părăsească armura, se izolează în interiorul ei pregătihdu-se să moară, se înfăşoară în ea ca într-un giulgiu. E uşor de observat că această transformare a sensului armurii este tocmai aceea care se săvîrşeşte de la Oaspetele cu spadă la Armura lui Tltomas: de Ia armura-vestmînt somptuoasă la armura-giulgiu. Poezia lui Mircea Ciobanu conţine semiotica întreagă a armurii: vestmînt, pavăză, substitut, capcană şi giulgiu.

Dar armura nu e decît motivul central iradiant: în jurul lui se constituie o atmosferă caracteristică, coagulînd alte cîteva motive secundare. Acestea sînt: oşteanul, turnirul, armele, potirul, turnul, castelul, sala boltită, treptele, beciul, lanţul, podul peste şanţ, asediul, instrumentele de tortură etc. în legătură cu ele, s-a. vorbit de obsesie medievală, ce l-ar înrudi pe Mircea Ciobanu cu Eminescu, Emil Botta, Radu Stanca şi chiar Blaga. însă aici cred că au fost confundate două tradiţii poetice distincte (deşi apropiate): una romantic-baladescă, ce vine într-adevăr de la Eminescu, şi o descoperim apoi la cîţiva poeţi din anii de după al doilea război, în care Radu Boureanu şi Vlaicu Bîma, ca şi la Radu Stanca, Emil Botta, Şt. Aug. Doinaş şi Leonid Dimov; şi una clasicistă şi, să-i spunem, armurărească, la Eugen Jebeleanu din Inimi sub sănii şi, acum, la poetul Patimilor. Aceste linii se intersectează adesea: Şt. Aug. Doinaş, Emil Botta ori Radu Stanca se află pe amîndouă. Dar între ele este o diferenţă importantă. Romantismul primei cultivă atmosfera, erosul, decorul, sumbru ori pitoresc, creînd o impresie de ev mediu butaforic ce determina pe G. Călinescu să se întrebe, într-o recenzie din 1947, publicată în Naţiunea. „Cînd se petrecură acestea? La o mie patru sute7 — întrebăm noi cu versul lui Eminescu. Ce noima are specializarea aceasta într-o epocă nu numai trecută, însă cu totul în afara tradiţiilor noastre, căci noi nu cunoaştem nici catedrale cu vitralii, nici pelerini, nici trubaduri, nici bufoni şi, dacă avem o istorie, aceea e popuiată cu imagini specifice... " Se poate răspunde lui G. Călinescu foarte simplu că aici contează nu tradiţia istorică, ci mitologia poetică, amatorii de medievalităţi găsind în mitologia trubadurească un mijloc de evaziune lirică, însă nu aceasta e

problema noastră deocamdată, ci una privitoare la cea de a doua tradiţie. Inimile sub săbii sînt pînă la un punct o imagine asemănătoare cu trupul în armură: ele sugerează altceva decît evul mediu propriu-zis, şi anume un ev de fier nelocalizabil imediat, o lume războinică şi crudă, în fine, psihologic, o inhibare a sufletului peste care atîrnă sabia, pînă Ia retragerea lui în sine însuşi ca într-o armură. Medievalităţile sînt la unii poeţi decor exterior: ele sînt la Mircea Ciobanu metafore ale fiinţei agresate. Primele se risipeau în fast (armura-vestmînt măreţ fiind principalul motiv), ultimele tind să se concentreze într-o simbolistică a corpului terorizat (de aceea armura-capcană sau armura-giulgiu sînt motive mai frecvente). Zîngănitul armelor, fierul tras pe fier al lanţurilor, privinţa de tortură au devenit mai importante decît principesele sub clar de lună şi siluetele graţioase de castel reflectate în lac. în fond, armurăriile conţin şi sugestia unor încercări sau dificile probe. Omul cu spadă, cavalerul cu armură, Thomas nu ne interesează deloc ca apariţii de baladă medievală: ei simbolizează pe omul pus la încercare. Un întreg ciclu de volum (şi anume chiar .acela care împrumută titlul său volumului întreg: Patimile) e bazat pe ideea de încercare în forma ei cea mai imediată: tortura fizică. Aici corpul e pus la probă, chinuit, siluit. El face, primul, experienţa infernului. Nu e nimic cavaleresc, codul e altul decît acela romantic şi feudal. Fierul se opune fierului; corpul în armură înfruntă sabia. Sufletul s-a chircit şi priveşte lumea ca ochii oşteanului prin vizieră. Gura ar ţipa şi e astupată. Carnea suferă. „Patimile" lui Mircea Ciobanu sînt ale cărnii: dar b carne din care sufletul s-a retras ca apa în timpul refluxului. Acesta este un alt element fundamental: nimic transcendent, nici un sens religios al suferinţei şi, greu de descifrat, unul etic, nu complică infernul corpului. Deşi un ciclu se intitulează Etica, izbitoare nu e nici acolo suferinţa sufletului, ci a trupului. Din suferinţa corporală se naşte o stranie corporalitate a suferinţei. Patimile sînt poeziile corporalităţii lipsite de transcendent.

Iată o poezie ca Nu spune din Etica:

N-o râspindi, nu pune om s-o ducă în halele cu sînge: las-o jos rotită-n sul şi vino mai aproape de umbra casei mele, frate palid. Chemat să-mi semeni (şi-nroşit la umăr de-acelaşi fier), amină încă fuga; rămîi tremurător sub arcul uşii unde şezu - dar unghia vestită

ce nume-a deşirat pe tencuială şi-al cui a fost, nu spune. Urnă caldă cenuşii mele fii cînd, dat deoparte, rugul surpat o va dura mai albă decît a stivei şi-a unsorii arse. Pe seama ei să nu bei vin şi ceară să nu aduci la trepte: lasă vinul acoperit şi ceara-n bulgări galbeni. Că voi pluti-n armura mea şi zaua va flutura sub limba însetată a dinilor ştiam! dar de lumină acelor ulmi suind cu tot cu mine spre cerul înclinat, nici eu, nici tu.

încercînd s-o analizăm, ne punem două serii de probleme: unele provenind din aspectul fizic al suferinţei, din absenţa de transcendenţă (religioasă ori etică); altele provenind din factura enigmatică a poeziei lui Mircea Ciobanu, pe care voi încerca s-o explic mai pe larg în ultima parte a acestei postfeţe. Se înţelege, nu fără oarecare dificultate, că Nu spun înfăţişează în final interdicţia unui ritual funerar. Condamnatul la ardere pe rug adresează „fratelui palid" (semenul lui, înroşit de acelaşi fier, dar şi aducătorul poruncii de moarte) rugămintea de a nu împlini nici unul din obiceiurile cuvenite la moarte. Imaginea arderii e minuţioasă şi chiar senzuală, în genere, elementele fizice abundă: halele de sînge (poate pieţele din jurul rugurilor), umărul ars cu fierul, cenuşa, stiva de lemne (rugul), unsoarea arsă (transpiraţia?), limba însetată a clinilor (flăcările) lingînd armura (iată sensul de armură-giulgiu: în care corpul s-a identificat cu zaua). Despre pieirea trupului ştiind totul, soarta sufletului rămîne necunoscută: „lumina... suind cu tot cu mine". Despre ea nu se poate spune nimic. Mai mult: nu trebuie spus nimic. De aici titlul Nu spune. Interdicţiei de a oficia ritualul (fără rost cîtă vreme e în joc doar corpul, nu şi sufletul) i se adaugă interdicţia de a vorbi despre soarta sufletului. Numele şters cu unghia de pe tencuială trebuie să fie nerostit. Doar un corp anonim va pieri în flăcări, întrevedem un sens nou al armurii: ea închide accesul la un corp fără nume, martirizat. Etica, la fel ca şi Cele ce sînt sau Patimile, conţine, spuneam, probe ale trupului, ritualuri ale trupului, ritualuri ale torturării şi uciderii lui. Dar oare acest martiraj nesfîrşit, asupra căruia imaginaţia poetului revine continuu, ce poate semnifica? în creştinism, martirajul trupului deschide calea spre mîntuirea sufletului, în poezia lui Mircea Ciobanu infernul şi purgatoriul nu sînt (deocamdată) urmate

de paradis: mîntuirea nu se produce, însă trupul chinuit din Patimile sugerează, într-un fel, aspiraţia către salvare. Etica poate fi interpretată ca un purgatoriu. Dar în Cele ce sînt revine infernul. Acelaşi lucru şi în amplele poeme de la sfîrşirul cărţii, scrise mai de curînd şi probabil printre cele mai bune lucruri ieşite din mîna poetului: ele conţin viziuni apocaliptice, o imaginaţie terorizată de aceeaşi materialitate apăsătoare. Şerpii (din Numai o vreme, cît o bătaie de pleoapă) sînt simbolul teluricului, inertului, inumanului. Hoitarii (din poezia cu acelaşi titlu) simbolizează agresivitatea. Pasărea din Astfel am spus nu e corbul neliniştii din Poe, ci o răpitoare care izbeşte cu ciocul în pieptul adormitului, moartea desigur, întrupată într-o zburătoare ca în picturile lui Braque. Agonia însăşi e interpretată de poet în termeni fizici. Pasărea trăieşte din respiraţia omului, îl goleşte de ea. De suflet? Nu, căci ea sparge sternul cu ciocul: sîngele ce rămîne în urma ei provine din inimă, nu din suflet. Aici este originalitatea cea mai remarcabilă a poetului: de a nutri dintr-o aspiraţie spre zonele etice ale sufletului (unde există mîntuire) o poezie aproape exclusiv corporală, fizică. Martirajul corpului apare cu atît mai cumplit, cu cît e zadarnic. Asceţii din primele timpuri ale creştinismului îşi torturează trupul spre a-şi elibera sufletul, în poezia lui Mircea Ciobanu, tortura se dovedeşte incapabilă să elibereze sufletul. Corpul torturat ia cu el în moartea sufletului. Calea mîntuirii este închisă. Definitiv? Nu putem şti.

Factura acestei poezii este, pe de altă parte, enigmatică, în sensul lui Roger Caillois, care (în Enigmă şi imagine) distinge două feluri de enigme. Să ne oprim o clipă la teza eseistului francez: există după el enigme liturgice, din unele ritualuri primitive, bazate pe tradiţie, memorie şi repetiţie (aşadar pe cunoaştere şi pe iniţiere), şi enigme poetice, bazate pe imaginaţie. Ele nu trebuie confundate, observă Roger Caillois. Imaginea poetică poate fi derivată din enigma liturgică, dar ea implică necesarmente noutatea - nu repetiţia, ci insolitul - şi este în principiu altceva decît enigma. Enigma propriu-zisă e o întrebare rituală la care ne dă un răspuns ritual, în virtutea unor convenţii stabilite şi fixate prin tradiţie („enigma nu solicită un răspuns propriu-zis, ci o frază cheie "); şi de obicei soluţia nu pretinde agerime, ci informaţie, în sensul că enigma face aluzie la fapte anecdotice trăite de cel ce întreabă, în poezie, raportul soluţie-enigmă e altul. El se produce pe planul imaginaţiei, nu al cunoaşterii: o imagine poetică adevărată trebuie să aibă o soluţie spontană (mai bine zis, firească) în imaginaţia celuilalt. De aici Roger Caillois trage două concluzii: că nu e poezie nici aceea care presupune, spre înţelegere, un cod ori o informaţie personală; şi că analogia nu poate fi în poezie arbitrară ori universală (pasărea

suprarealiştilor: orice se poate compara cu orice, după sistemul corespondenţelor simboliste), fără a deveni inteligibilă (trebuie deci să rămînă omologabilă sau motivată). Acestei teze i se pot aduce cîteva completări şi obiecţii. Una este că imaginea poetică, nefiind, evident, de tip liturgic, iniţiatic, poate simula liturgicul şi iniţiaticul. Lucrul se petrece frecvent. Există un fel de atracţie asupra poeziei a acestui tip de mister. G. Călinescu a demonstrat în Principii de estetică felul în care poezia sentenţioasă, gnomică etc. dă impresia profunzimii şi misterului iniţiatic prin repetiţii, solemnitate, incantaţie, mimînd adică factura liturgică. A doua observaţie priveşte codul: ca şi enigma liturgică, poezia are un cod, o sumă de convenţii, are frazele ei cheie. Roger Caillois nu pare a lua în seamă că nu caracterul de convenţie acceptată deosebeşte poezia de enigmă sau de jocul enigmatic care nici ele - enigma liturgică şi jocul - nu se suprapun perfect, diferenţiindu-se chiar, cum vom vedea, într-o privinţă majoră, ci natura intimă a acestei convenţii, în vreme ce în joc, regula poate fi stabilită ad-hoc de către judecători şi modificată după împrejurări, în poezie regula n-o stabilesc de obicei poeţii, nu e o creaţie individuală, nu emite o regulă: cazul Tzara, Breton. Aceştia sînt inovatori, nu mari poeţi. Poezia, aşadar, se apropie, pe de-o parte, de enigma liturgică unde regulile vin de asemenea din tradiţie, sînt adică produsul unei experienţe colective îndelungi, şi se depărtează, pe de alta, de jocul enigmatic (ca acela descris de Breton ori ca regula lui Tzara pentru dadaism). Poezia este deopotrivă şi convenţie ad-hoc, şi liturghie, ritual. Roger Caillois îi îngustează oarecum sfera. Poetul creează totdeauna un stil înlăuntrul unui stil: un sistem relativ personal de imagini înlăuntrul unui sistem fix prin tradiţie. Cînd inovaţia lui sparge formele moştenite, asistăm la mişcări insurgente şi experimentale; cînd se pierde cu totul în ele, la conservatorism şi tradiţionalism pur; marii poeţi găsesc de obicei o cale de mijloc.

Să verificăm aceste constatări la poezia lui Mircea Ciobanu. S-a observat de mult că ea este de aspect iniţiatic, plină de formule oraculare, misterioasă. Nu e nevoie să citez. Cititorul va găsi singur destule exemple. Iată chiar în Nu spune, unde (de la titlu: ce stabileşte o interdicţie) avem impresia că poetul evită o comunicare directă, învăluie mesajul în formule protocolare, ne obligă să apelăm la mformaţii speciale. Lirismul iniţiatic mimează deci enigma liturgică, în fraza cheie (sau pe care le simţim ca atare: „lasă vinul / acoperit şi ceara-n bulgări galbeni") se dau pseudo soluţii unor întrebări niciodată rostite. Sîntem în interiorul unui vocabular care stimulează deci memoria, nu numai imaginaţia, însă, în definitiv, liturghia enigmatică este un trucaj, căci noi cunoaştem adevăratul cod: care este

tocmai acela că iniţiaticul în poezie este totdeauna simulat. Cititorul neprevenit fie renunţă la a înţelege, fie, epatat de poet, caută profunzimi inexistente, ori concepţii speciale incifrate în vocabular. Adevărata adîncime fiind poetică, nu ideologică, iniţiaticul nu poate.fi decît trucat, mimat în poezie. Poetul ascunde soluţia ca ţăranii cheia de la poartă, într-un loc ştiut de toată lumea: nu e poet acela care, temîndu-se de hoţi, face cheia de negăsit. Cheia trebuie ascunsă de ochii lumii, în ambele sensuri ale expresiei: ca să n-o vadă de îndată ochii lumii (facilitatea poate ucide lirismul) şi fără a lua în serios ascunderea (şi dificultatea poate ucide lirismul).

Caracterul asociaţiilor lirice în poezia lui M. Ciobanu fiind adeseori surprinzător, nu insolitează însă cu totul limbajul. Dacă de calitate nu poate fi vorba Ia el, în sensul propriu, şi dificultatea este la rîndul ei relativă. Fie ji numai fiindcă se înscrie într-o manieră ce poate fi recunoscută. Intîile poezii (din Imnuri pentru nesomnul cuvintelor) fiind barbiene (poetul nu le-a reţinut în volumul de faţă), ele indicau deja o direcţie ermetică a imagisticii, aşadar enigma lirică devenea soluţionabilă prin înscrierea într-o tradiţie literară. A „explica" o poezie înseamnă a. o raporta la un gen proxim, fiind totodată diferenţa specifică. Noi nu spunem în fond nimic despre cutare poezie în sine, ci numai o situăm. De aceea eroarea de situare poate avea grave consecinţe. Dacă vedem în Luceafărul eminescian un poem de tip alegoric, o ilustrare în versuri a unei idei, riscăm să nu înţelegem nimic şi să interpretăm lirismul ca pe o scenă dialogată, cu roluri fixe: dacă însă îl situăm în tradiţia romantică (Lermontov, Byron, Holderlin, Novalis) şi îi descifrăm simbolica foarte complexă - dar deja existentă în tradiţia motivului - putem înţelege valoarea lirică reală a marelui poem. Din acest barbism iniţial a rămas (în unele cicluri mai vechi) doar tăietura precisă a frazei lirice, laconică şi rece: ascuţită ca o lamă. în locul oricăror exemple, iar finalul din Nu spune de care mă servesc încă o dată pentru demonstraţie: eludarea predicatului indică aici gramatica barbiana: „ dar lumina / acelor ulmi suind cu tot cu mine / spre cerul înclinat, nici eu, nici tu". Unii comentatori au simţit, tot în aceste prime versuri, reminiscenţe din Arghezi sau Blaga (ultimele Poezii). Dar cît de bine resorbite! Mai curînd este aici Şt. Aug. Doinaş, în raţionalitate clasicistă a poemului, transparent şi inteligibil: „Seve treptate in nai. Ceara din trestii le-ncheie. / iată, de-acum vei dansa / Sub gura amară, femeie. // Cîntecul ţovăie-n drum / Azi, cînd eşti sunet de apă, / Parcă ţi trupul de-acum / Tot nu m-ar vrea şi îmi scapă" (Sirynx). Treptat se reconstituie în aceste muzicale imnuri un stil al poeziei deceniului 7 (Răsfrîngerile lui Cezar Baltag pot fi şi ele amintite), ce urmărea nu o

aderenţă la real, ci exorcizarea lui. Nu întîmplător onirismul liric din ciclurile Insula şi Asediu la mal împing descripţia pînă la invocaţia subtil magică. Cu Patimile se produce însă ruptura. Acest Mircea Ciobanu fără rimă este deodată alt poet: o lirică oraculară şi incantatorie, pe alocuri sibilinică, ia locul magicelor cîntece. Versul e mai amplu, cu o bătaie mai rară, mizînd pe oficiere şi pe monotonia formulărilor care deşteaptă în noi ecouri misterioase, ca şi numele proprii, toponimia, numerele fatidice, obiceiurile pomenite: „împins de glasuri, datpemîna serii / coboară treapta-ntîi Sub Trapezunt / dreptatea coridoarelor te-alungă; / ungherele te-ntîmpină — şi varul / pe care~l ştergi cu umerii pe ziduri / e singura părere de zăpadă / a frigului din aer; o meandre. / La locul zis Al tragerii la sorţi" etc. Se conturează din aceste indicaţii voit ezoterice un spaţiu straniu, deşi minuţios înfăţişat, în care se petrece scena atroce: „ Verigi şi cleşti, reţele strînse, laţuri!". Sugestia torturii (a cui? pentru ce motiv? de către cine? în ce timp?) e totul, în absenţa determinărilor, oarecum ca la Kafka. Imaginaţia e necontenit incitată fără a fi vreodată deplin satisfăcută. Este chiar regula acestei lirici care pare a revela o taină, dar ascunzînd-o de fapt, care apelează la limbajul iniţiatic fără a se adresa cu adevărat unor iniţiaţi.

în cele din urmă se constituie un manierism ce constă în: „jocul savant de aluzii", adică ezoterismul, ca un desen în covor vizibil doar de ochi experţi; limbajul somptuos rafinat, exploatat pînă la epuizarea tuturor resurselor de ambiguitate; recurgerea la parole, chei, formule de aspect magic şi profeţii. Ar fi inutil să descifrăm acest limbaj, care e ireductibil. Tot ce poate face critica este să-l recunoască, să-l identifice ca atare. „Liturghiile" lirice ale lui Mircea Ciobanu nu conţin de obicei secrete, sînt ele înseşi un fel de limbaj secret. Doar că atunci cînd, în cîte o poezie ce nu urmăreşte decît să refacă prin cuvinte o anume stare interioară, apare încifrarea propriu-zisă, lirismul decade în enigma artificială şi inexplicabilul din el devine stînjenitor. De obicei însă el impune, în superbia lui, un mod al spunerii pe care urechea noastră îl înregistrează dincolo de noţiuni, ca atunci cînd ascultăm o compunere muzicală. Toată lirica lui Mircea Ciobanu e în acest mod al spunerii, în această dicţiune implacabilă, în această voce solemnă şi gravă care are aerul că ne destăinuie primejdioase secrete, dar care în fond le învăluie şi le face esenţial inaccesibile. Manierismul ei este unul al oficierii solemne, drapate în mari gesturi şi în faldurile somptuoase ale cuvintelor.

La aproape patruzeci de ani, Mircea Ciobanu este unul din cei mai originali poeţi contemporani.

(Patimile, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979)

Document: 26. Constanta Buzea.doc

CONSTANŢA BUZEA

Prefaţă „O altă

cale de a privi"

citeşte şi nu te speria

că nu-nţelegi de la-nceput

citeşte şi a doua oară

şi-a unsprezecea oară stăruind

şi vei simţi cum leagănul se mişcă

în foşnetul unor azururi

şi stăruind te vei simţi citind

stînd între omoplaţii unui înger

cuvintele ce n-au fost scrise încă.

Nu ştim cui se adresează poeta în aceste frumoase versuri culese în prima secvenţă a volumului ei antologic: se poate adresa, la fel de bine, sieşi, ca şi nouă; am preferat să aleg a doua ipoteză şi m-am conformat. Iată, mi-am spus, o poezie care se cuvine citită cu grijă şi de mai multe ori, fără să te panichezi dacă n-o înţelegi din capul locului. Cel puţin aceasta este ideea pe care poeta doreşte s-o dea despre poezia ei. Stăruinţa e mama înţelegerii, aşa cum repetiţia este a învăţării. Stăruind, simţim sensurile născîndu-se. Probabil asta sugerează uimitoarea imagine a leagănului care se mişcă. Un leagăn celest, a cărui mişcare face să foşnească azururile. (La Ion Barbu, foşnetul naşterii înţelesurilor era al mătăsoaselor mări cu sare), împingînd stăruinţa şi mai departe, capeţi acces la cuvintele nescrise încă, la acel mister al increatului, a necuvintelor, care i-au obsedat pe toţi modernii, de la Blake şi Whitman („Acesta-i ceasul tău, o, Suflet al meu. Zborul tău spre necuvinte") la Ion Barbu şi Nichita Stănescu. „Te vei simţi citind / stînd între omoplaţii unui înger": loc privilegiat, subiectiv, pe care ţi-l oferă stăruinţa. Nu e singura dată pînd apare această temă în versurile poetei. Dacă rămînem, încă o clipă, la poeziile care deschid antologia de faţă (mă voi referi la ea, din alt unghi, şi mai departe), constatăm că poetei îi place să se prezinte ca pe un trecător plin de răbdare de pe un mal pe celălalt. Nu se alătură celor grăbiţi, care sar în barcă sau înoată repede. „ Eu nu mă grăbesc ", spune ea, „pentru că vis minunat visez ". Care să fie acesta?

pentru că nu pot altfel să fiu eu înconjur fluviul

pas punind Ungă pas de la vărsare către izvor şi înapoi spre vărsare

Visul e, în definitiv, acela de a fi cum este, de a-şi urma instinctul, natura care o fac să pună pas lîngă pas, înconjurînd fluviu, în loc să-l traverseze, de la vărsare spre izvor şi înapoi. Graba ar strica treaba, adică poezia, a scurtăturilor, într-o altă poezie, foarte ciudată dacă o luăm ca atare, dar care se lămureşte întrucîtva dacă o aşezăm (răbdători, la rîndul nostru) în context, poeta îl slăveşte pe „cel ce mie îmi lasă marginea", fiindcă

marginea umblă

pe lîngă fluviu

ca mama pe lîngă fiu

Ce bizară răsturnare! Heraclitiana curgere a vieţii, sprinţară, juvenilă, care se consumă, se „trece" repede, îşi are în poezie şansa ei: poezia nu e decît această grijă maternă, înduioşătoare, pentru o realitate care tinde să ne scape, să ni se sustragă, să ne părăsească. Am citit puţine definiţii mai profunde ale poeziei. Arta poetică, decurgînd de aici, este una dintre cele mai şocante şi subtile din cîte cunosc:

a sta pe margine şi a privi nu înseamnă a sta degeaba ci a înţelege fluviul liniştit curgînd la vale plin de înotători şi de înecaţi seninătatea lui calmează nevinovat e fluviul spui şi te arunci în valuri.

Acestea sînt principalele motive: fluviul, cu inocenţa lui senină şi crudă, care-l atrage ca un magnet pe poetul menit privirii de pe mal. Ce fel de privire este aceasta? „O altă cale de-a privi": versul aparţine Emilyei Dickinson, din faimosul poem 627, care pare să spună (după opinia autorizată a unor comentatori) că fiinţa poetului este ca o cetate asediată, iar poezia un fel de a gîndi ieşirea din starea de asediu; un anumit mod de a privi în jur, fiindcă nici un poet nu vede decît ceea ce este.

Antologia de faţă nu seamănă cu nici una din cele pe care Constanţa Buzea le-a alcătuit pînă acum. în primul rînd, nu este cronologică, dacă exceptăm ordinea poeziilor din secţiunea a doua, Pastelul amoros, şi aşezarea, unul după altul, a volumelor Ultima Thule şi Pelerinaj. De regulă, poeţii preferă cronologia, voind parcă să lase, din timpul vieţii lor, o imagine postumă: o lectură ordonată şi completă a volumelor succesive. Constanţa Buzea însăşi a procedat aşa, şi încă de două ori, în Poeme, Albatros, „Cele mai frumoase poezii", 1977, şi în Cheia închisă, Emmescu, 1978. Din păcate însă, aceste antologii cronologice nu sînt numai premature, dar şi incomplete: autorii nu rezistă ispitei de a selecta, care ţine de natura operaţiei de antologare, şi ne propun, în acelaşi timp, un tablou istoric al operei lor, în evoluţie, şi un tablou axiologic, după un criteriu personal (altfel spus: ce le place lor înşişi în clipa întocmirii antologiei). Combinaţie nefericită, care-l frustrează şi pe istoricul literar (care ar dori să aibă sub ochi toată opera) şi pe critic (nemulţumit, fatal, de criteriul de selecţie al poetului însuşi).

Antologia de astăzi a Constanţei Buzea nu ne-o prezintă pe poetă în creştere, de la debut (De pe pămînt, 1963) la maturitate (care începe de pe la Cină bogată în viscol, 1983, în opinia lui Ion Negoiţescu, şi care, în opinia mea, îşi află plenitudinea în Pelerinaj, 1998): ne-o prezintă în ce are mai original, mai puternic şi mai caracteristic. Toţi scriitorii visează astfel de selecţii în care să nu poată fi sesizate şovăielile, erorile şi inegalităţile talentului lor. Tuturor le surînde să poată fi citiţi „într-o slavă stătătoare". Şi chiar dacă astfel de selecţii n-ar trebui lăsate în seama poeţilor înşişi (inevitabil, cei mai inocenţi cititori ai operei proprii), ele sînt destul de elocvente, în pofida tendenţiozităţii cu care sînt concepute, şi devin un material ideal de comentariu.

Pastelul amoros este, dintre toate ciclurile, singurul care, cum arată datele - 1960-l990 - are o istorie interioară. Titlul e superb şi semnificativ. E vorba de poezii de dragoste în care natura joacă un anumit rol. în generaţia Constanţei Buzea, legătura dintre iubire şi natură este aproape generală. Personal, îmi explic faptul prin naivitatea obligatorie a tuturor descoperirilor. Poeţii anilor '60 redescopereau, după deşertul proletcultist, poezia. Oazele peste care ei au dat au fost, inevitabil, cele de la începuturile poeziei moderne, Eminescu neputînd lipsi, cu tot romantismul său idilic, în care natura şi crosul coexistau paradisiac. Eminescianismul latent e definitoriu pentru toţi şi şaizeciştii, înainte ca ei să se îndrepte spre surse mai apropiate, cum ar fi Arghezi, Barbu, Bacovia sau Blaga. Nici Constanţa Buzea n-a putut

rămîne străină de dragostea prin care a reînvăţat (la un loc cu Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana sau Ion Alexandru) poezia. Acestea sînt, o vreme, un fel de ceremonialuri erotice solemn-muzicale, grav-melifluente. Trebuie să recunosc că, de cîte ori le-am citit, le-am găsit cam prea frumoase. Le ţin bine minte:

plîngi cu fruntea-n perna albă

unde părul meu demult

a crescut încet şi singur

din nesomn şi din oftat

plîngi in vise

plîngi în crucea păsărilor călătoare

plîngi in zborul lor de toamnă

scuturat în mare

Sau:

părul mi-e roşu cînd trecuse vara pârul meu de aur greu nelegănat , ţintuit de brumă prăfuit de ceaţă ninge lin pămîntul unde l-am culcat

Cînd am scris despre Constanţa Buzea, am citat eu însumi versuri ca acestea care nu pot fi trecute cu vederea, dar sînt încă mai caracteristice pentru o epocă decît pentru poeta însăşi. Aceste nobile elegii de dragoste trebuie privite astăzi ca documente pentru o stare poetică (ce e şi una de spirit, dar nu în sens propriu: fiindcă poeţii nu trăiesc cu adevărat sentimentele pe care le exprimă, ei considerîndu-le însă singurele capabile să exprime felul în care înţeleg ei, în momentul cu pricina, poezia). Proletcultismul înjosise poezia, silind-o să devină un soi de proză mincinoasă, falsă şi trivială. Poeţii tineri din anii '60 încearcă şi reuşesc să răzbune un deceniu şi jumătate de umilire: scriind exclusiv în registru înalt (chiar şi Sorescu, al cărui spirit ludic şi parodic nu trebuie confundat cu nivelul stilistic jos) ei vor să fie frumoşi şi puri. Angeologia şi-ar putea extrage un material foarte bogat din consultarea acestei lirici înaripate şi la propriu şi la figurat, celeste, azurii şi fluturătoare. Cînd plîng, o fac la fel de frumos, sprijinind elegia pe imagini ale ploii sau ale ninsorii sau pe cascadele vegetale ale părului. Primele poezii ale Constanţei Buzea vorbesc cu mult mai puţin despre Constanţa Buzea decît despre poezia însăşi a acelor ani.

Din această mecanică vrăjită şi eminescian adormitoare (G. Călinescu o identifica în esenţa romantismului lui Eminescu, o dată eliberat de sonurile lui Alecsandri şi Bolintineanu), poeziile evadează greu şi relativ tîrziu. Se poate bănui că poeta însăşi n-a renunţat cu plăcere (şi dintr-o dată) la nişte clişee (ea nu le simţea ca atare) generoase şi nobile, la rime bogate, la ritualurile goale ale unui eros în bună măsură literar. Acum, cînd avem o perspectivă lungă şi ştim ce a urmat. Dedesubtul clişeelor, al imaginilor comune, ale eminescianismului latent poate fi citit un roman de iubire. Cuvîntul înşală: de cîte ori am recitit poeziile, am avut impresia că sentimentul real este mult mai înrudit cu fascinaţia decît cu pasiunea. O anume atracţie fixează şi fascinează. Poeta nu e atît prada acestei atracţii, cit victimă a unei ciudate dorinţe proprii de a se convinge. E mai degrabă nu autoerotism, o îmbătare cu emoţii, o formă de autosugestie sentimentală. Destrămarea mirajului nu coincide cu părăsirea tuturor iluziilor. Iubirea devine cu greu amintire. Ca umbre\ doar, de fundal, trec rare imagini ale căminului şi maternităţii. Poeta va scrie extraordinare versuri pentru copii mult mai tîrziu. Deocamdată ea n-are încă ochi pentru domesticitatea calmă, cu bucuriile ei adinei, care îndepărtează spectrele După cum n-are ochi (ce ciudat!) pentru natură. Deseori evocat, peisajul nu e particular: toamne, nori, copaci, crengi, frunze, flori, păsări, ploi sau ninsori. Nu pinii aromaţi ai lui Whitman, mierla lui Trakl sau Botta, decemvre al lui Bacovia sau gorunul lui Blaga. E defectul general al poeziei şaizeciste înainte de o anumită maturizare care a însemnat şi individualizarea limbajului.

Din acest cerc, lirica poetei scapă o dată cu abandonarea muzicalităţii exterioare şi a bagajului de clişee menţionat: poezia capătă un neaşteptat aer abstract, se umple de simboluri mai mult sau mai puţin obscure, unele voit ermetizante. Această etapă, şi ea comună întregii generaţii, este incomparabil mai puţin marcată în antologia de faţă decît în cele precedente. Aşa că nu voi insista nici eu. Ruptura are consecinţe importante. Spre mijlocul anilor '80 poezia Constanţei Buzea se aşază în tiparul deplinei maturităţi. Nu lesne de definit. S-o parcurgem încet cu ochiul, dinspre poemele finale ale Pastelului amoros spre sonetele din Ultima Thule şi mai ales spre Pelerinaj. Şi dacă tot vorbim de lentoare, să citez un Adagio care conţine mai multe elemente interesante:

aproape iarnă seară fragilă ca înainte de nins

aerul umed şi un sentiment de confort ce nu va dura

prin tine mereu aceeaşi pornire acelaşi asediu

albul ceştii de ceai merele roşii in vas crizanteme de plumb

împodobit cu aripi de carton fiul intră în vis îl surprind stînd în genunchi într-un colţ în întuneric

o viaţă compusă un rest între limite

transparenţă ca un adagio

cu capul plecat cu mîinile în poală

aştept

aş înţelege urmarea vorbind cu tine încet despre îngeri şi despre părul miraculos şi greu al femeilor blonde

Deseori aici constă, în primul rînd, în particularităţile ambianţei descrise: forme, culori, obiecte. Peisajul nu mai e general. Şi, apoi, are o intensitate morală neobişnuită, pusă de la început sub semnul fragilităţii, al duratei scurte, al presiunii timpului, în al treilea rînd, este un ton, acelaşi de la un capăt la altul al poemului, care unifică impresiile, imaginile şi sunetele. Atitudinea morală este (o regăsim, iată, abia acum, după ce am descoperit-o în succintele arte poetice din deschiderea antologiei) de aşteptare răbdătoare: „cu capul plecat cu mîinile în poală / aştept". O atitudine, în fond, enigmatică, inelucidabilă. Există un rest. Poema, atît de densă, de bogată, nu-şi spune întreg secretul. Recitesc cele două versuri pe care nu m-am putut opri să le reiau. Pe coperta ultimă din Pelerina] există o fotografie a poetei care pare inspirată de aceste versuri, dacă nu cumva e invers. Cînd am văzut-o prima oară - poeta, din profil, pe scaun, îmbrăcată într-o rochie albă, cu dantelă, ce pare să aparţină altor vremuri -fotografia m-a dus cu gîndul, desigur, sub sugestia versurilor, la o poetă al cărei chip mi-a rămas necunoscut. Emily Dickinson. M-am gîndit că aşa trebuie să fi arătat poeta americană. Asocierea a fost şi

n-a fost întîmplătoare. Nu ştiu ce altă poetă de la noi este mai apropiată de Emily Dickenson decît Constanţa Buzea. Mă refer la poemele ei din ultimul deceniu, fireşte, între sonetele din Ultima Thule şi poemele libere din Pelerina!nu e a'tă distanţă decît aceea metrică pe care o cere forma fixă şi reguiată a celor dinţii. Aerul dickinsonian este însă evident. Expresia poetică se concentrează pînă în purul gnomism. Niciodată n-a folosit Constanţa Buzea mai puţine cuvinte ca acum şi ca să spună mai mult. Figura potrivită acestor poezii este epura. Nimic de prisos. Conturul unor insule de piatră ocolite de albastrul mării şi scăldate în soare. Atitudinea nu e peste tot aceeaşi, dar surprinde calmul cîte unui pastel (care nu mai e amoros), aproape pillatian, în care impresiile par sculptate în cuvinte:

septembrie fără asprimea verii el este tot un fel de vară insă mai dulce-ntunecat vrăjită pînză pictată noaptea-n murmurele cerii

septembrie cu greieri în mătăsuri formele norilor suind din mare corabie de frunze muritoare in care vîslele sint păsări păsuri

se pregătesc cu lină hărnicie să treacă toate dincolo seninul sub care a-nflorit şi s-a copt vinul

septembrie timid visînd în vie

ci nu se va lăsa el dus rai simplu

va sta deasupra ta şi-a mea tot timpul

Pudoarea sentimentului este remarcabilă. Guri astupate. Nici un ţipăt. Şi, mai ales, nici o emfază. Muzica a coborît o treaptă, spre interiorul poemelor, în Pelerinaj, unde nu mai există rimă, iar cadenţa e liberă, această muzică se adresează urechii noastre interioare, a cititorilor de poezie bună:

as spune mereu

şi in tăcere as. spune

si in întuneric aş spune

şi în trecui m-aş duce să spun

rănile vechi nu s-au închis armele nu sînt putrede nici îngropate

O enormă vulnerabilitate se simte în aceste poeme. Chiar dacă teama, regretul ori durerea sînt rostite cu gura închisă - poeme cu gura închisă - ele nu rămîn neobservate. Rănile nu s-au închis, nici armele n-au fost îngropate. Seninătatea e departe. Dar poeta preferă să rămînă fidelă felului ei ocolit şi răbdător de a privi lucrurile. Poezia ei se hrăneşte din mister şi din ambiguitate aşa cum se hrăneşte cariul din lemn:

a pune degetul pe rană

este un gest uşor de înţeles

căruia îi poţi da un sens sau altul

prin el nu rişti decît

să te mînjeşti de serul

şi de sîngele

nu şi de suferinţa rănitului

Aici nu e numai refuzul de a alege expresia directă, simplificatoare, dar şi credinţa că vulnerabilitatea pretinde să fie protejată, respectată. Cuvîntul poate ucide şi, în orice caz, el se poate mînji cu sîngele sufletului nostru fără a-i percepe suferinţa:

insuportabile cumplite sînt însă mîngîierile pe locul unor răni închise a atinge oricît de uşor paloarea unei cicatrici este un act de pură cruzime

prin el rişti să nu afli nimic

privind grimasa celui care

se uită la tine

cu masca neantului

pe chip

încet-încet devine perceptibil fondul sufletesc adînc din aceste poezii, care este unul religios, deşi cîtuşi de puţin bisericesc, un fel de mistică fără un Dumnezeu precis, un naturism subtil şi integrator, extrem de democratic cu toate fiinţele, mai apropiat de franciscanismul

dulce suav şi blînd al poetului din Assisi decît de severitatea ascetică a ortodoxiei:

trebuie stîrpit răul

din rădăcină

dar cum

fără să fie rănit

pămîntul ciupercilor

şi al viermilor

cu care îşi satură dumnezeu

păsările

Uluitor acest poem, mai cu seamă în versurile sale finale, în care radicalismul etic nu e respins, condamnat (răul trebuie stîrpit), ci doar îmblînzit de sugestia suferinţei universale pe care aplicarea lui ar provoca-o. Sau, iată cum crima poate fi înţeleasă, chiar dacă nu justificată, prin complexa, inextricabila şi misterioasa întocmire a cosmosului de fiinţe şi de specii:

pisica îmi lasă în poală

un pui de vrabie viu

şi mă iscodeşte cu ochi de fosfor

fierbinte

\

nu de foame a vînat

ci ca să-mi arate virtuţile speciei

să-mi dea o şansă pe care n-o merit

o lecţie poate

lumea naşte fără istov

fiare şi inocenţi

zadarnic aşez micul înger

între flori la fereastră

pasărea se chirceşte şi moare

vărsîndu-şi sufletul într-un ţipăt

care zburleşte nimicul uşor

al penelor sale

Aş putea urma la nesfîrşit. A comenta poezia e totuna cu a o citi, cu infinită atenţie; a o citi însemnînd a ţi-o spune, o dată şi încă o dată, ţie însuţi; dar cum să păstrezi pentru tine ceea ce e destinat tuturor?; şi atunci nu te poţi împiedica să citezi. Am căzut în această cursă,

cu volumul Constanţei Buzea în mîini, una din cele mai splendide cărţi de poezie din ultima vreme şi dintotdeauna. Aşa că voi sfîrşi cum am început, citind, recitind şi citînd poezia în care văd quintesenţa de religiozitate devenită caracteristică poetei, o religiozitate absolut naturală, inteligentă totodată (inteligenţa fiind forma supremă a înţelegerii), plină de patos, dar reţinut de expresivitatea sigură şi gnomică, tot aşa de limpede ca respiraţia unui nou născut:

numai o dată

la urmă de tot

trupul şi sufletul se recunosc

şi sînt împreună vorbindu-şi

milostiv sufletul îi spune trupului

iată-ne împreună

ca două trupuri îndrăgostite

şi ceea ce spune el este adevăr adevărat

trupul se-ncîntă şi crede rostind la rîndu-i iată-ne împreună ca două suflete îndrăgostite dar ceea ce spune el e trufie şi deşertăciune

celălalt plînge încet

înainte de a se infigura

şi a se ridica la cer

dar păream însufleţit de sufletul meu

şi păream împreună fiind

trup viu prin trup viu trecînd

înmiresmat şi cald ca şi mine era

şi uite ce duhoare sînt

şi fără nici o apă în apropiere

Din nou, un final uluitor. Ştiu puţine versuri mai extraordinare în toată poezia lumii.

(Rouă plural, Editura Vinea, Bucureşti, 1999)

Document: 27. Angela Marinescu.doc

ANGELA MARINESCU

„Var"

Nimeni nu se aşteaptă să existe o concordanţă strictă între lirica unui poet şi punctele de vedere teoretice pe care el le-a exprimat cu o, ocazie sau alta: cu toate acestea, ar fi cel puţin la fel de ciudat să nu existe absolut nici o legătură între poezii şi eseuri. Angela Marinescu a publicat în reviste, în decursul anilor, trei eseuri, care-i definesc destul de bine atitudinea poetică şi poezia. Ele se inspiră din modernismul interbelic în două privinţe esenţiale: în felul radical şi intolerant în care susţin o anumită înţelegere a poeticului şi, apoi, în natura însăşi a ideii despre poezie, care-şi înfige rădăcinile în spiritul absolut, dincolo de contingenţe, conjuncturi şi tranzacţii cu efemerul. Lirica acestui absolutism tranşant vine de la postromanticul Poe, trece prin Mallarme şi Ion Barbu şi se înfundă, dacă ne referim la poezia românească, în epigonismul barbian reprezentat de Dan Borta sau de Simion Stolnicu la sfîrşitul anilor '30. Oricît de nouă actualitate ar fi dobîndit modernismul imediat după 1960, el n-a mai avut caracterul tranşant, nici aroganţa dinainte. A fost nevoie să vină Angela Marinescu pentru a combate, fără să-i dea acelaşi nume ca Ion Barbu, întreaga „poezie leneşă", care pactează cu accidentalul, biograficul şi relativul, şi să reafirme puritatea spirituală a actului poetic în termeni pe care nu-i mai auzisem de jumătate de secol, şi n-avem şanse a-i auzi nici în continuare în contextul lax al postmodernismului.

Poezia îi apare autoarei eseurilor ca o creaţie umană esenţială: „nu descripţie", „naturalism", copie a vieţii, ci „un lucru ce aparţine (însăşi) esenţei vieţii". Experienţa poetică are două laturi: este o trăire care tinde către o formă. Nu voi insista pe însuşirile relevante de autoare, ale trăirii: vreau doar să precizez că termenul poate induce în eroare: trăire nu înseamnă pentru poetă nici numai senzaţie, nici numai efect şi în nici un caz biografie, ci un raport complex plin de intensitate, între om şi lume, deopotrivă concret şi abstract, visceral şi raţional. Mai interesant este că această experienţă umană nu devine poetică decît dacă îşi află forma: rece, îngheţată, definitivă. Aici întrevedem un ecou din Poe-Mallarme-Barbu şi în general din tot acel postromantism care a negat informul vieţii în numele unui principiu superior de ordine, al unui spirit absolut, care, hrănindu-se din existent, este altceva decît el. Angela Marinescu defineşte poezia pe care o visează poezie metafizică: „Poezia metafizică este poezia ale cărei cuvinte profund dialective s-au intersectat în Ether cu viaţa". Deci nu

cuvinte, ci Cuvîntul, depozit al unei obsesii fundamentale şi care îl constituie pe poet în autenticitatea lui. Gravă şi chiar patetică, poezia aceasta condamnă implicit ironia, ludicul, „realismul", anecdota, deci toată acea le petite mormăie pe care a mînuit-o cu nonşalanţă sau chiar cu farmec o bună parte din poezia de ieri sau de azi şi din care bunăoară poeţii tineri din ultimul deceniu îşi fac materia predilectă.

Recitind cronologic poeziile din antologia Var (Cartea Românească), constatăm fără dificultate că Angela Marinescu a ştiut de la început de tot ce fel de lirică vrea să scrie. Aproape că nu există la ea „evoluţie" (dacă nu botezăm aşa maturizarea ca atare a poeziei şi, încă, o maturizare internă, de substanţă, ca a plantelor sau ca a fiinţelor, mai curînd decît una externă, de mijloace de expresie, acestea din urmă fiind din capul locului foarte sigure). Temele, motivele, vocabularul sînt aceleaşi vreme de aproape douăzeci de ani.

Sînge albastru (1969), placheta cu care poeta a debutat, ne oferă deja lirica aşa cum o ştim în versiunea definitivă: epurată de biografism pînă la a nu restitui decît, cum ar fi spus Ion Barbu, figura spiritului pur. Realul este descărnat, deposedat de culoare sau de formă: pieptul e rost de carne, ochii n-au pleoape, materia vie se macerează iar obiectele sînt scheletice. Totul se afundă „în planuri negre". Această bacoviană negativitate îşi asociază o dimensiune etică în volumul Ceară (1970), dar solitudinea invocată este tot de esenţă metafizică sau abstractă: fiinţa însăşi „e numai o stare" şi nu întîlneşte în preajma ei decît „obiecte pure", virtualităţi în loc de realităţi: negativitatea e aici moartea. Este ca şi cum lumea ar fi privită din cealaltă parte, de pe alt mal decît acela pe care ne ducem viaţa, într-o exprimare laconică şi austeră, fără nimic de prisos, aceste poezii amintesc uneori de viziunile lui W. Blake (dar mistica nu are nici o religiozitate), în care imaterialitatea este densă şi palpitîndă, spiritul sîngerează iar ascetismul are nuanţe erotice (iubitul e înger sau invers). Este evident că poezia îşi refuză graţiosul ca să poată fixa. Graţia îşi evită frumuseţile de toată mîna ca să aibă acces la Frumosul unic şi etern.

Remarcabil de unitară, de la început, poezia Angelei Marinescu nu e străină totuşi de unele modificări de atitudine sau de tonalitate, în Poezii (1974) aflăm o frenezie necunoscută înainte, chiar dacă poeta însăşi proclamă înflăcărarea ca o amăgire (e drept, una de neevitat, sfîntă şi probabil de sorginte spirituală). Iată foarte frumoasa poezie: „ înflăcărare, amăgire a vieţii mele, / Un suflet, ca o cîmpie plină de maci tineri. // Doar vîntul, tremurînd, ii apleacă florile / le culeg cu o sfinţenie, cu adorare plina de taină. II înflăcărare, de cîte ori nu

mi-am aruncat trupul l în albia ta sfîntă. în arenă, taurul e un înger. II Focul tău mă ameninţă, puterea ta ură / înlănţuie. Ca taurul, ard de puritate, veşnic".

Se vede că arcul liric e ceva mai destins şi viziunile mai luminoase. Aceste schimbări l-au determinat pe Gheorghe Grigurcu (în Poeţi români de azi) să pună eticheta „ardentă senzorială". Din contra, Mircea Iorgulescu (în Scriitori tineri contemporani) e de părere că ,,poeziile Angelei Marinescu pornesc de la un fond abstract". Amîndouă observaţiile sînt exagerate. Senzorialitatea existînd, ea se află toată într-un regim ferm şi pur al ideii. Singura concesie pe care poeta e dispusă s-o facă, singura abatere de la regula spiritualităţii absolute pe care o va teoretiza în eseuri, este, în Poezii, mai ales, aceea de a mînui cu mai multă libertate instrumentul liric, în primele ei cărţi, radicalitatea era mai mare. Cîteodată, i se întîmplă poetei să se lase în voia unui lirism ceremonios, chiar dacă ceremonia nu este totuna cu jocul sau să traducă ideea în termeni plastici, agreabili, în loc s-o uite arzînd, consumîndu-se de la sine, pe cerul abstract al versului, în general, tăietura versurilor este netă, ca a definiţiilor concise (unele de medievală sugestie costinescă: „Rostul iubirii ca fumul trece"). Poemele evocă o „imacuiată dorinţă", o puritate care arde rece precum culoarea trandafirului. Poezia este „fruct al întregii mele fiinţe", ceea ce nu numai ne duce cu gîndul la ipotezele din eseuri, dar infirmă polarizările sugerate de critici. Vitalitatea erotică, senzualismul, beţia cărnii („cutremur sfint al vieţii"), melancolia fanării trupului sînt exprimate liric în frumoase ritualuri, fără lascivitate, de o subtilă răceală cerebrală.

O notă mai dramatică reapare în schimb în Poemele albe (1978). Schimbarea de mijloace, perceptibilă aici, este de orchestraţie. Versul are anvergură mai mare, amplitudine, căzînd pe alocuri în discursivitate. Faza elocventă a poeziei Angelei Marinescu se întinde şi asupra poemului titular din Structura nopţii, volumul care urmează în 1979, după care încetează aproape la fel de brusc cum s-a produs. Aşadar, Poemele albe se deosebesc de Poezii pe de o parte printr-o mai pronunţată încordare (în ele revenind şi temele negativităţii de la început), prin părăsirea atitudinii ceva mai senine din acelea (şi care, în perspectiva evoluţiei), iar pe de altă parte, printr-un retorism cu care lapidaritatea anterioară (şi posterioară) nu au nimic de-a face. De regulă, Angela Marinescu este poeta unui singur instrument: acum ea cîntă la mai multe, închipuind chiar o mică orchestră, de cameră, eventual, ceea ce permite diferenţieri de registru stilistic. Versul are acum amploare muzicală, plinătate a ideii etice şi o sinceritate severă,

aproape pătimaşă: „ Revolta mea nu e revoltă a sclavului, nobleţe a umilinţei pătimaşe, / în rarele clipe de linişte, revolta mea este doar sete de / Frumuseţe ".

Cu Poemele de fier se întoarce bacovianismul. Metaforele recurente sînt gheaţa, oţelul, frigul, zăpada, metalul, fierul, dar şi creierul, extazul, ochiul de carne, viscerele, într-un specific amestec de organic, de complexiune animală, şi de mecanic, metalic şi robotic. Viziunile sînt din nou fulgurante (s-au retras apele retoricii), expresivitatea apropiindu-se de zona minus, negativă, de la început, în monotonia lor sumbră, poeziile cheamă în minte peisaje bolnave de toamnă tîrzie, putredă, o senzualitate depersonalizată, extaze reci, dar şi îngeri bucălaţi şi graşi ce nu aduc mîntuire. Ele par sfarîmături din poemul anterior, într-un stil sacadat, ca nişte comunicări telegrafice de pe tărîmuri infernale, presărate însă cu superbe imagini: „ Pustiu fără oază. în depărtare, caravana / Străluceşte ca o stea prăbuşită-n nisip".

De aici înainte, poezia Angelei Marinescu nu se mai schimba esenţial, în Blindajul final (1981) şi în ineditele (ce apar acum, în antologie) ne vom întîlni cu aceeaşi sintaxă minimă, cu aceeaşi factură eliptică, sacadată şi, aş zice, nominală a liricii (redusă adică la nume, la substantive, după ce verbele şi adjectivele au fost epurate), în care se exprimă viziuni terifiante, -- incandescenţe îngheţate, lave împietrite, gheizeri ca nişte sloiuri - adică obişnuitul amalgam de ardentă şi de răceală, de senzaţie şi de cerebralitate, de trup şi de creier. Superioară, în poezia mai nouă mi se pare doar precizia expresiei, ca şi cum poeta ar găsi exact cuvîntul trebuitor şi care n-ar mai putea fi urnit de la locul unde a fost pus. Dacă adăugăm tonul sentenţios, apoftegmatic, căderea imaginii ca o ghilotină pe gîtul ideii, avem descrierea destul de corectă a acestor din urmă poezii, între care nu sînt mari diferenţe şi care pot fi considerate fragmente dintr-un singur mare meteorit care s-a sfărîmat în cădere. Natura antisentimentală a liricii este vădită nu doar în răceala în care pare gravat în metal, dar şi refuzul confesiunii, al „sufletului impur în calorii" (ca să mai citez una din expresiile barbiene potrivite în context). Simbolul cel mai frecvent este acela al creierului (,, Creierul meu în / creierul tău / îmbrăţişat"). Deşi poeta face o dată elogiul concretului („ Concret, /furie a concretului"), tot ce e larvar, inform, inconsistent este alungat din poezie. Idealul rămîne transparenţa glacială a lucrurilor. Aş numi această poezie, de n-ar fi neobişnuită expresia, poezie de „analiză": căci autoscopia lirică, veritabilă disecţie a sufletului seamăhă cu un examen de sine minuţios şi plin de cruzime. Sufletul nu este impudic exhibat, ca în lirica

sentimentală, ci prefăcut în obiect de intervenţie chirurgicală, în temă de analizat. Sufletul este aşezat pe masa de operaţie şi sfirtecat: fără complezenţă şi fără cruţare. Fiecare membru, organ sân visceră, cu grijă decupat, este apoi privit cu microscopul. Nu e o baie de sînge -complexiunea animală este ca şi absentă acum în versurile Angelei Marinescu - ci un laborator sterilizat, o minune a artei chirurgicale, în fine, deşi am vorbit mereu de suflet, ar fi fost poate mai nimerit să vorbim de spirit: poezia se instalează dincolo de orice impură afectivitate, în spiritul care concentrează doar instinctele fundamentale ale vieţii şi morţii. Viziunile poetice, şi tot manierismul acesta al spiritului întunecat, carbonizat, asasinat, implică o anumită etică: dar ea este camufiată de aerul detaşat, „ştiinţific", obiectiv cu care, în locul destăinuirii vulgare, poeta preferă să se analizeze, în ce constă totuşi eticul? înainte de orice, poeta face gestul renunţării la tot ce ar putea-o proteja, menaja, la aparenţe, iluzii şi speranţe. Pe masa de operaţie, totul a fost disecat şi extirpat. Ce mai rămîne? Rămîne ultima dintre aventurile posibile, infernul singurătăţii propriilor cuvinte.

Treptat, ne dăm seama că experienţa seamărtă cu un fel de yoga lirică, o autoeducare lucid necesare contemplaţiei absolute, şi care să dea celui care ajunge la ea o putere neţărmurită, spre atingerea purităţii lăuntrice necesare contemplaţiei absolute. Minciuna, înşelarea de sine, facilităţile de tot felul sînt gonite, deşi doar ele fac suportabilă viaţa. Pînă la urmă, etica poetei recomandă o „asceză a deşertului", o uscăciune greu de îndurat, inumană aproape. E la mijloc un stoicism extrem, o renunţare la plăceri şi o dorinţă de autopuniţiune. însă nu strigătul de triumf ne întîmpină la capătul realizării experienţei de retragere în sine, ci angoasa. O rugăciune-spovedanie, tragică şi sfîşietoare, încheie parcursul liric şi moral al Angelei Marinescu şi ea reprezintă o pagină de mare poezie, la una din cărţile cele mai originale apărute la noi în ultimele decenii: „Simt limitele gîndirii celuilalt, / nimeni mi mă poate poseda nu pot poseda pe nimeni / doamne faptele mele ca nişte şerpi veninoşi / mă strîng de gît şi nu mai pot vorbi, / decît un singur cuvînt întins cenuşă fără sfîrşit / îmi aprinde ochii... ".

(România literară, nr. 36, 1989)

In loc de prefaţă: Roşu şi negru

Poezia Angelei Marinescu reprezintă una dintre cele mai radicale confesiuni lirice din întreaga noastră literatură. Jurnal intim în versuri: deopotrivă lucid şi disperat. Viziune a sentimentelor: metodică şi

imprevizibilă, controiată şi spasmodică. Privire întoarsă necontenit asupra fiinţei proprii. O spune poeta însăşi: „Pupila mea neagră este rece şi sumbră. Se consumă în ea însăşi / Ca un foc în gura unui clovn ".

Două serii tematice sînt observabile la început, cînd paralele, cînd intersectate, oglindindu-se una în alta, pînă cînd, de la ecorşeul liric din Blindajul final (1981) încoace, a doua absoarbe tot mai evident pe prima ca un boa constrictor care-şi înghite prada: viaţa şi moartea. Viaţa înseamnă sîngele, orgasmul. Moartea înseamnă întunericul, nimicul, neantul. O serie roşie, o serie neagră. „Leucemia mea este neagră, nu albă": iată marcat, în această constatare probabil tîrzie, culeasă într-un fel de carnet de creaţie din 1997, intitulat Satul prin care mă plimbam rasă în cap, momentul în care vizionarismul sumbru şi lipsit de speranţă pare a cîştiga bătălia cu sîngele, cu senzualitatea, cu plăcerea. Negrul devoră roşul.

într-un al climat istoric, poezia Angelei Marinescu reface experienţa bacoviană. Nu e vorba de reminiscenţe (voite, căutate, intertextuale: corbii vîslind într-un ocean de negru, enumerări într-un univers explodat), ci de sensibilitate ca atare şi de expresia ei poetică. Egocentrică şi obsesivă, poezia aceasta îşi întoarce faţa de la natura descărnată, carbonizată, spre fiinţa proprie, explorînd-o cu o cruzime fără seamăn, scormonindu-i măruntaiele, în acelaşi timp cu voluptatea şi cu onoarea. Ciudată, totuşi, această jupuire! Poeta se retrage în „infernul" propriilor cuvinte (nu fac decît s-o parafrazez) ca într-o „ultimă aventură posibilă"; „fără să destram, fără să rup, fără să urlu". Chiar dacă, aşa cum spune undeva, ţipătul este al poetului în mai mare măsură decît al oricui altcuiva, el nu răsună în afară, e inaudibil pentru urechile străine, căzînd în abisul sinelui ca un topor în apă. Poemele cele mai caracteristice au structura găurilor negre în univers. Am citit rareori o poezie mai patetică în sentimente şi mai reţinută în expresie decît aceea a Angelei Marinescu, original amestec de sinceritate şi decenţă. Ţipătul încremeneşte pe o gură.pecetluită. Ca în gravura lui Munch.

(Skandenberg, Editura Vinea, Bucureşti, 1998)

Document: 28. Mihai Ursachi.doc

MIHAI URSACHI

„Diotima - Poezii de dragoste"

Un poet foarte interesant este Mihai Ursachi, deşi deocamdată tributar unor influenţe foarte diferite. Există în Diotima un curios aliaj de fantezie ironică, în genul lui Leonid Dimov, de lirism intelectual în formele conversaţionale livreşti, pline de detalii prozaice şi de paranteze explicative ale lui Mircea Ivănescu şi, în fine, de preţiozitate estetică asemănătoare cu a lui Dan Laurenţiu. Poemul despre domnişoara Gabriela Şerban şi despre unica noastră întîlnire la o expoziţie suedeză de pictură este, hotărît, din speţa celor din Cartea cu vise a lui Dimov: ,, Ce melancolice goarne legănau Universul în / după amiaza de toamnă in care străin / şi stingher rătăceam printre turnuri şi case.../ Dar Gabriela Şerban nu ştia / că cerul anume din goarnele sale sunase / singura mea întîlnire cu ea. / Desigur că înainte de asta milenii / s-au drămuit, chiar Napoleon a murit / şi multă vreme la denii / cu serile mele m-am dus fericit. / Dar Domnişoara — ochii ei faruri / violacee în noapte- ca dintr-un somn m-a trezit, / Domnişoara eternă, leită, nepăsătoare de multele ei avataruri. / Cauza straniei sale prezenţe, a întîmplării, a fost şi acum doar ea, / părea că o ştie prea bine, deşi nicidecum nu ştia / şi deşi a durat doar o clipă, un neînsemnat amănunt, / era hărăzit să aflu că este, să ştie că sunt" etc. Cele două poezii intitulate Din reveriile domnului R. descind din poemele cu Mopete: „Cînd singuraticul domn R. (supranumit Nebulon) /se plimba pe o plajă pustie şi văluri uşoare de ceaţă / adiau dinspre marea care mocnea în ea însăşi gestînd / mari noroade defuncte, i se păru că aude / schelălăit de lupoaică din larguri, de o duioasă cruzime, / sau mai degrabă un straniu discurs, imprecaţii, ceva cam in genul acesta: / «Vai omule, cine eşti tu ? / Unde ţi-e inima?»)" etc. întreg Poemul despre purpură, cu atîtea lucruri admirabile, vine din estetismul somptuos al lui Dan Laurenţiu. Dar iată Ofranda, o poezie mai scurtă, şi de aceea citabilă aici: „ Ofrandă albă flori în adorare / cu bunătate şi blîndeţe / şi-n tot amurgul este ca o floare / lumina-nlăcrimatei tale feţe // Fu dat acestor oarbe molecule / ca-n aerul adincei rătăciri / de ochiul tău adine să se-ndestule / la ţărmul unei mări de hidrargir // Serbări crepusculare sub bolţile de viţă / o lume ameţită se grăbeşte-n jos / eu împletesc cununi de tămîiţă / la chipul tău cel pururea frumos // Ofrandă albă flori în adorare / cu îmblînzire şi cu bunătate / la ţărmul unei ape rotitoare / acum întotdeauna niciodată".

Care e nota originală ? Mihai Ursachi e un poet cultivat şi subtil, la care lecturile nu distrug naturaleţea expresiei, ci o sporesc, îmbogăţind imaginaţia ca un îngrăşământ chimic. Surprinzător la el e simţul muzical: firescul, cursivitatea elegantă a versului, graţia ce pare spontană. Şi totuşi inteligenţa poeziei, e înainte de orice remarcabilă, livrescul, construcţia savantă. Prozaicul şi intelectualul se topesc la un loc într-o artă poetică insesizabilă şi pură: „Acesta e autorul: el duce pe umăr un crin ca pe-o puşcă. / Astfel înarmat, tot ce există îl muşcă. / Adeseori spune: / o, slăbiciune, / numele tău e artă. / Fiind deci atît de ridicul şi slab, întreprinderea lui e deşartă, / întocmai ca a zidarului, fratele său, / care a vrut să construiască o piramidă-n Ţicău. / Dar mai cu seamă, / ora îi pare tîrzie, şi mult îi e teamă / că vremea nu-i pe măsura uneltelor sale modeste. / Deci plin de mîhnire el vă propune această poveste". (Şi urmează o poveste borgesiană). Cele mai personale poezii conţin suave viziuni paradisiace, universul înflorind tot sub privegherea blinda a eresului: „Aici unde sîntem e pace cu adevărat. E pace cu adevărat. // La picioarele tale, iubito, prunul sălbatic a înflorit, / colina întreagă e semănată de îngeri cu florile / ce s-au numit imortele. Din inima mea / un mac de cîmpie s-aprinde o dată pe an. Este noapte,/ şi la picioarele tale, iubito, prunul sălbatic e înflorit. // Marea adine priveghează tăcerile albe în care / s-a înecat graiul nostru, iar luna, ca-n vechile sfinte poeme / iluminează zidirea în formă de crin. Un crin cugetînd, / astfel am fost şi-am trecut noi pe ţărmul acesta / la marginea mării. Universul întreg e un crin. // Aici unde sîntem e pace cu adevărat. E pace cu adevărat". Rozele şi alte flori, fluturii, păunii, legănările, plutirile, zborul formează esenţa acestui lirism profund şi delicat, de voluptăţi secrete: ,, Vino, vreau să te-nvăţ nebunia / pe căi delicioase şi aberante / am să te duc pentru-ntîia / oară pe insula florilor, Zante. // E singurul loc unde ceasul nu bate, / vino, vom locui fără grijă-n / castelul numit Voluptate, / cu turnuri înalte de-un stînjen. // La ce bun poveţele cele cuminţi, / o, nu te gîndi ce riscant e, / ne cheamă o mie de făgăduinţi / în insula florilor, Zante". Simbolismul macedonskian se asociază cu un ezoterism romantic şi alături de insula florilor apare o moară cu năluci, bîntuind ca nişte obsesii erotice sufletul poetului: „De linişte ţiuie / nebunii ca varul, păreţii; /se naşte din goluri, ştiu, e / duhul de fum al Singurătăţii. // Mi se pare că sînt într-o moară / străveche de apă, pe-un fluviu imens, / fantastice roate se-nvîrt într-o doară / în singurul, singurul sens. // Acestea sînt deci crizanteme. / Ca varul. Nălucile-degete / fine şi lungi: Nu te teme... / Oh, sufletul meu pentru ce să mai pregete? // Iată, aud cum nechează femeile / în junghiul plăcerilor lor.

şi guiţă / mesenii. Să nu mai intirzii, dă-mi cheile, / cheile mele, Domniţă..." Aliind zeităţile nordului cu holderliniene atracţii meridionale, Mihai Ursachi e poetul unei solarităţi nocturne, un romantic exorcizîndu-şi demonii prin sarcasm, un blînd trubadur întîrziat, exultant, enigmatic şi totodată poet al „ordinei clare", estet neliniştit al viselor orgolioase...

(România literară, nr. 10, 1976)

„Marea înfăţişare"

Prin poeziile lui Mihai Ursachi din Marea înfăţişare mai bîntuie spiritul elegiilor lui Nichita Stănescu: „ Vai, vai, ce fruct să fie acesta, / Cu miezul mai mare decît coaja? / Ce fruct e acesta, / care trecîndu-şi de margini / învăluie oceanul, pămîntul ca pe-o nucă, / şi sfera de cristal al Comorii? / Şi ftinţînd nesfirşit de afară, dincolo de sine, / găoacea lui stă în mijlocul miezului/şi îl mărgineşte... ". Titlurile unor poeme sînt intenţionat discursive, după o modă cunoscută lui Geo Dumitrescu şi pe care poetul elegiilor a regăsit-o în Laus Ptolemaei, şi la care şi alţii de atunci (Dan Verona, de exemplu) au recurs între timp: Cîte ceva din gîndirile şi gri/ile antroposofilor şi calologilor din Cetate, precum şi zvonul absurd care începuse la un moment dat să circule printre ei.

Originalitatea lui Mihai Ursachi, poet cultivat şi foarte fin, constă în prelucrarea ironică a tot felul de surse. Poeziile par un bric-ă-brac liric, o colecţie de „enormităţi", pe jumătate hazlii, pe jumătate serioase. Poetul e „cugetătorul" care meditează liric asupra universului, cel ce numără inenumerabilele cosmice: „Este o formă întortocheată din piatră. Un melc uriaş / sau o ureche întOarsă din piatră. Adîncă statornicie / e in vuietul mării de plumb. Eu număr. / iată, picătura din nou se coboară / în melcul de piatră. Nu-i grabă // şi nici osteneală. Urechea ascultă, / cum încă un strop se adaugă mării. Aşa s-a născut toată marea; / astfel se naşte. O picătură / o dată / la şaisprezece mii de ani. /Aceasta e totul. Eu sînt acel care număr". Modelul conştient are alteori aspect suprarealist („Cînd vremea-i prielnică maşinii de cusut, nu ezita să demontezi una pînă la cele mai mici măruntaie. Vei vedea ce mult seamănă cu propriul tău trup în extaz") sau expresionist („Clipă de clipă. Milioane de tone. Arde / inima pietrei-oţelul / varsă şiroaie, ca laptele / dintr-un şiştar. Tunet de foc. // Ticăie, ticăie / inima furnicii în nopţile roşii"). Descoperim şi transcripţii folclorice: „ Unde vede-o apă bună / ea fuge ca o nebună / unde vede-o apă rea / ea o tulbură şi-o bea". Nu lipseşte absurdul

copilăresc: „ Cînd vremea-i propice f jucătorului de popice, /acesta îşi zice: / Lui Friedrich Nietzsche / poate să-i strice / o pereche de brice?". Limba poeziilor e şocantă ea însăşi, amestec de arhaisme, neologisme şi cuvinte inventate (inemi, resoluţi, clamează, mornă etc.), poetizînd apoeticul şi lichidînd convenţia poetică. Manierismul constă aici în afectarea artificiului. Dacă Cezar Ivănescu urmăreşte simplicitatea, Mihai Ursachi din contra cultivă sofisticarea. Paserariu se compune din crearea unor delicii cantemireşti de limbaj: „Şi de asemeni, există o pasere care în dimineţile verii (cerul, cruzimea acidului prusie) mult prea tăios mînuie biciul. O, flagelate odori campagnarde - tăcere masochă a nostalgiei: pit-palac! pit-palad". în fond, Mihai Ursachi e un sentimental ce se mistifică, un „şcolar al melancoliei" care-şi ascunde emoţia în superb-fastuoase imagini grafice: „salamandre se zvîrcolesc în pojarul amurgului", „svelt chiparos în jupoanele focului", „tigrul de aur al melancoliei". El e şi un vizionar ironic, ca în această splendidă apocalipsă a ornicelor carnivore din Ora zero: „ Este curată nebunie să exişti la asemenea oră. / Ceasurile mici ca nişte insecte au fost mîncate de cele de masă - / cleşte rotunde şi grase, care cotcodăcesc / şi cîrtesc cînd sînt înghiţite pe nemestecate / de nişte pendule abulice şi monstruoase. / Acestea sînt mistuite pe-ncetul de orologiul pontifical din clopotniţă, / datînd încă din secolul al doisprezecelea / al tuturor orelor, / Al doisprezecelea fiind deci ultimul ceas, / el se roade pe dinăuntru / pînă se isprăveşte / şi nu mai rămîne nimica din sine. // La asemenea oră e nebuneşte să exişti".

(România literară, nr. 36, 1977)

Document: 29. Cezar Ivanescu.doc

CEZAR IVĂNESCU

„Rod"

Aş spune că acest debut depăşeşte cu mult obişnuitul, de n-aş şti cît de relative sînt cuvintele! Iată, în orice caz, după Cîmpia eternă, după Măştile somnului, după Versurile lui Virgil Mazilescu, după Poziţia aştrilor a lui Dan Laurenţiu, o nouă carte de început care îndreptăţeşte infinite nădejdi.

Cine este Cezar Ivănescu? A publicat, prin reviste, prea puţin: să fi fost din modestie sau să fi ştiut poetul că valoarea poeziei lui pierde prin risipire? Rod nu e o simplă culegere, e un poem din care se poate cita totul sau nimic.

Cezar Ivănescu este, între poeţii de azi, singurul veritabil bacovian. Şi nu prin mimetism, ci prin structură profundă acelaşi lirism monocord, obsesiv. Nici unul, nici altul nu sînt poeţi în sensul (exterior) că scriu poezie: cuvintele lor au o rădăcină tulbure în intimitatea fiinţei.

Poetul are sentimentul că nu se exprimă pe sine şi, în general, că nu exprimă. „... Acest cîntec nu e altceva decît / O întrunire de voci care mă apasă", mărturiseşte el.

Tema acestei poezii monocorde este „rodul". Rodul are înţeles de lume creată, care s-a născut şi va muri: este lumea făpturilor de care Blaga se refugia în somnul nenaşterii, iar Barbu în puritatea increatului. Cezar Ivănescu nu mai caută, el, nici un refugiu: priveşte în faţă rodul şi citeşte în misterioasa lui alcătuire semnele vieţii şi ale morţii: „Suferinţele mari se făcură, / De cum am ieşit din tine, ca un ochi din orbită. / Toată căldura soarelui /Menită fu să mă usuce... ".

Bacovian este, în sfirşit, acest sentiment de confuzie între viaţă şi moarte, acest amestec inextricabil al putreziciunii, al descompunerii în fiinţa vieţii. Ochiul poetului citeşte pe chipul făpturilor moartea. El nu se mai îngrozeşte de ea, cîntînd acest straniu elogiu rodului pieritor: „ Fă-l, Doamne, să crească şi va iubi. / Fă-l, Doamne, să cînte şi va muri. / Dă-i, Doamne, fete şi le va iubi. / Dă-i, Doamne, viermi şi la fel va iubi. / Căci am stat pentru el de-astă-noapte / Cu picioarele, ca vămile cerului, despicate. / Fă-l, Doamne, să crească şi va muri. / Trimite-l cu viermii şi va veni. / Numai pîntecul meu are dreptul: şi-l va primi!"

Moartea, infiltrată în lucruri, e nu o dată carnală, violentă, ca o floare de apă. E o „femeie roşie" ca eminesciana „cu părul blond şi des", nu o himeră, nu o imagine a spaimei, ci o prezenţă reală, teribilă

şi totodată familiară. Ea nu inspiră teroare: poetul îi înalţă adevărate imnuri. Viaţa văzută sub acest aspect încetează să mai îngrozească: viermii pămîntului sînt tot aşa de inocenţi în poezia lui Cezar Ivănescu, precum îngerii lui V. Voiculescu. Dincolo de obsesiile lui crunte, poetul va redescoperi dezlegat de frică viaţa şi dragostea, tandreţea, blîndeţea.

(Contemporanul, nr. 38, 1968)

„Muzeon"

După poezia orgiasticei senzualităţii (ce părea a fi, uneori, versificare nudă a unui jurnal intim) din La Baaad, Cezar Ivănescu revine în Muezon la lirica trubadurescă şi baladescă din volumele care I-au consacrat. Cu unele deosebiri, totuşi, ce nu ţin numai de caracterul eteroclit al culegerii de faţă, deschisă de două poeme1 ocazionale închinatre Nadiei Comăneci şi Teodorei Ungureanu, şi încheiată de traducerea Ismenei lui Yannis Ritsos. Originalitatea poetului nu e contrariată de alunecarea în temele şi mijloacele unei poezii „populare", menită a prelucra un material divers şi destinată cuceririi unui public cu gusturi foarte amestecate. Ca şi Baladele lui Kitinam, o parte din aceste poezii sînt un fel de texte pentru muzică folk, puţind fi rostite cu acompaniament de chitară, pe scenă, în faţa ascultătorilor. Săli pline ar putea face de exemplu recitarea poeziei închinată Teodorei Ungureanu (superioară celeilalte), într-un stil folcloric şi cu stîngăcii pline de farmecul naivităţii: ,,Dommil-Tatăl, Mumă-ta, - / nume de împărătească, / ţi-au împletit cununa, - / nume de împărătească, / ţi-ai strîns păru într-un coc, / da-ţi tot cade o şuviţă / de deochi ori nenoroc, - / nume de împărătiţă! // hai, la Zîna Dochia, •/ hai, la Zîna Dochiană, / să-ţi descînte şuviţa, / numai ea e cu prihană, / că nu stă sub comanac, / că tot iese şi se vede, / nu li-i părul tău pe plac / nici iarba pe cîmpul verde! // '.Doamne-doamne, măr rotat, - / nume de împărătească, / trupu-i fraged, harismat / cu ochi vii de idoliţă, / / l-am strîns în in curat, /nume de împărătiţă!". Repetiţiile, refrenurile joacă un rol incantatoriu. Poetul „creează" cuvinte (idoliţă, inimar, mereul, tîmplărească, şesime, cerime, hrănace, pomniţă), caută rime sau asonante rare (ca o / Iseult,/ gol / Meule, deasupra / cupă, frati-tu / acu / întunericul), în care formei literare îi este preferată aceea orală, sau retează, din raţiuni de pură eufonie, finalul unor versuri, schimbînd adesea accentul firesc: „ leu ce apă ne-am spăla / sufletul şi faţa / tu muntăriţă bălă - / hrana şi povaţa / cum hrăneşti copilele / (carne hitioană) /preahănace zilele / ne-ar fi numai hrană / unde-i apa viilor?

/ o ştiu cerbi-ngoană? /şi ochii copiilor /deschişi ca o rană? /trupul nostru ca Lumea / şi-ar afla mereul, / unde-i apa ce ne spa- f spală-n noi tot greul?".

Dincolo de astfel de procedee, regăsim în Muieon preocuparea din totdeauna a lui Cezar Ivănescu pentru Eros şi Thanatos, care străbate de la un capăt la altul lirismul lui de senzualităţi spiritualizate, cu o notă constantă de „morbideza". Limba înfrăgezeşte totul, amestec de expresii culte, cărurăreşti sau populare, de un farmec inimitabil: „!pe calea Bîrgaielor / ceruri şi cerime, / soră a îngerilor, / miroseau ca tine, f din albeaţa trupului / şi din feciorime, / îndumnezeitului / doar ce ne-amintim e: / al sfinţelii cuvios / miros ne mai vine, / carnea noastră cu prinos / de lumină-n sine — / acelaşi miros de brad / vecinie îţi rămîie / amnios de in curat / de mosc şi tămîie! / sfint odor dl femina / ambră preavară, / cred azi că miroasă-aşa / sufletul Fecioară! /sufletul ce se-nvoi / singur să pogoară /sufletul ce-i nevoi f voitor să moară! / carnea ta ca Soarele / trup far' de păcate / ca perla din ranele-i / în lumie scoate / suflet cu miroasele / de eternitate, / ca in Tronuri, sfintele / de trup dezbrăcate". Aceleaşi aubades, jeux d'amour şi alte specii medievale sînt acum integrate în poeme ample, cu neascunsâ pretenţie metafizică, în felul „cvartetului" intitulat (pe o sugestie din Francescp d'Assisi) Fratele Nostru Soarele şi subintitulat o dată Procesiunea Rodului şi a doua oară Dramă Simbolică, însă adevăratul conţinut e de natură invocatoare, nerezumabil în fond, bazat pe ceremonia formulelor: „ / cel care îşi aşteaptă Moartea / nu mi-i deloc asemenea, / cel care îşi aşteaptă Moartea / cel care-şi aşteaptă Moartea-şi / aşteaptă numai Moartea Sa, // ! preafericit cel care-aşteaptă / atît cit poate aştepta, / cel care îşi aşteaptă Moartea / cel care-şi aşteaptă Moartea/nu mi-i deloc asemenea!". Petrarchismul în versiunea autohtonizată de Conachi - reapare şi el în Ochilor,- multă prihană: „ /ochi/or, multă prihană / ochilor, multă prihană, / frumuseţea ei vi-i rană, / frumuseţea ei vi-i rană, / ochilor, multă prihană! l! că de cînd o aţi văzut-o, /că de cîndo aţi văzut-o /pleoapa n-aţi mai coborît-o, / pleoapa n-aţi mai coborît-o, / ochilor, multă prihană". Cea care prihăneşte ochii este Femeia sau Lumea, simboluri ale vieţii care ucide puritatea ca şi moartea, în tradiţie trubadurească mai directă, e cîntată Măria, „princesse lointaine", fecioară, sfintă şi inaccesibilă, dar şi o Augustă Doamnă Albă care simbolizează carnea şi crosul elementar. Invocaţiile lui Cezar Ivănescu au un aer foarte lumesc, sfinţenia („! tu pentru mine sfîntă eşti / tu sfintă eşti doar pentru mine"), fiind un atribut ambiguu pentru o fiinţă care e urmată (ca în Mireasa lui Arghezi) în cîmpul de romantică şi invitată la jocul

cel mai păgîn: „ / dacă te-aş urma, Domniţă, / într-un cîmp de românită, / deschizîndu-ţi lin centura / de lumina şi căldura... / dacă te-aş urma, Domniţă!". Fata moartă e plînsă, într-un Jeu d'Amour care şi-a ales ca motto un vers dintr-un cîntec francez medieval („ Que Dieus reda de terra als sicus fizels amans"), ca o amantă pierdută: „ / unde zaci acum moartă l soră a suspinelor / unde zaci acuma moartă l soră a suspinelor l unde zaci acuma moartă / soră o suspinelor / în acel pămînt m-aş duce l să-ţi văd trupul mai uşor!". Acesta nu e motivul romantic de la Chenier sau Bolintineanu, ci motivul medieval al risipirii materiei în pulberea din care s-a ivit: „trup de miere şi de smirnă / de tămîie şi de mosc /parfumat de castitatea / celor care nu cunosc / nici păcatul nici durerea / nici nu se mai nasc nici mor, / soră-n sîngiurilor mele /soră a suspinelor... ".

Toate poeziile din Muzeon reprezintă astfel de variaţiuni pe tema iubirii şi morţii. De la un punct înainte, ele sînt lipsite de surprize, căzînd în monotonie. Cînd vrea să se schimbe cu adevărat şi recurge la versul liber, Cezar Ivănescu îşi pierde farmecul ingenuu (o ingenuitate, desigur „făcută", savantă, adesea livrescă) şi poezia se îneacă în proză. De exemplu, în ambiţiosul poem Or(Oreste): ,,! şi morţi dacă veţi trece / prin Baaad, muţenia absolută / a turnurilor punînd mai mult / în evidenţă zgomotul fiinţelor /fragil, vă va atrage pe rind/şi-ntr-unul din el îl veţi auzi / pe Or cum plînge... ". Monotonia şi lungimea, adeseori excesivă, care duce la un curat delir verbal, sînt riscurile majore ale acestei lirici neîndoielnic originale.

(România literară, nr. 16, 1980)

„Doina"

Poeziile din Doina sînt din cel mai „pur" Cezar Ivănescu. Temele dintotdeauna ale poetului (dragostea, moartea) s-au distilat pînă la a nu rămîne decît o licoare vrăjită, în care au fiert toate sucurile limbii. Bacovianismul original a devenit cîntec propriu, intens şi tînguitor, ca o recădere în copilărie a unui suflet tragic:,, Imerg şi scriu - şi scriu! - / şi să te caut nu-ţi promit, / iar compun mintal / de cînd hîrtia s-a scumpit, /scriu pe creier / cu negreala de pe suflet / negru negru negru negru - / ş i negreala asta negreşit / apele-or s-o spele - / cînd îmi va ploua direct pe creier - / asta după ce-mi voi fi vîndut calota / fiindcă osu-i bun pentru hîrtie — / asta după ce mă vor fi otrăvit: / zilnic iau şi beau otravă, /zilnic beau otrava lor, / mă omoară ştiu, dar cu zăbavă, l doamnelor şi domnilor!" Doinele sînt un fel de elegii, făcute parcă spre a fi cîntate, bogate în repetiţii şi refrene muzicale, „romances sans

paroles" ale unui Verlaine, al cărui spirit s-a impregnat de lirica noastră populară, de limbajul naiv al poeţilor erotici din secolul trecut şi de forme orale, vechi şi argotice. Moartea e invocată în tonuri senzuale, frapante: „sinul tău cel acru-toapsă / numai pentru mine-i, dul-, / Moarte, tu, cu lungă coapsă, / numai eu te îndestul, // sinul tău cel acru-toapsă f numai pentru mine du-, / Moarte, tu, cu naltă coapsă, / îmi ştii mînurile tu, / Moarte, tu, cu naltă coapsă, / îmi ştii mînunle tu". Motivul biblic şi medieval al zădărniciei e reîmprospătat într-o lirică arzătoare şi profundă, care păstrează vocabulele şi sintaxa din Viaţa lumii a lui Miron Costin, adăugîndu-i nota de individualitate a modernului: „ '.ard de durerea bietului meu trup, / faceţi-mi trupul, viermilor, ţarină, / trei mii de ani de-acum de el mă rup, / fără-de-sufletu-mi o să rămînă, / l-or învîrti vîrtelnite de foc, / muncit si chinuit mereu nestareţ, / pînă l-or strînge iară la un loc / sufletul meu pios nepizmătareţ, / eu către tine trup al mei mă-ntorc / In Kali-Iuga, în Eonii care-ţi f vîntură vîrtelnite şi-ţi storc / miezul dezastrului mereu nestare...". Risipirea trupului şi negura sufletului produc din acest foarte pur bocet, în care bucuria eliberării şi jalea piericiunii se amestecă inextricabil: ,, Ide acum mai uşor / decît ceaţa-s călător, // de acuma mai lin / de acuma nu mai vin: // negură, negură / cu sîngele pe gură // Precistă, Vergură / sufletul mi-i negură! /l/l negură, negură / cu sîngele pe gură // Precistă, Vergură /sufletul mi-i negură!",

Cea mai complexă doină din volum (subintituiată Variantă) cuprinde, în acelaşi stil inimitabil, cincizeci şi una de poeme (alcătuind o „tramă" lirică neîntreruptă) consacrate raportului dintre suflet şi trup. De aspect iniţiatic şi esoteric, doina aceasta rezumă mitologia lirică a lui Cezar Ivănescu. E vorba de intrarea sufletului în cel de al şaptelea său trup (cifra 7 se repetă), aşadar de o suită de metamorfoze, care le amintesc pe cele plotiniene (nu ştiu dacă intenţionat), dar nu însoţite de sentimentul eliberării, ci de acela al suferinţei şi luptei: „ '.pregătindu-se să intre / într-al şaptelea lui trup, / stngerînd din ochi şi vintre, / urlînd ţapăn ca un lup / şi-alegîndu-se doar dintre / moi suspinuri ce se rup, // sufletul meu...". Etapele se deschid cu acceptarea metamorfozei, continuă cu respingerea ei, în imprecaţii şi blesteme, cu plîngerile păcătosului care se înfăţişează la tronul de sus, şi se încheie, cum au început, cu o anumită resemnare, întîlnim numeroase motive folclorice, prelucrate savant: J astăzi mi se-ntoarce toată /jalea cum e negura, / mi-am pus Ia gură lăcată, / mi-am împodobit gura, / mi-am pus la gură lăcată, / mi-am împodobit gura! // lăzi zic gurii, Doamnă gură, / ia şi mîncă, ia şi bea, / dar aleanul ei nu-ndură / cit cenuşă şi otra- / dar aleanul ei nu-ndură / cit cenuşă şi otra-l".

De o mare suavitate sînt poemele despre trup, plîns cu lacrimi amare, bocit popular: „ drag mi-a fost de tine tare / trup al meu de tot sărac, / de la creştet în picioare / la plînsoare te îmbrac, / de la creştet la picioare / In plînsoare te îmbrac" sau „jale mi-i de tine, jale, / trup al meu că ţi-a fost scris, / să vise: dormind în tine / să te părăsesc in vis, / să visez dormind în tine, / să te părăsesc în vis!" Unele accente ne trimit din nou la folclor, la ritmul colindelor: „ '.sărăcuţa mea de lume / eu nimica nu-ţi mai cer, / poate eşti aşa anume l ca să pot uşor să pier, / poate eşti aşa anume / ca să pot uşor să pier, / poate eşti aşa anume / ca să pot uşor să pier! // llntr-o noapte am murire, / într-o noapte am murit, /fără teamă de orbire /pre Domnul l-am întîlnit... " Poetul se căina ca un păcătos, însă părerea de rău după cele lumeşti întrece în intensitate dorinţa de salvare a sufletului. Iubeţul regăseşte jelaniile prefăcute ale lui Conachi şi ale lui Anton Pann. Nu pierde ocazia de a-şi nota în catastih galanteriile erotice: ,, '.în oraşul ăsta şapte / mă iubesc şapte muieri, / nu mă uit / de-i zi ori noapte, / le dau tot ce ele-mi cer, / nu mă uit de-i zi ori noapte, / le dau tot ce ele-mi ceri" Nici de a se vaită că nu e iubit de cele care-i vor nesăţioase inima: „ '.toate şapte vor de toate, / vor şi toată inima, / fără saţ sînt toate şapte, / milă de la nici una! // singur mă am doar pe mine / doar pe mine şi Doina, / dar de mine nu se ţine / cu iubire nici umbra, / dar de mine nu se ţine / cu iubire nici umbra!" Tema artei salvatoare e pomenită în cîteva rînduri, o dată în această manieră de doină populară de jale: „ '.Doina o îngîn şi-o uhu /şi din nou mi-o amintesc / cîndmă apucă urîtu / că pe-aici mă prăpădesc, / cînd mă apucă urîtu / că pe aici mă prăpădesc! "

Ceea ce este remarcabil în versurile lui Cezar Ivănescu este inventivitatea lirică obţinută prin repetarea unui număr mic de elemente. Monocordă, poezia lui îşi trage savoarea din jocul registrelor limbii, din muzicalitatea lăuntrică, la fel cum obsesiile (carnea, sîngele, negura, otrava), puţine la număr, transmit o trăire intensă, nemodificată de conjuncturi. Prelucrările şi clişeele (culte sau folclorice) se resorb în aceste litanii egotiste, lăsînd să se ghicească dedesubt linia fermă a personalităţii lirice.

(România literară, nr. 51, 1983)

„Alte fragmente din Muzeon"

Eteroclite, sub raportul motivelor şi al formulelor, unitare, prin manierism fundamental, Alte fragmente din Muzeon-ul lui Cezar Ivănescu (Cartea Românească, 1992) ne revelă acelaşi poet

extraordinar de înzestrat pe care-l ştim din aproape toate cărţile anterioare, capabil uneori a da marelui său talent cea mai proastă întrebuinţare.

Să luăm, spre exemplificare, poeziile din Jeu d'anwur, primul din cele şase cicluri ale volumului, al cărui titlu ne trimite la trubaduri. Cezar Ivănescu a mai publicat aubades şi altfel de texte de factura aceasta. Deosebirea, acum, este de ordinul aşa zicînd al purităţii facturii. De la erotica în spirit curat trubaduresc (lumească şi platonică deopotrivă) din cărţile anterioare, poetul s-a deplasat în ultima vreme spre un tip de compoziţii în care acestui strat de bază al inspiraţiei i se adaugă altele, diferite, uneori greu de împăcat între ele.

Care sînt aceste componente noi? Mai întîi, o puternică sugestie indiană, prin M. Eliade, probabil, cu toată filosofia de rigoare (Nirvana, Dharma etc.). Motto-ul ciclului este scos din Ananda K. Coomaraswamy, de care mărturisesc a nu fi auzit, şi se referă la „căsătoria sfîntă", misterul cel mai mare din toate, care semnifică moartea şi totodată învierea, beatitudinea absolută a spiritului. Alt element este acela folcloric maramureşan. E vorba de cîntece religioase în care femeia iubită e „confundată" cu Sfîntă Fecioară, cu Mîndra Mărie, erosul cu agape, declaraţia de dragoste cu rugăciunea şi elegia separării cu boemul. Nu e străină, apoi, de aceste incantaţii ori litanii mistice cu un mare parfum pămîntesc atmosfera din Cintarea Cînturilor, cu solemnităţile ei uşor echivoce („Soţia mea. Fecioara mea, cu tine mă-mprejmuie / împarfumată cu santal, paciuli şi tămîie / odor di femina hrănind sufletul morţii mele") şi cu lentele ei cadenţe. Un pas mai departe şi avem, prin Lorca şi Arghezi, cîntecul pur lumesc, aproape obscen („ cînd azi îţi preasfmţesc făptura / m febra cărnii fermecate, / Ui sînt cu inima ţi gura /centura ta de castitate..."). In sfirşit. iese la iveală cel mai curios dintre aceste straturi, acela al mahalalei morale, comică, burlescă, înrudit cu cel mai imediat anterior, dar mai puţin stilizat („ ne-a murit iubirea / din ce-o fi murit? / poate din aceea / că prea ne-am iubit, // prin hoteluri scumpe, / scumpe cit un bou, / n-o lăsam să moară / o-ncingeam din nou, // dădeam bani şi toate / cele de pe noi / să plătim o noapte / Raiului tot goi // dam bacşiş ţiganu-/lui cel îngălat, / plin numai de aur, / aur şi căcat"), coborînd în cele din urmă în textele lui Cristian Vasile, atît de plăcute şi lui Cărtărescu, pe care le prelucrează în felul lui M.R. Paraschivescu din ţigăneştile lui („ mi-aminteai de Dora / după cum luceai, / scumpă bailadora / şi precum lipeai, // după tine ochiul, / care te privea // nestemîndu-şi pielea / aurie za // de aceea pielea / îţi era de zeu /baziliscă-n toate /părţile mereu, // ţineam mlna-n buzu-/nar şi pe cuţit, / neam de baronească / mult te-am mai iubit".

Rezultatul este eterogenitatea la care m-am referit deja, dar şi un incontestabil aspect de kitsch stilistic, nemaiîntîlnit în poezia noastră contemporană de la Zoosophia şi celelalte ale lui Ion Gheorghe, un fel de liric cimitir vesel de la Săpînţa.

Mult mai unitare stilistic sînt ciclurile următoare, Doina şi Rosarium, în care descoperim cîteva poezii splendide. O capodoperă a liricii româneşti va trebui considerată Doina (Moartea peste tot), prea lungă spre a o putea cita în întregime, deşi ar merita-o cu prisosinţă. Tema este aceea arghezian din De-a v-aţi ascuns, dar în locul jocului cu care părinţii îşi deprind copiii, aici este jocul bărbatului cu moartea-curvă, versiune „degradată" a motivului eros-thanatos. Ritmul alert este acela al groteştilor dansuri macabre medievale (Moartea dansînd pictată de Daniel Rops), cu leit-motive şi repetiţii, muzicalizînd sentimentul de încîntare şi de teroare care domină doina: „.' hai, mă fugare, curvană / că sînt tot un p/îns şi-o rană, / hai, mă fugare, curvană, / Moartea peste tot, Moartea peste tot! // hai, mă fugare, curviţă, / să-mi pupi dulcea mea guriţă, / hai, mă fugare, curviţă •/ Moartea peste tot / Moartea peste tot! // este o cărare-anume / unde-i capătul de lume, / este o cărare-anume / Moartea peste tot / Moartea peste toţi / hai, acolo mîndruleană / Moartea morţii curvuleană, / hai, acolo mîndruleană / Moartea peste tot /Moartea peste tot'".

Religioase sînt poeziile din Rosarium, rugăciuni, colinde, psalmi, cîntece de slavă, pline de toate figurile encomionului pe care le găsim la Ivireanu şi la autorii bisericeşti. Evlavia se traduce stilistic prin ciocniri de consoane, muzică de pahare de cristal lovite ori prin interogaţii eminesciene (eminesciene ritmuri sînt şi aiurea la Cezar Ivănescu, poet care se consideră profetul lui Eminescu, dedicîndu-i Fragmentele):,,' si îngeri cad şi cad din cer heruvii / orbiţi de trupul tău cel harizmat / au, îngeri, oare ea Regină nu vi-i, /voi, heruvimi, de ce-aţi îngenuncheat? / au, îngeri, oare ea Regină nu vi-i, / voi, heruvimi, de ce-aţi îngenunchat?". în paranoia lui lirică, poetul se identifică la un moment dat cu Isus (ca şi Arghezi în Duhovnicească) şi închină mamei, Măriei, unul din cele mai frumoase imne de slavă din cîte am citit (în Către discipoli vom avea de-a dreptul texte pedagogice ale poetului-profet către emulii săi), straniu amestec de carnalitate şi de spirit, de senzualitate şi de asceză, compus parcă într-un canon gregorian sui-generis. Voi încheia cu el articolul meu: „.' eu de niciundelea venit, / în trupul tău tu m-ai primit, / Ave Măria, Ave Măria, / cu trupul tău m-ai încălzit, cu trupul tău tu m-ai hrănit, / Ave Măria! / în trupul tău m-am primenit / şi ţi-am rupt trupul şi-am ieşit, / Ave Măria, Ave Măria, / de dragul meu te-ai pribegit, / la toată lumea

le-ai robit, /Ave Măria! / / Ic'me-i Acel aşa sfinţit, / să-f i măsure cit ai iubit? / Ave Măria, Ave Măria, / îndur ătoareo, mi-ai privit, / pe cruce trupul meu sfîrşit, / Ave Măria! / / .' linţoliu moale-ai pregătit / şi-n trupul tău iar m-ai primit, / Ave Măria, Ave Măria, / doar suferinţă-ai suferit, / doar cu iubire ai iubit, / Ave Măria! / / ! eu de niciunde/ea venit, / un venetic ce-i pămîntit / nu îţi las ţiia, nu îţi las ţiia / decît calvarul nesfirşit, / Hristos prin sine-adeverit /Ave Măria!".

(România literară, nr. 16, 1993)

Document: 30. Ioan Alexandru.doc

IOAN ALEXANDRU

„Viaţa deocamdată"

Eul este o poziţie de echilibru între mai multe voci interioare, pretinde un poet francez. Propoziţia pare paradoxală, pentru că în opera fiecărui poet adevărat ne-am deprins să recunoaştem o unitate în varietate, un timbru particular, o voce ireductibilă. Poate să fie numai o iluzie a criticii, dar avem nevoie de ea spre a ne justifica demersul. Totdeauna criticul va privilegia dintre mai multe voci care se aud din operă pe cea mai puternică sau pe cea mai tandră, pe cea mai vehementă sau pe cea mai discretă. Chiar avînd bănuiala că nu e singura.

Două voci sînt perceptibile în acest al doilea volum a lui loan Alexandru, neobişnuit, cu mult peste valoarea întâiului. Cea mai ambiţioasă, nu cea mai profundă, cea mai constantă este aceea prin care tînărul poet se situează în cadrul generaţiei sale. Izbitor e iarăşi - ca şi în volumul de debut - amestecul de sinceritate şi de poză, de răsfăţ şi de naturaleţe, dar gesturile cele mai spectaculoase sînt făcute cu atîta ingenuitate încît nu poate fi vorba de cabotinism. Poetul e un autor teribil, care se naşte spărgînd cu pumnii decorul unui cor: „ Culise şi costume cu false străluciri, ! o baie Ia subsol unde-mi spălam ciorapii... / Apoi am spart cu pumnii decorul unui cor / şi se născu în lume Teribilul actor". Atitudinea e orgolioasă şi egoistă, trădînd ambiţia de singularizare artistică, întîlnim, adesea în forme prea ostentative, un nonconformism specific tineresc, un protest înverşunat contra rutinei şi a poncifelor,

contra gîndirii dogmatice. Poetul devine sarcastic şi, ca să se elibereze de temerile şi de neliniştile sale, îşi alcătuieşte un „bestiariu", o mitologie caricaturală, cutreierată de fantoma broaştei ţestoase tîrîndu-se cu tenacitate înfiorătoare spre ţinta ei, a armăsarilor de prăsilă, hrăniţi şi ţesălaţi, cu nasul străpuns de verigi şi cu picioarele în moletiere, a „portarului închipchiat" care persecută pisica, a păianjenilor care umplu toate ungherele universului cu sforile lor primejdioase. Teroarea de păianjeni produce o strofă extraordinară: „ Vorbim despre păianjeni, iubito; acum / cînd îşi lansează ei plasele pe drumuri / şi-ntre copaci - invizibile lassouri puternice, /spiţe stelare -acolo sus, în cer stelele / sînt, fară-ndoială, păianjenii universului / sticlind pur din depărtare / duhnind aproape de orbită. / Pînzele lor captează duhul pruncilor morţi pe pămînt, /pretutindeni îşi tîrăsc sacul lor cu sfori / şi la loc potrivit, prin unghere şi coluri de uliţi, / la poduri şi în săli de aşteptare, păianjenii". Poetul e un temperament dramatic, aproape anxios uneori. Cu ce tulburare suavă se interoghează asupra

propriei condiţii: ,, Copilul de pe scîndura în balans a plecat / uitîndu-şi toată greutatea în mine. / Cine o să mă mai echilibreze vreodată? ". între tinerii poeţi, loan Alexandru pare cel mai bîntuit de întrebări, de nelinişti, dar cu o francheţe juvenilă care ni-l face numaidecît simpatic. Chiar şi atunci cînd nu-l putem aproba, cum ar fi îndoiala de continuitatea generaţiilor. Sigur că a repudia ce s-a făcut mai înainte, a pune o prăpastie între generaţii e o copilărie. La filozofia sa nu putem subscrie; sentimentul e, însă, în cazul poetului nostru real: el suferă la gîndul de a nu fi înţeles (subiectiv el e convins că poartă un mesaj ieşit din comun, pe care, nepricepîndu-l, „bătrînii" îl împiedică).

Dar poemele profunde ale lui loan Alexandru sînt altele, deschise unei experienţe tulburătoare de cunoaştere a universului. E în acestea intuiţia unei materii aspre, poroase, deasă de molecule uriaşe. Spiritul apare poetului strivit de o gravitaţie colosală, înecat în materialitate ca într-o smoală groasă, în Pămîntul se cîntă chiar forţele telurice, în Elegie dăm de tristeţea mineralizării vegetalelor, a regresiunii materiei: „ Cei mai zvelţi şi dezgheţaţi din munţi / Pleacă brazii tineri pe ninsoare, / Rădăcinile rămase în pămînt / Sîngerînd îngheaţă sub picioare. //Atît de mulţi şi limpezi aleargă prin oraş / Şi sînt primiţi cu bine în fiecare casă, / Unii ajung cu capul pînă-n grindă, / Alţii abia cu coatele pe masă. // La loc de cinste şi împodobit / Un brad înalt înseamnă demnitate. / De Anul Nou în casă c-un astfel de străin / Mai bubuit e focul şi vinul e mai vin. // C-un măr în mînă şi c-o luminare, / C-un ursuleţ şi-o vulpe de carton / Stau brazii nedormiţi cîteva nopţi şi-o seară, / Apoi un dor de piatră începe să îi doară. // Braţele se-ndoaie, luminile se sting, / Pe la genunchi şi coate un fel de furnicare. / Culoarea se-nnegreşte şi o mînă gravă / Inghesuie-ntr-o tindă coroana lor bolnavă". Pretutindeni e o extraordinară capacitate de a trăi suferinţa materiei, uscarea aerului, pietrificarea lemnului, putrezirea pietrei, creşterea unei ierbi scîrboase: „... şi se aude seceta cum se naşte / din piatră în piatră şerpuind; //Şi pe drumuri aleargă din ciot în ciot / rotunjind de ceramică pămîntul. / Seacă în bocanc călcîiul de bărbat, / salcîmii se umplu de rîie / şi-oglinda-n pereţi de tămîie. // Cade zmalţul de pe dinţii fetelor / şi măgăruşii se freacă de crucile calcaroase...". Panteismul tactil al lui Fundoianu e răsturnat într-o mare sensibilitate la degradarea materiei în această elegie cu îndepărtate ecouri eminesciene: „Nu se mai poate macină nimic, / piatra rotundă a putrezit de mult, barba bătrînului năvăli în lume / cu spuma ei de drojdie amară; /Şi sacii-n pod sînt plini de păsări moarte, / aripa unui vultur stăruie în afară, / şuierul morii veştede de vînt. / In rest, acest cimitir pămîntean, / cum îl vedeţi de cuie, lemn zbîrcit / de carii şi atîta tot".

Influenţa adevărată este, însă, aceea a lui Blaga (sentimentul tradiţiei, fantomele strămoşilor, înfrăţirea cu dobitoacele). loan Alexandru nu este un poet al satului - cum nici Blaga nu este - şi din această neînţelegere s-a putut naşte observaţia că satul din poemele lui e prea întunecat şi apăsător. Satul lui e un tărîm fabulos şi inexistent, o lume eternă şi neschimbătoare unde mormintele se şterg sub iarbă şi unde în aer plutesc miresme aţîţătoare ca în paradis: „ Cimitirul la noi e un pogon comun / înconjurat cu gard de piatră, / să nu se molipsească pămîntul rămas viu / in libertate. // Crucile de lemn după cîţiva ani /se lasă într-o parte şi mor apoi şi ele / de-a binelea, şi vin nişte bărbaţi ciudaţi / pe iepe călătoare şi le fură pentru / focurile lor. // Locul mormîntului se şterge — f o iarbă sîrmoasă se îndeasă pretutindeni / ca părul pe capul feciorilor în nopţile de iarnă; // Cînd e plin cimitirul ochi de la un cap / la celălalt se reia totul de la început; / Groapa bunicului meu peste groapa străbunicului meu, / tatăl meu peste bunicul meu / şi tot aşa vechiul primar / peste străvechiul primar / vechiul popă /peste străvechiul popă, / vechiul sat peste străbunul meu sat. l La margini cresc pruni şi meri / şi se văd flori mirositoare, / aburul lor pătrunde în lucruri / pînă departe. / Cei care vin în trecere pe la noi / cu ceasurile îngropate în mina stingă / şi umerii plini de bătrîneţe / se minunează ca în paradis". Umbrele strămoşilor, ale părinţilor, ale copiilor trăiesc în pietre, în cumpăna fîntînii, în lada cu zestre, familiare şi ameninţătoare totodată: „în cumpăna fîntînii / tatăl meu răstignit, /pîrghia subţire e mama tînără / înşurubată în braţele lui noduroase de lemn. / Şi izvorăsc din pieptul strămoşilor / izvoarele eterne. Şi vremea / ne face una cu pămîntul". „Cosmosul" poetului este această natură primară, cu arbori străvechi şi scorburoşi, cu iarba crescută pînă sub burta cailor, peste care trec toamne tînguitoare, într-o tristeţe infinită a morţii materiei: „ Vremea plecării păsărilor călătoare - / zi şi noapte la marginea globului stai / încolonate trec prin somnul vameşilor. / Culorile lor călătoare de un veşted putred, /se golesc ochii mei_de imagini. / Cîntă grozav în limba lor minoră / şi-aprind în noi cei ce-am rămas / de veghe Ungă cuiburi / un dor ce nu se spune...".

(Contemporanul, nr. 49, 1965)

„Infernul discutabil"

Cîteva lucruri sînt aşa de evidente în poezia lui loan Alexandru, încît oricine poate avea impresia că-i deţine secretul. Şi totuşi poezia rămîne mereu dincolo de orice caracterizare. Desigur, orice poet se dezvăluie ascunzîndu-se în acelaşi timp, dar nu orice poezie se află

într-o asemenea măsură în expresia imediată a chipului ei vizibil încît însuşirile evidente să pară şi adevărate. Ce amăgire pentru critic! Lectura lui conţine acest paradox; ea e un demers conştient şi sistematic în căutarea a ceea ce credem că este opera, dar care nu-şi atinge scopul decît pierzîndu-l mereu. Critica nu găseşte, ci modifică: ea ar fi un contact mort cu opera, dacă s-ar mulţumi s-o descopere; viaţa lecturii este în sentimentul căutării unei realităţi insesizabile pe care n-o poate atinge fără s-o distrugă. Ciudăţenia poeziei lui loan Alexandru vine din uşurinţa cu care se lasă dezvăluită, păstrînd însă după aceea o tot aşa de mare, de inexplicabilă rezistenţă la modificare. Asupra poetului toată lumea cade numaidecît de acord.

In definitiv, n-a scăpat nimănui că loan Alexandru are intuiţia materiilor groase, dense, vîscoase, răşina, noroiul, sudoarea, mîzga, puroiul, untdelemnul, veninul, laptele, bulionul. Lemnul putrezeşte umplîndu-se de viermi, crengile pomilor colcăie de omizi grase, oglinzile se înverzesc de mucigai, fierul clopotelor se acoperă de rugină, praful creşte în cantităţi oceanice, sîngele se încheagă în ciorchine, broaştele s-au copt în lac, pămîntul se umple de şobolani şi de ciocîrlii grase ca puii de cîrtiţă, ploaia surpă totul, ţîţa oilor se astupă cu clei, luna umblă scămoasă prin năduşala norilor. Fenomenal, lumea e gîndită în extreme, o dată se cîntă umezeala care pătrunde totul, altădată seceta care suge apa din lucruri pînă la rădăcină: „în aceste ţinuturi după doi ani / orice pom roditor se sălbăticeşte. / Pe pielea apei goală se-ndeasă / un fel de păr mătreţos. / Frunzele se chircesc / ca şi cum o oală fierbinte / le-ar opări tot timpul. / Sîngele-şi părăseşte albiile fireşti / şi se adună ciorchine suprapuse / pe la-ncheieturi. / Prunii sînt vineţi din pricina alcoolului / stors din piatră seacă". Dar ceea ce caracterizează viziunea poetului este teroarea de materialitate. Universul fără apă se îngroaşă, devine vîscos, uleios, aerul se roade, piatra se face nisip şi praful îneacă oraşele. Starea normală a materiei este însă o clocotire continuă, ca pe o insulă «vulcanică unde focul usucă roca, dar face în acelaşi timp să fiarbă apele dimprejur. Materia se zbuciumă într-o continuă facere, într-o suferinţă a naşterii nesfîrşite, imaginată la dimensiunile uriaşe ale universului: „ O femeie uriaşă naşte un copil uriaş. / De citeva mii de ani se chinuie / in sudori cit planetele /şi nu poate scăpa". Obsesia e aşadar aceea a unui univers în proliferare continuă, viaţa ţîşnind fierbinte din viaţă, laptele năvălind în ţîţele femeii şi ale lupoaicei, în bobul de grîu şi în floarea de tei: ,, Pămîntul însuşi, cu mări şi cu pustiuri, / ugerul mamă cel mai năzdrăvan / căruia noi, miliardele de oameni, / îi sîntem ţîţele prin care / pruncii universului sug laptele

uman, amestecat, / cu ură şi sudoare / cinste şi incest, / izbindă, frig, iubire, l necredinţă - potop de lapte amar / şi orb şi sfint şi cristalin ".

Teroarea de materialitate ascunde în definitiv o neputinţă a spiritului de a se elibera. Teluricul simbolizează puterile diavoleşti „de dedesubt": „Atîta albastru deasupra încremenit, Doamne! / atîta noapte sprijinind puteri diavoleşti / dedesubt! / Cine mi-a fixat orbitele în faţa capului / şi mersul pe prăpastia lor, / că ard mereu în noapte / cu ceafa mea lunară!". Numai că în realitate nu e nici o opoziţie: spiritul apare poetului înecat în materie ca într-o smoală groasă. Clocotirea materiei se datorează prezenţei acestui spirit încătuşat, în centrul lumii violente a lui loan Alexandru zace o dramatică neputinţă: a spiritului de a se separa în forme pure de materie. Poetul suferă de încătuşarea spiritului în infernul materiei. Dar, aş spune, imaginaţia poetului este paradoxală: ea se complace să hipertrofieze tocmai formele de care se simte ameninţată, devenind pe urmă locul lor predilect de desfăşurare. Nicăieri elogiul spiritului nu s-a realizat printr-o mai deplină înecare a lui în materialitate, niciodată o poezie n-a avut mai multă înălţime spirituală lăsîndu-se în acelaşi timp mai uşor invadată de forţele diavoleşti de dedesubt.

Paradoxală este, în sfîrşit, atitudinea lui Ion Alexandru faţă de poezia însăşi: ,, Eu fac ceva - ne explică el, într-un motto - care mi se pare mai aproape de moarte decît de eroare, de viaţa omului decît de limbajul lui, care poate fi uneori o trădare a faptelor". E, nici vorbă, adevărat, dar trebuie remarcată curiozitatea că poetul a ales alt limbaj decît poezia pentru a o mărturisi... Fraza (vai, prea frumoasă) foloseşte nişte cuvinte ascultătoare şi supuse, care-şi îndeplinesc normal rolul de comunicare, în Qu'est-ce que la literatura?, J.P. Sartre observă că poetul se deosebeşte de prozator, în general de vorbitor, în raport cu cuvintele, pentru că el nu le foloseşte ca un limbaj menit să transmită nişte semnificaţii, ci le consideră drept realităţi în sine. Observaţia nu e totuţi nimerită pentru orice poezie, căci cele două atitudini faţă de limbaj nu se exclud, deşi una dintre ele e mult mai nouă. Pentru poeţii tradiţionali, poezia este substanţa (ei o cred psihologică), iar limbajul, instrumentul. Poeţii se socotesc exteriori limbajului, la care recurg ca la un depozit de materiale. Limba comună şi limba individuală a poetului nu se deosebesc, în acest stadiu, prin esenţa lor, ci numai prin destinaţie. Mai tîrziu, poeţii încep să facă deosebirea între limba comună şi limba poeziei, ultima devenind din instrument substanţa însăşi a lirismului. Cuvintele nu exprimă nimic din afară: viaţa şi moartea lor se află în ele înseşi. Ca să exprime, ele ar trebui să fie gîndite ca un înveliş, ca o coajă a ideii. Folosindu-le, poetul s-ar

comunica, punînd însă între ele şi poezie, ca o distanţă, cuvîntul. Dar şi el respinge cuvîntul ca intermediar şi ca instrument: pentru a-l redescoperi ca substanţă. El nu se află undeva în afara cuvintelor, nu e nevoit să le-caute, să le aleagă, pentru a le utiliza: viaţa lui există în interiorul cuvintelor, ca într-un univers aparte, este făcută din cuvinte. El ţine de altă natură decît noi: a cuvintelor. Dar fiind înlăuntrul limbajului (şi nu de partea cealaltă, cum spune Sartre, a Divinităţii), poetul nu-l poate folosi, ci-l înfruntă, între poet şi limbaj a încetat să mai fie un raport util, comercial, şi de aceea calm: raportul a devenit o luptă chinuitoare al cărei scop teribil nu este utilizarea cuvintelor ori supunerea lor, ci renunţarea la ele. Poetul visează să fie mut, aşa cum noi visăm să scăpăm de condiţia noastră muritoare. Existenţa în cuvinte i se pare infernală. „ Epi oinopa ponton Emba Cea/a Gerufon / Microosianism Deşertul roşu oboiul scufundat / Varhanf Sisif Ochi negri într-un ocean Orange / Yorik Good bay luda Eclipsă de floarea soarelui / Bolero Groparul l locaş ta. / / Cit infern în fiecare cuvînt!". Şi poetul va detesta acest instrument care nu-i mai poate fi de folos; neputînd renunţa de tot la cuvinte, le va lăsa de capul lor. Dar - iară paradoxul: - îngăduit să participe la infernul cuvintelor, poetul este adesea captivat de acest spectacol uluitor; teroarea lui face loc plăcerii de a dispreţul cuvintele. Refuzul devine în astfel de cazuri un joc. Şi în acest joc cuvintele se lasă, cu viclenie, dispreţuite, stîlcite, batjocorite, pentru că ştiu că acum poetul nu se mai poate lipsi cu adevărat de ele. In lupta lui cu cuvintele, poetul a învins Retorica pentru a o redescoperi cînd se aştepta mai puţin.

(Contemporanul, nr. 7, 1967)

„Imnele bucuriei"

Acest al cincilea volum de versuri al lui loan Alexandru, de curînd apărut, le reface, pînă la un punct, pe celelalte patru, avînd o valoare de sinteză. El reprezintă însă şi o jumătate de pas mai departe, în direcţia unui alt fel de lirism, mai ceremonial, mai amplu, aproape coral, care denotă cunoaşterea vechilor poeţi elini, mai ales Pindar (din Odele triumfale loan Alexandru a şi tradus), dar şi a romanticilor Novalis şi Holderlin (ultimul tradus şi el şi comentat de către autorul Imnelor).

De Viaţa deocamdată (dacă nu şi de încă neoriginalul Cum să vă spun) ne amintesc destule poeme pline de tot acel sentimentalism ardelenesc - nostalgia plaiurilor natale, a satului şi a casei părinteşti, a străbunilor din cimitire - pe care-l ştim de la Coşbuc, losif şi Goga.

Evocarea directă („Poartă străveche în satul părintesc /Simbol curat fără zăvor / De-o parte te veghează ţintirimul / De alta şopteşte un izvor. // Acolo-i casa noastră din lemn şi din pămînt / Clădită anevoie în sudoare / Pe dealul nostru molcom transilvan / Sărac în dobitoace şi grînare... ", Casa părintească) se pătrunde de acea tristeţe concretă şi totodată metafizică ce a format mereu nota cea mai adîncă a tradiţionalismului românesc (Goga, Blaga); „De-aceea plîngem noi mereu / Şi povestim o limbă necioplită / Mai mult tăcurăm decît am grăit / Cu vorba-n crucea limbii răstignită // Eu vin dintre aceşti ţărani / Păstor diac să dau adine de ştire / Că universu-ntreg a înflorit / Şi toate sînt lumină şi iubire. // De-atîtea suferinţe-am devenit / Umili, se spune, şi de omenie [...] // Transilvania, prea iubita mea / Fluturii plîng fără-ncetare /Şi soarele-i mereu pe zare spînzurat / Lingă icoana vergurei fecioare" (Către Eminescu). Titlul acestei din urmă poezii nu e întîmplător, fiindcă tradiţionalismul lui loan Alexandru diiată provincia natală într-o ancestrală Dacie mitică, simbol foarte eminescian al spaţiului etnic românesc. Strofa următoare are chiar caracter programatic:

,, De mult am vrut prin tine să vestesc / Mihai, Moldova, că mai vine / încă un plîns încet în univers / Din stranele-ardelene către tine ".

Tema satului fabulos şi regresiunea din faţa civilizaţiei persistă aşadar în Imnele bucuriei (titlul însuţi e arhaizant), deşi aspectele violente, expresionismul din Infernul discutabil au fost înlăturate, o dată cu substanţele grele, răşinoase, mîzga, bulionul, veninul, care compuneau un univers atroce, de o materialitate strivitoare. Atmosfera e aici blîndă şi extatică, încă din volumul al patrulea, Vămile pustiei, poetul cultivă viziunile pure, de o religiozitate decorativă, bizantin hieratică; dar şi cu o notă ascetică, artificială, care dădea în cele din urmă poeziei un gust de cenuşă, în Imne, sentimentul dominant este de bucurie. Transfigurîndu-se, lumea nu-şi pierde dulceaţa pămîntească şi paradisul de plante şi vieţuitoare înfrăţite păstrează întreagă tandreţe a vieţii. Poetul e dincolo şi de „infern" şi de „pustie", într-o zonă de senină contemplaţie şi de înţeleaptă reculegere. Desigur, imaginile teratologice sînt încă puternice, ca şi acelea ale pustiirii sufletului; dar interesantă mi se pare tocmai metamorfoza monştrilor colcăitori şi hidoşi în delicate fiinţe într-aripate. Iată poezia Miserere nobis care ilustrează admirabil tocmai acest proces de transfigurare: „Această omidă cumplită şi grea /şoarecul acesta mut. Această lăcustă / Cu cap de cal şi picioare arzătoare / Ce macină planeta. Această omidă /Fără auz. Făptura asta tîrîtoare / Ce-ntunecă universul cu umbrele ei, / Acest cearcăn împletit la temelia lumii / Omida aceasta otrăvitoare ce

carbonizează /Aerul şi seacă rouă seminţelor. /Şarpele acesta enorm înspăimîntînd / Răscrucile. Acest putregai înflorat / In mişcare. Acest mucegai nepotrivit. / Bufniţa asta răscoaptă de bătrîneţe / Viermele acesta sugrumat. Această / Rimă ermetică, păianjenul acesta / Tîrîndu-şi crucea sa pe zarea colinelor / Sub plesnetele fulgerelor şi-n lătrat de ciini; / Huiduit de toate neamurile fără somn şi părinţi / Fără umbră şi aşternut. Această biată piatră / Nesocotită, această umilită slugă a nimănuia / Această blinda omidă a beznelor, înlr-o bună zi / Da, această cumplită omidă va deveni / Fluture. Un fluture sfint şi curat / un fluture alb şi etheric, un fluture / Invizibil, un fluture uriaş, fără de care / Nu se mai poate. Fluturele dinţii. / Anume fluturele mumă, / Fluturele obîrşie în care-i strîns / întregul neam de fluturi ce-o să vină [...]". Fluturii sînt metafora cea mai răspîndită a acestui univers, suav muzical ca paradisul dantesc. „ Treptat luminile s-au stins / Şî noaptea răsări fierbinte / Şi-am fost din nou răpit şi dus / Pe aripi tinere şi sfinte. // Unde-am ajuns nu cunoşteam / Trecurăm dincolo de ape / Şi-am pogorît într-un tîrziu / Pe ţărmul marilor garoafe. // Fluturii de aur străbăteau / Plăpînda mea alcătuire / Şi iar am început să plîng / lovit de milă şi iubire // Ochi blînzi veneau în jurul meu / Cu candele de mir uşoare / şi-ncet se închegă un Imn / Ţesut din lacrimi şi-ndurare. // Cuvînt nu mai era - şopteam / Doar adîncimi fără de nume / Cu rouă umbrii luminînd / Curat de dincolo de lume" (Zborul curat). Se aud pretutindeni cîntece care slăvesc armonia lumii şi poetul cade în extaz orfic: „Mă umplu de miresme şi de har / Privindu-te iubita mea minune / Sînt răstignit în mine în extaz / pătruns de-un imn fără de nume " (Extaz). Capodopera acestui lirism incantatoriu, de purităţi astrale rămîne Izvorul, un fel de imn al naşterii, prea lung spre-a-l reproduce aici.

Nu lipseşte din Imne şi o intenţie de sinteză mai ambiţioasă, în tiparele pindarice, loan Alexandru pune imagini de viaţă păstorească autohtonă, o geografie şi o istorie lesne de identificat, urcînd pînă la pădurile străvechii Dacii. Orfeu însuşi e invocat ca avîndu-şi originea în Dacia: „ Prieten nocturn bunule Orfeu / Sălaşul tău era aici Dacia " (Prietenul Orfeu). O astfel de încercare de a construi o mitologie românească au făcut şi alţii, de exemplu Eminescu în poemele de tinereţe (Mureşanu etc.), sau, mai exterior folcloric, G. Coşbuc în proiectul Atque nos. Doar că în locul romantismului ceţos şi al profeţiilor zguduitoare, loan Alexandru vine cu un stil mai metodic, clasicizant aproape. Ştefan, Brâncoveanu, Avram lancu, Ardealul sînt cîntaţi în lungi şi cam prozaice maşinării în versuri. Urmărind să fie solemn-oracular, tonul e adesea numai discursiv şi emfatic, într-un

ritm monoton de cădelniţă. Marea inspiraţie lipseşte şi din Imnul lui Avram Iancu şi din Imnul lui Constantin Brâncoveanu, năpădite de buruienile unei gîndiri prozaice, în ciuda retorismului, e de semnalat faptul că aceste poeme, ca şi unele ale lui Ion Gheorghe (din Cavalerul Trac, Megalitice etc. ...), caută să înalţe evocarea pioasă şi banală a trecutului la nivelul unei viziuni mitologice integrale. Cu deosebiri de mijloace, evident: mitologia lui Ion Gheorghe e mai inventivă şi mai eteroclită, cu liniile răsucite pînă la grotesc şi scoţîndu-şi efectele din gigantismul dimensiunilor; a lui Ioan Alexandru e mai severă şi mai senină, închipuind o lume aproape firească, blîndă şi austeră. Contorsiunii limbajului din Megalitice îi răspunde aici o muzicalitate interioară a cuvintelor. Dar în esenţă proiectele celor doi poeţi sînt asemănătoare.

Imnele bucuriei este, cu unele lucruri de nivel discutabil, o carte excepţională.

(România literară, nr. 26, 1973)

„Imnele Transilvaniei"

începută sub semnul lui Blaga (al lui era satul fabulos din Viaţa deocamdată), poezia lui Ioan Alexandru s-a apropiat tot mai mult de la Imnele bucuriei încoace de aceea a celuilalt mare liric ardelean, Octavian Goga. Imnele Transilvaniei nu ne mai lasă nici o îndoială în această privinţă. Ele evocă Ardealul ca pe o ţară deopotrivă mitică şi istorică, în care se înfig rădăcinile de multe generaţii ale poetului, cîntată cu solemnităţi retorice şi pe acelaşi ton de litanie, cînd nostalgică şi blîndă, cînd înceţoşat-profetică, din Noi ori din Rugăciune. Acest sentimentalism ţărănesc deosebeşte pe Goga, pe Coşbuc şi acum pe Ioan Alexandru de Aron Cotruş sau de Mihai Beniuc, poeţi şi ei, ca toţi ardelenii, ai solidarităţii naţionale, cu un puternic simţ al valorilor colective, dar capabili de accente mai directe, de o revoltă căreia i s-a zis pe drept cuvînt patos social activist, fiindcă exclude extazul, psalmodierea, durerea mocnită izbucnind, din contra, în proteste şi invective energice. Peste universul arhaic al lui Ioan Alexandru, oricît de amar şi de tulbure, se înstăpîneşte un duh de împăcare şi plîngerea lirică se înseninează adesea, deşi poate fi bîntuită de un tragic subteran acumulat de veacuri.

Elogiul începe, ca şi la Arghezi sau Beniuc, de la limba neşlefuită, dură, de la „graiul cu-ndemnuri pentru vite" al străbunilor: „Noi n-avem alte arme de-a lupta / Aici în Transilvania mea vatră / Decît cuvintele greoaie bolovani / Ce le zvîrlim spre ceruri ca de piatră. //

Nu-i decît graiul zala mea şi scut / Cuvintele acestea încîlcite / Ca o pădure strimbă de stejari / Plină de cuiburi oarbe şi ispite". Devine deîndată vizibil sentimentul originii ardeleneşti, poetul socotindu-se purtătorul tradiţiilor, chemat să reînvie amintirea tuturor acelor sărmani păstori, plugari şi mocani ce s-au perindat de veacuri prin „ţară": „Din Apuseni, din răsărit, mă trag /• De pe aceste dealuri transilvane". Sau şi mai limpede: „Dar cei ce nu mai slnt aici, strămoşii mei / Cohortele de morţi acolo-n Transilvanii / loanii milioane şi Paveli dedesupt / Semnării drepţi, păstorii şi mocanii // Cum să îi strig pe nume, să-i îndemn / Asta mi-e singura menire / Aducere-aminte strămoşilor sărmani f Pe fiecare-n parte, eternă pomenire". Deocamdată sîntem în vecinătatea Testamentului arghezian, însă poetul îşi înţelege menirea mai concret, ca pe a unui apostol care umblă din sat în sat: „Şi să-i întreb citi îşi aduc aminte / Din casă-n casă şi din om in om /Să îi ascult vorbindii-mi de părinte". El îşi declară cu o ostentaţie orgolioasă înrudirea cu toţi aceştia, însăşi „ţara" lui e o matcă din care se desface o întreagă geografie („Din Maramureş pînă peste munţi / şi în Moldova şi-n Apuseni pe masă / M-aş vrea făclie limpede trimes / Cu-această bucurie luminoasă") şi istorie naţională, în al cărei nesfîrşit pomelnic figurează, pe lîngă voievodul Gelu, Horia, Avram lancu („ De unde vii tu lancule Avram / Cu sunete In sînge de răscoală") şi alţii precum Mircea, Ştefan, Mihai Viteazul, Bălcescu şi Eminescu. Fiecăruia poetul îi închină cîte un imn pios şi smerit, plin de-o abundenţă prozaică alteori, în versuri cam inegale şi greoaie, al căror arc înalt se destinde prea adesea pînă la banalitate. Să reţinem portretul lui Şincai, despre care a scris şi Geo Bogza o tabletă extraordinară, cărturarul pribeag care purta pretutindeni cu sine în desagă „cronica românilor": „Supt coroana frunţii lui, decît / Obrazul de două ori mai înaltă, scoica / Urechii şlefuită blînd, / De-atîtea zvonuri albe ce-i mănîncă /S-a subţiat in cap de diamant, în ţărna / Cărnii s-a uscat pe stincă. Buzele domoale / de păstor uşor par trase-acitm din fluierul /Subţire, ca un potir de-argint răsăritean /Lovit în mers de-un clinchet fără ştire".

Din Goga vin imaginile satului ardelenesc tratat, în unele poezii, şi pe o latură mai firesc familiară, acel univers zugrăvit în detalii toponimice, onomastice, etnografice, evocat în versuri molcome care s-au încărcat de tristeţea fără nume a unei istorii frămîntate. Lelea Teodosia, care „veghează ciurda satului de vite /pe Dosul Marianului între stejari / şi pe mirişti de holde veştejite", lelea Măria care-şi aşteaptă resemnată moartea, loanul Danii şi ceilalţi sînt eroii acestui sat a cărui amărăciune muzical-profundă se sublimează o dată într-un

vers memorabil: „Maramureş murmure amar". Original este lirismul inexprimabil al acestei arhaice lumi de ţărani care-şi poartă carele şi vitele lor pe drumuri prăfoase, printre dealuri austere, sunîndu-şi coasele şi secerele sub soarele arzător ori bătuţi de ploile toamnei, sau lucrînd ogoarele, crescîndu-şi pruncii, bucurîndu-se ori murind în tăcere, după ritualuri, de mii de ani aceleaşi, de o măreţie fără veselie. Ţăranilor le închină loan Alexandru unul din imnele lui cele mai frumoase: „Amiros ţăranii-a fluturi şi-a pămînt / Amiros ţăranii-a oi şi a ninsoare, l Amiros ţăranii a spînzurătoare. // Amiros ţăranii a dreptate, Amiros / A iubire, amiros şi-a neputere / Amiroase Transilvania săracă a ţărani / şi ţăranii amiros a înviere. II Amiroase casa lor a prunci / Doisprezece-nşiruiţi pe vatră / îmbrăcaţi in peşci şi sumăvici / Grei şi graşi ca nişte cruci de piatră... / Amiros ţăranii-a milă ce s-a strîns /An de an şi-a-ncremenit în ţară /şi din carnea ei a răsărit / Seminţia asta milenară ".

Aceste cîntece monotone, grave, sînt la loan Alexandru şi expresia (esteticeşte discutabilă) a unui tradiţionalism excesiv care împinge sentimentalismul profetic al lui Goga pînă la icoanele devitalizate ale lui Pillat din Biserica de altădată sau pînă la acelea decorative ale pictorului Demian. Satul străvechi se populează atunci de figuri de legendă religioasă, autohtonizînd reprezentări biblice, şi se umple de dangătul clopotelor, de ţintirimuri şi de rugi. Carul voievodului Bogdan bunăoară nu e petrecut doar de ştergarele simbolice, de pînea şi sarea fericiţilor supuşi, dar şi învăluit peste capetele îngenuncheaţilor, îmi displace nu doar reprezentarea convenţională, prea bine ştiută, dar şi tonul liturgic al poemuluui, „religiorizatea" factice, care n-are măcar prospeţime naivă ca acelea din icoanele populare: „Pămîntu-i zguduit de tînguire / E martie şi sîngeră-n văzduh / Turma de miei în horă după mire, / Cit vezi cu ochii roată Moldova în genunchi. / Cu-n braţ de crini te-ntîmpină mireasă / Miroase-a grîu în târnă jupuit de vînt / Şi-a Sfintul Gheorghe - în fiecare casă l Şi trece carul tău voievodal / Prin satele străvechi şi prin cătune / Şi moldovenii pe ştergare-ţi ies / C-un drob de smirnă fumegînd în pline", în cealaltă extremă (extremele se ating întotdeauna) se află imagistica de apocalips din lunga poezie Amintire (cu lucruri notabile) ce pare a fi versiunea păgînă a picturilor de pe peretele Sucevţei: „ Pruncul de mic era uitat sub cer f Sub ochiul sorţii pe cîmpii geroase / un zeu capricios îi macină / Sîngele crud şi măduva din oase... / Grămezi de humă, neamuri de barbari / Mulţi fără grai şi hoarde fără nume / Dosiţi prin smîrcuri şi pe sub răscruci / Faimă de groază v-a rămas în lume. /Care pe care, cuţit pentru cuţit. /Sălbăticie

prin sălbăticie / Spînzurătoare din spînzurători / Ochi pentru ochi, minie din minie // Lanţ se ţineau din neam în neam / Aceeaşi ură şi acelaşi cîntec / putea istoria de sînge putrezit / Al pruncilor ucişi la maică-n pîntec // Focuri se-nalţă-ndată după jaf l Şi victimele şchioape sînt belite / Ce-i tînăr in dezmăţ pe loc e-ncălecat / Acolo între caii morţişi-ntre copite" etc.

Imnele Transilvaniei e volumul inegal (şi nu cel mai bun) al unui poet important de azi, autor al unor impresionante evocări istorice, pline de suflu patriotic, dar pîndit destul de des în ultima vreme de discursivitate şi emfază.

(România literară, nr. 26, 1976)

„Pămînt transfigurat"

loan Alexandru se află, cu Pămînt transfigurat, la a cincea antologie de autor. Cea mai cuprinzătoare, dar şi cea mai discutabilă sub raportul criteriilor, înainte de orice, nu e deloc uşor să-ţi dai seama, parcurgînd sumarul, de unde provin poeziile şi care sînt, dacă sînt, ineditele. Deşi culegerea se bucură de o generoasă Prefaţă, semnată de Zoe Dumitrescu Buşulenga, şi de o Notă bibliografică, întocmită de Ulvine Alexandru, lipsesc cu desăvîrşire precizările referitoare la ediţia de faţă. Cele peste două sute cincizeci de poezii se înşiră într-un lung monom, ca al cămilelor în deşert, negrupate pe volume şi nerespectînd cronologia întîii tipăriri. S-ar putea ca, risipind aparent la întîmplare poeme din Infernul discutabil în masa de Imne, autorul să fi urmărit un scop anume, care însă mie îmi scapă. De altfel, din primele sale cărţi, a reţinut foarte puţine titluri. Cele mai multe sînt din Infernul discutabil, în jur de douăzeci. Fără a mai stărui în calcule de acest fel, e deajuns să precizez că prima jumătate a creaţiei poetului (de la Cum să vă spun la Vămile pustiei) nu ocupă decît a opta parte din Pămînt transfigurat. Restul de şapte optimi sînt poeme apărute în cele patru volume de Imne. Aici, cel puţin, criteriul este clar. loan Alexandru a mers, cum se spune, pe mîna acelor critici ai poeziei lui care consideră că versurile mai noi sînt superioare celor din deceniul şapte. Acest punct de vedere îl exprimă fărpă ezitare prefaţatoarea: „... Cei patrii ani care despart Vămile pustiei de volumul Imnele Bucuriei înseamnă în devenirea Im loan Alexandru un interval esenţial de progres în cunoaştere. A fost o scurtă pauză de creaţie, dar ce recoltă a gîndului, ce extensie a orizontului de cultură, ce adîncire a propriilor idei mitopoetice au fost provocate de confruntările cu Europa contemporană!" (în paranteză fie zis, doar una sau două din

multele poezii citate ca argument pentru această evoluţie în prefaţă pot fi găsite în sumarul antologiei!), în ce mă priveşte, nu ezit la rîndul meu a mă declara de părere contrarie. După o sută şi mai bine de pagini de antologie, am tresărit recunoscînd versuri care, acum un deceniu şi jumătate, promiteau în, pe atunci, Ion Alexandru, un altfel de poet, mai profund, mai dramatic, mai vizionar: „Despre poeţi numai moartea poate vorbi / singură moartea ştie despre ei cîte ceva". Sau: „S-au scumpit caii aşa cum se scumpeşte / apa in nori pe vreme de secetă". Sau, în fine: „Dar nunţile la noi pline de coamele cailor / şi clopote roşcate la hamuri cu panglici tricolore, / la căpăstru mînjii duc frunze ţepene de stejar şi burţile iepelor sînt pline de praf şi sudoare. // Peste atîtea dealuri umblă roţile în Ardeal / că bărbaţii sînt aduşi puţin de umeri /şi toţi copacii in păduri cresc noaptea / numa-n rădăcină".

Cu Vămile Pustiei începe, de fapt, schimbarea la faţă (nu încă şi la nume) a poetului. Ea se va desăvîrşi, pînă la nerecunoaştere în Imnele Bucuriei, Imnele Transilvaniei, Imnele Moldovei şi Imnele Ţării Româneşti. Cum se vede de la titluri, şi cum au observat toţi comentatorii, poetul a sacrificat vizionarismul său tulbure-expresionist, bazat pe un mare isntinct al materialităţii lumii, cu ecouri din Blaga, din Infernul discutabil, pentru o lirică solemnă şi festivă, de caligrafii bizantine pe filieră gîndiristă. Nu e însă adevărat că poezia lui loan Alexandru a descoperit abia acum temele sociale şi naţionale. Din capul locului, şi ca una din componentele ei „ardeleneşti", această poezie a continuat spiritul unor Goga, Beniuc (în Cum să vă spun), Cotruş, Blaga, cu tot acel sentimentalism social şi naţional care îi caracterizează. Evocator al locurilor natale, ale casei părinteşti, al tradiţiilor familiale, al Ardealului străvechi ţărănesc, vatră românească milenară, loan Alexandru n-a devenit în Imne, ci a fost de la întîia sa carte. Diferenţa nu trebuie aşadar căutată în tematică, ci în concepţia despre ppezie şi în modalitatea de expresie.

Există indicii că schimbarea n-a fost fără dificultăţi lăuntrice. Imnele Bucuriei păstrează semne ale unor îndoieli, întrebări şi sfîşieri. Cerul poeziei lui loan Alexandru va deveni senin abia în cărţile următoare, întoarcerea poetului e un amplu poem holderlinian, pe tema experienţei Pustiei, pe care poetul n-o poate ocoli în drumul lui spre sine. Imaginaţia este aici încă puternică, versurile au sintaxă originală şi dificultuoasă, răsucite ca viţa de vie pe araci. Aspectul teratologic al liricii anterioare n-a dispărut complet, iar epurarea sufletului de vechile fantasme e doar parţială („ Trebuie doar să te laşi uşurel in voia valului / Şi poemul se-ntoarce la păianjenii şi broaştele sa/e"). Umbletul prin piscurile mari de piatră ale renunţării la

pămînteşti chemări nu e scutit de teamă şi nici de tentaţia capitulării. Imagini ale luptei cu sine apar şi în alte locuri (acum sau mai tîrziu), cînd poetul se proiectează în Abraham, în Iacob sau în Ieremia: „ Intr-o fintînă fost-a aruncat / Doar va pleca de-a binelea din ţară / Dar el era-n cuvînt întemniţat / Şi n-avea cum să iasă înafară", ne spune poetul despre acesta din urmă. Din puţul unde ura concetăţenilor l-a aruncat. Ieremia a fost salvat de o voinţă de sus care i-a întins o „funie de aur şi de înviere". Noul Ieremia nu va mai fi întunecatul cîntăreţ al ruinelor, al pieirii şi morţii: va fi, dimpotrivă, „ îmbrăcat în grai de sărbători".

Treptat atmosfera se face blîndă şi extatică, iar tonul cu adevărat imnic. încă din Vămile pustiei puteam nota viziunile pure, de o religiozitate decorativă, bizantin hieratică: acolo cu o notă aproape ascetică şi care dădea liricii un gust de cenuşă, în Imnele domină bucuria. Universul e transfigurat şi luminos, paradisiac, plin de dulceaţă. Versurile capătă o factură net tradiţionalistă şi se îmbracă în haine de duminică. Expresivitatea devine egală şi stereotipă. Lucrul cel mai criticabil este elementaritatea artei poetice, presupuse a genera aceste poezii cuviincioase şi şterse, nu o dată de o stîngăcie fără farmec.

O intenţie de sinteză ambiţioasă remarcăm deja în Imnele Bucuriei în tiparele odei pindarice, poetul punea icoane de viaţă păstorească, autohtonă, o geografie şi o istorie uşor de recunoscut, urcînd pînă la codrii vechii Dacii, într-o poezie ce nu mai apare în volumul antologic, era evocat Orfeu, ca avîndu-şi „sălaşul" în Dacia. Modele pentru o astfel de mitologie românească îi ofereau lui Ioan Alexandru şi Coşbuc (Atque nos) şi Eminescu (Mureşanu ş.a.). Ceea ce reuşeşte poetul să realizeze din proiectul său este (mai ales în Imnele Bucuriei) sugerarea unei ţări mirabile de păstori şi de holde („o patrie de foşnet aurie"), blînd luminate de soare, cu dimineţi înrourate, cu „slăvitul vînt" care face să unduiască ierburile, cu oameni muncitori şi smeriţi, pierduţi în cîntări de slavă, cu turle ce-şi trimit semeţia spre un cer îngăduitor şi protector. Putem desprinde destule imagini şi versuri fericite: „Grea este sfinţenia de purtat / Mai grea decît roata istoriei"; „De turme-i grea Moldova şi păduri". „Maramureş murmure amar / De mirese mari nemăritate". Cîteva imne sînt emoţionante în întregime. Ceea ce opreşte însă aceste cărţi să-şi împlinească programul este, pe de o parte, un soi de sîrguinţă în plan cantitativ, care face ca mare parte din versuri şi poeme să aibă un aspect industrios, cu multe repetări inutile, cu împiedicări ale cuvintelor, invadate de buruiana platitudinii neplivită la vreme; pe de

altă parte; din vizionară, lirica lui loan Alexandru devine descriptivă, meticuloasă, etnografistă. Modelul tot mai des urmat nu mai e acela tineresc-romantic eminescian, ci acela „monografic" al lui Aron Cotruş, care şi el a închinat cîte o carte provinciilor istorice româneşti. Abundă enumerările, listele de nume (ca în Dumbrava roşie a lui Alecsandri), evocările nici măcar liric transfigurate de personaje istorice ori familiale (ca în Satul meu de Ion Pillat şi fără duioşia lui Goga). Aproape nu este personaj al cosmosului rural (mama, tatăl, clopotarul, lelea Măria, lelea Teodosia) care să nu aibă parte de un portret previzibil şi lipsit de marea imaginaţie de odinioară. Uneori aceste fresce şi figuri de epocă sînt scăldate într-o atmosferă difuză de icoană ortodoxă, în linii puţine, stilizate şi hieratice: „ Poartă străveche în satul părintesc / Simbol curat fără zăvor / De-o parte te veghează ţintirimul / De alta şopteşte un izvor // Acolo-i casa noastră din lemn şi din pămînt / Clădită anevoie in sudoare / pe dealul nostru molcom transilvan /Sărac în dobitoace şi grînare". De obicei însă prozaismul cotropeşte lirismul: „De lelea Teodosia ce-aş putea să spun / De văduvia ei în sărăcie / Trăieşte numai din priveghi şi post / In casa ei puţină şi pustie // De clnd i-a murit omul în război / Umblă pe cap c-o singură năframă / Doarme pe jos pe-o scîndură de brad / C-un ţol de lină care se destramă / şi tot vorbeşte singură pe drum / Şi spune bună ziua într-o doară" etc. Schimbînd numele, poezia rămîne aceeaşi:,, Lelea Mărie la lampă în amurg / La treizeci şi ceva de ani de văduvie / Acum cu toată casa ei în alb / Aşteaptă-n pace moartea ca să vie // Treizeci de ani în negru a umblat" etc. în Viaţa deocamdată sau în Infernul discutabil animalele familiare ţăranului erau nişte prezenţe mitologice, în Imne ele îşi pierd capacitatea simbolizatoare şi uneori şi pe aceea decorativă. La fel, copacii, florile, flora comună pe care poetul n-o uită, dar în cîntarea căreia nu nimereşte decît vagi accente lirice:

,, Rodnicia bradului nu-i la pămînt / Crengile din vîrfsînt încărcate / Să auzi clnd şuieră în vînt / Cîte vămi în urmă-au fost lăsate... ". Marile imne (adresate lui Ştefan cel Mare, lui Brâncoveanu - subiect al multor compuneri -, lui Şincai şi altora) seamănă cu nişte greoaie maşinării, din care răsare rareori un vers norocos, cînd nu alunecă de-a dreptul în plata cronică rimată: ,, în'Bucureşti la poalele Mitropoliei / Tatăl lui Brâncoveanu a fost asasinat / Crucea de piatră de pe fostul deal al viei / Şi-acum păstrează locul neuitat". Penuria vocabularului poetic este la fel de remarcabilă ca şi subţierea mitosului. Aerul de versificaţie stîngace se instaurează pretutindeni. E de ajuns să citez poezia titulară: ,, Transfigurarea ajungerea-n cuvînt / Mutare-n spirit foc în nevedere /

Giulgiurile golului mormint /pe răni hrănesc pămînt de înviere // Cu cit copilul a crescut în noi / Cu atîta paradisu-i aparţine / Ca norii fi-vom despuiaţi de ploi / Rodi-va stingerea de sine // Grădina şi oraşul cetate fără veac / întemeiază dincolo de stele / Durează-n tot ce-i mai sărac / Rodesc a perle lacrimile mele". Tocmai forţa imnică nu se simte în aceste versuri. Mi-e greu de aceea să fiu de acord cu Edgar Papu care-l consideră pe loan Alexandru „cel mai mare poet imnic din întreaga istorie a literaturii noastre", autor de icoane comparabile cu acelea de pe zidurile Voroneţului şi Suceviţei care „îţi iau ochii dintr-o dată". Trebuie să mărturisesc cu părere de rău în încheiere că rămîn în ideea că autorul extraordinarelor viziuni din Infernul discutabil sau al suav-spiritualelor invocaţii din Vămile Pustiei nu şi-a ţinut marea promisiune.

(România literară, nr. 40, 1982)

„Imnele Maramureşului"

Este limpede intenţia lui loan Alexandru de a sugera în Imnele Maramureşului, aşa cum a făcut-o şi în acelea ale Transilvaniei, Moldovei, Ţării Româneşti ori Putnei, existenţa unui tărîm spiritual, mai presus de etnografie şi de lingvistică, spaţiu străvechi naţional, plin încă de boarea mitologiilor, de ecoul legendelor, de murmurul cîntărilor. Poetul însuşi ne-o spune în prefaţa la recenta lui carte, o prefaţă aproape la fel de metaforic-incoerentă ca şi versurile, în număr de cîteva mii, care urmează, în viziunea poetului, Maramureşul „este încins cu brîulsimbolic, un fel de vieţuire de la care avem de învăţat", aşadar, este o paradigmă pentru sensibilitatea şi duhul românesc. „ Este aici - adaugă loan Alexandru - o copleşire a logosului întrupat în inconfundabil sărbătoresc în impresionanta robusteţe ctitorind peste veacuri o colectivitate ce nu striveşte individual, ce salvează persoana aducînd afirmarea relaţiei sacrale pe care această lume a ştiut să o păstreze ca umană pur şi simplu într-un firesc cuceritor ". Tatonînd în privinţa ideii din pasajul citat, să spun deci că sacrul şi umanul se înfrăţesc sărbătoreşte, în ţara de la nord, în chip absolut natural. Cum se poate remarca, loan Alexandru şi-a făcut chiar şi pentru ocazii prozaice (prefeţe, tablete publicistice, articole etc.) o limbă personală, cum numai Arghezi, păstrînd proporţiile, a mai avut, dar care, ajutată şi de economisirea avară a virgulelor, devine uneori la fel de esoterică, de indescifrabilă, ca şi poeziile lui. ,

Şi fiindcă am atins această problemă, merită să stăruim puţin. Lexicul folosit de loan Alexandru nu e nici arhaic, nici modern.

Mai degrabă un instinct artistic decît o cultură lingvistică l-a împins pe poet către improvizarea (ipoteza) unui limbaj care are parfumul vechimii, dar este în fapt artificial. Fondul principal de cuvinte este ţărănesc (evident, nu numai maramureşan) şi biblic. El nu este foarte bogat, ca şi cum poetul s-ar strădui să picteze în cîteva, puţine, culori peisajele sale morale. Pe lîngă asta, găsim invenţii, probabil, proprii, ca podobie, agnet (de la angus?), echaton, paradei, miezonoptic, martiric, apoi stîngace forme verbale din vocabularul poeziei noastre romantice (devenindă, se strecor, o-nvoalează), în fine, substantive cu genul modificat, conform procedeului folosit, pe scară mai largă şi de Ion Gheorghe (cuvîntă, asină). Din aceleaşi motive, cred, de a da senzaţia de vechi, poetul preferă pe â lui î, peste tot, chiar şi acolo unde nu s-a aflat niciodată (doborîtă, urîlă). Trebuie să menţionez construcţia frazei poetice, răspunzătoare în cea mai mare măsură de arhaitatea aceasta cam silnică, şi care nu o dată pare împrumutată din Varlaam sau Ivireanul, împreună cu care poetul de azi mai are în comun şi înclinaţia spre probozanie şi blestem („ Vai de noi ce ne folosim priceperea şi ştiinţa / Celor aflaţi in creştere otrăvindu-le conştiinţa // Decît să se sminteascâ un tînăr sau o fecioară / Mai bine ne-ar fi de grumaz o piatră de moară / Vai nou morminte pe dinafară văgăune jalnice / Pline de spurcăciuni").

Una peste alta, imnele lui loan Alexandru vădesc o artă poetică destul de primitivă şi cam simplistă, făcută din solemnităţi retorice a căror sursă îndepărtată o ofertă imnele, elegiile şi ditirambii bizantini, care au circulat la noi în slavonă în secolele XVI-XVII. Atitudinea quasi generală este de smerenie nediferenţiată, de monodie care curge la nesfîrşit, dar poate fi la fel de bine oprită în orice punct. Fondul esenţial al poetului este elegiac. Lucrurile notabile, cîte sînt, le descoperim în textele mai concise, care seamănă cu psalmii ori conţin evocări ale unor lumi de păstori naivi şi credincioşi. Textele ample sînt greoaie şi plictisitoare, fiind practic cu neputinţă a le duce la capăt fără sforţare. Unele au şi un aer esoteric, misterios, care are un precedent în Goga, explicaţia lui mai directă fiind totuşi aceea că loan Alexandru cultivă în aceste imne o frază extrem de arbitrară în alcătuirea ei sintactică, rupînd punţile de legătură şi creînd impresia de înţeles obscur. Defectul principal al liricii lui ditirambice este însă abstracţia. Aceasta se simte de la nivelul figurilor stilistice: „necăpăţîna nebiruinţii"; (ştergarele şi blidele) „doxologesc osanale"; „îngerii doxologind gloria". Sînt şi versuri întregi care respiră în acest aer rarefiat de concepte: „N-are infernul statut ontologic / Ci numai existenţă fenomenală". Se întîmplă să crezi, citind un titlu ca

Pădure iarna, că vei afla un peisaj oarecare, oricît de stilizat, şi în loc de asta, dai peste „ culoarul eternităţii aşa trebuie că arată" sau peste banalităţi precum „ Prin zăpezi printre crengile / încărcate de ninsoare imacuiată". Poetul priveşte atît de fix la ideea care-i călăuzesc inspiraţia încît realitatea din poezii devine transparentă, se văd doar oasele, carnea de pe lucruri topindu-se. Acest lirism de abstracte noţiuni etice este deseori rebarbativ: „ Trebuia să ia păcatele cel asupra căruia / Nu pot rămîne / împreună cu pedeapsa izvorîtă din ele / Să le distrugă prin compasiune / Suferinţele pricinuite de răul / Asumat şi ce-i urmează vinovăţia" etc.

Care este ideea? După cîte îmi pot da seama, se produce la loan Alexandru o confuzie inocentă (dar plină de urmări vinovate) între întruparea logosului şi încreştinarea istoriei. Volumul său din urmă debutează cu mai multe poeme despre (şi intitulate) Mihai Viteazul sau Câmpia Turzii. Nu sîntem încă în spaţiul maramureşean, dar, desigur, nu putem pretinde unei culegeri de poezie să aibă unitatea unui tratat de istorie sau de geografie, în aceste poezii, uciderea mişeleasca a voievodului este interpretată ca un sacrificiu de întemeiere: tăierea capului este identificată cu înjunghierea mielului christic. Mihai ar fi deci mielul pascal sacrificat ca o „cale a jertfei întemeietoare de ţară". Cu astfel de hibrizi ne-am mai întîlnit în Zoosophia lui Ion Gheorghe, dar acolo nu era atît solemnitate, cît burlesc. Diferenţă, prin urmare, de registru stilistic. Tema sacrificiului cu pricina şi abuziva ei interpretare poetică şi ideatică revine de zeci de ori, în legătură cu personaje foarte diferite, de la Doja la Baba Novac şi de la Horea la Avram lancu, prefacînd mielul simbolic într-o turmă întreagă, înainte de a călca pragul Maramureşului şi a da pe Mara de „omphalosul Europei" (buricul, cum ar veni), mai sînt cîntaţi în versuri mai mult ori mai puţin biografic lancu de Hunedoara, Io Mircea Voievod, Bărnuţiu, Bălcescu, Şcoala Ardeleană şi alţii. Poetic se poate reţine evocarea peregrinării lui lancu într-un stil ce aminteşte puţin de al lui Botta din patrioticele lui portrete lirice: „Nu mai vorbeşte cu nimeni / Graiul s-a retras din el / Ca izvoarele din fintînă / încă într-o peşteră numai / Razele lunii răsună / Aşa a rămas în istorie lancu / Vremile numai se schimbă / Clopotul uriaş spînzurat / De turlele munţilor / Fără limbă".

Un lot mare de poezii, din secţiunea care trebuia să fie de inspiraţie direct maramureşeană (dar aceasta se dovedeşte pînă la urmă mai greu de ajuns din urmă decît o Fata Morgana în pustiu), mi-au dat cel mai pronunţat sentiment de deja vu. în revistele tradiţionaliste şi gîndiriste de dinainte de război astfel de texte erau pe toate paginile.

Majoritatea repovestesc, localizînd, întîmplări biblice, din Noul Testament, nu, din păcate, cu destulă savoare; altele sînt rugăciuni, din care doar cîteva merită a fi transcrise (de exemplu acest frumos şi foarte pur Imn: „Cum sclavii fugind îşi tîrăsc după ei / Lanţurile oriunde / Ferecat prin lacrimi de tine doamne / Nu mă poate cosmosul ascunde // Nu mă poate nimeni primi / Nu-i îngăduit nimănuia să-l tăinuie / Fugarul / în fiece seară rănile mă vădesc / C-am jefuit sanctuarul // Străin tuturor / La picioarele tale în hohote / Lanţurile de foc ale ochilor mei / Catedralelor clopote"); în sfîrşit, aici se găsesc acele elegii, plîngeri, amintite la începutul recenziei, care ar fi putut alcătui un volum, mai miezos decît cel de faţă, dacă poetul s-ar fi limitat la ele, Maramureşul este evocat într-unul din ele, cu o muzică ce ne-o trezeşte în minte pe aceea a lui Botta („Maramureş Marea noastră Moartă / lemnul înghiţit de troiţă şi poartă / Turnul numai suliţă săgeată... ") şi Goga („De-atitea lacrimi ce-a vărsat Ardealul / Nu se mai vede de albastru malul / Să nu-şi piardă sarea din putere / învelit oceanul de-nviere/ împletit numai cu focul plînsul / Macerează munţii după dînsul / Fundătura este octogoană / între extază şi prigoană... "). în alta, Topos, avem un loan Alexandru la nivelul lui cel mai înalt (atins, din păcate, destul de rar în aceste prea polifice Imne):

„ L-am locuit cu plugul şi cu turma

îmi ştiu numai cerurile urma

Cît cuprinde zarişteа stejarul

Mi-am încropit în cosmos sanctuarul

Ştiu de suflet că e mai greu în mine

Coarnele mă ţin de rădăcine

Cu cit rodirea în coroane mai adâncă

Lemnul înfipt în căpăţîna stîncă. "

Astfel de versuri îndreptăţesc speranţa că poetul de altădată, al Infermului discutabil mai are resursele necesare pentru a pune capăt lungii lui rătăciri lirice din ultimul deceniu.

(România literară, nr. 33, 1988)

Document: 31. Ana Blandiana.doc

ANA BLANDIANA

„Cincizeci de poeme", „Calitatea de martor"

în Cincizeci de poeme (Ed. Eminescu, 1970), Ana Blandiana îşi face o primă (după cîte ştiu) selecţie din propria poezie. Selecţie nici prea generoasă, nici prea severă; de altfel, mi-e cu atît mai greu să mă pronunţ asupra acestui punct cu cît poeta a scris în genere puţin şi (dacă exceptăm volumul de debut) fără mare inegalitate. Şi primul lucru ce se observă la lectura acestor cincizeci de poeme (pe care poeta le-a socotit reprezentative) este tocmai scrupulul artistic; dacă nu, cum spuneam, în alegerea propriu-zisă, în chiar structura poeziei, care suferă de rigoare ca de o secretă disciplină. Poeta se reprimă evident. Nu numai în sensul că lirica ei este antifeminină (refuzînd să semene cu jurnalul unor senzaţii şi emoţii), dar şi în acela de a elimina tot ce ţine de o imagine posibilă a vieţii imediate, „banale", superficiale. De unde şi o anume lipsă de spontaneitate, de naturaleţe, de unde masca, nedezlipită de pe obraz, a gravităţii responsabile.

Am mai remarcat aceste^ lucruri scriind despre A treia taină acum un an. Ce-ar fi de adăugat? în primul rînd că această etică a poeziei şi-a găsit cu timpul la Ana Blandiana expresia potrivită. Nu e suficient ca un poet să aşeze la baza poeziei sale o convingere morală ori de altă natură; trebuie ca această convingere să se poată transforma în poezie. De la o etică, frumoasă şi înaltă, a poeziei, Ana Blandiana a ajuns la o veritabilă poezie etică. Poezie de aspect sentenţios, nici vorbă „sinceră", însă de o sinceritate voită, cultivată ca o poză. „ Tragic mi-e dorul, asemeni blestemelor 'vechi", scrie Ana Blandiana într-o profesiune de credinţă: „Tot ce ating se preface-n cuvinte". Parafrazînd-o, aş putea spune că darul ei constă în a preface în atitudine deliberată orice spontaneitate. Plîngerea sau jubilaţia, temerea sau speranţa au la ea o cadenţă implacabilă şi impresionantă. Lirismului acestuia sentenţios, auster, îi lipseşte uneori chiar şi acea intimitate tandră a vocii care ne emoţionează în confesia poeţilor. Cele mai tulburătoare versuri ale Anei Blandiana sînt însă acelea în care poeta reuşeşte să se ascundă cel mai bine; din contra, versurile în care impersonalitatea, elevaţia, morala se trădează printr-o inflexiune neaşteptată, printr-un ţipăt, printr-un accent dramatic, în care fiinţa adîncă se demaschează, cerîndu-şi dreptul la naturaleţe, la banalitate, la comun.

Antologia de azi a Anei Blandiana mai confirmă constatarea mai veche referitoare la A treia taină: o etapă se încheie în scrisul poetei,

versurile ei de mîine nu vor mai semăna, poate, cu cele de azi. într-un fel, evoluţia Anei Blandiana este exemplară pentru poeţii care pun înaintea talentului o conştiinţă a poeziei şi nu se mărginesc la a-şi exploata înzestrarea firească. Fiecare etapă a poeziei este cucerită în urma unei mai bune cunoaşteri de sine, în urma unei înţelegeri superioare a poeziei înseşi.

Cum era de prevăzut, parte din temele şi caracteristicile poeziei se răsfrîng şi asupra tabletelor publicate de Ana Blandiana timp de şaptesprezece luni în Contemporanul sub titlul „Antijurnal" şi adunate acum în Calitate de martor (Ed. Cartea Românească, 1970). Şi, înainte de orice, vom recunoaşte atitudinea „negativa" din poezie faţă de viaţa imediată („ există desigur o poezie de ilustrare, care caută să calce cu picioarele ei mici în urmele lăsate de bocancii poetului. E adevărat, dar şi în capul acestei poezii, pe care nu o respect, pe care o socotesc neesenţială..."), întîia şi ultima tabletă se referă deopotrivă la condiţia poetului şi a scrisului, constituind motivarea de principiu a publicisticii din volum. Se poate observa şi o oarecare modificare a unghiului de vedere, mai subtil în ultima tabletă decît în prima, deşi, indiscutabil, acesta rămîne fundamental consecvent. De ce Antijurnal? - se întreabă Ana Blandiana. Pentru că (răspunde ea) viaţa poetului e neimportantă în sine şi ,, dacă jurnal înseamnă viaţa înregistrată şi comentată, viaţa de la o zi la alta, atunci jurnalul unui poet este o noţiune fără sens". Şi îndată: „Poetul există şi rămîne numai prin ceea ce reuşeşte să nu trăiască şi, netrăind, să creeze doar. Pentru că, după cum bine se ştie, numai ceea ce nu există în planul vieţii se realizează în planul artei".

Va să zică antijurnal, fiindcă opera nu exprimă ceea ce poetul a trăit, nu e o transcriere a existenţei, ci un act prin care poetul intră în posesia existenţei lui esenţiale. Este fireşte o idee curentă în gîndirea estetică actuală formuiată magistral, de pildă, de Malraux a cărui paradoxală propoziţie (dacă scriitorul ar crea spre a se exprima ar fi foarte simplu, dar el se exprimă spre a crea) o regăsesc în finalul tabletei Anei Blandiana care afirmă lapidar că arta nu e efect, ci scop. Singurul lucru care mă desparte de Ana Blandiana este acesta: arta nu purcede pur şi simplu din absenţa vieţii, cum pare a sugera ea. Literatura nu compensează absenţa vieţii, ci realizează un mod al ei esenţial. Biografia ideală a poetului, chiar dacă nu coincide cu cea reală, nu este o iluzie, o absenţă, ci tot viaţă (latentă, în proiect). Ex nihilo, nihil. Poetul nu se inspiră exclusiv din ceea ce a trăit realmente, dar nici exclusiv din ceea ce n-a trăit niciodată.

în tableta finală, se revine oarecum la aceste lucruri. Condiţia poetului ar fi aceea a unui martor ideal, care participă la viaţă fără a fi implicat total şi a cărui „singură datorie, fantastică, existenţială", este de a spune adevărul, pentru ca în funcţie de spusele lui „aproape sacre, să se judece, implacabil, procesul". Calitatea de martor provine din aceea că sentinţa nu poate schimba viaţa însăşi a poetului. Dar această calitate „zeiască" nu e un dat, ci rodul unei lupte. Se poate întîmpla ca, după ani de zile de indiferenţă, poetul să descopere că sentinţele nu ţin cont de depoziţiile lui, că procesele se termină contra adevărurilor rostite de el, şi atunci, el intră deodată, pentru un timp, în scenă, devine procuror, judecător sau inculpat, străbătînd un purgatoriu necesar spre a reabilita calitatea de martor. Frumoasă şi profundă analogie! în special raportul dintre pasivitate şi luptă, dintre condiţia superioară a poetului şi obligaţiile lui sociale, politice, -mi se pare admirabil exprimat. Poetul cunoaşte angajamentul social, dar nu pe acela ocazional şi exterior.

Ca şi poezia, tabletele Anei Blandiana sînt expresia acestei conştiinţe responsabile: nu exerciţii literare, ci acte de angajament moral. Poeta nu se joacă, din gratuitate, din umor, din înţelepciune; lucidă şi serioasă, ea traversează morala, gîndirea, istoria, politica lumii noastre, spre a-şi extrage pretextele şi imaginile. Ea reprezintă pe martorul fără de care procesul nu se poate judeca; şi crede profund în utilitatea depoziţiei ei. Desigur, repertoriul tabletelor e mai larg: deopotrivă, arta, natura, evenimentul accidental îşi află un loc în ele. Şi dacă puţinele tablete cu caracter mai liric, mai poematic, n-au parcă intensitatea privirii, a emoţiei, celelalte mi se par aproape mereu interesante şi pătrunzătoare. Stilul e direct, exact, spiritul consecvent şi metodic, deşi .fără fantastic, fără acea incoerenţă superioară care dă gravităţii farmec. Este poate o caracteristică inevitabilă pentru publicistica şi poezia Anei Blandiana, absenţa umorului de idei, fiindcă presupune, fie şi numai virtual, labilitatea ideilor.

(Contemporanul, nr. 2, 1971)

„Proiecte cu trecut"

Ana Blandiana perseverează în proză, cu bune rezultate: după Cele patru anotimpuri din 1977, iată, i-a apărut de curînd o nouă carte, intituiată Proiecte de trecut, şi care cuprinde unsprezece scurte povestiri. Poetice, fantastice şi memorialistice, ca şi precedentele, povestirile mai noi sînt la fel de enigmatice şi de pline de mireasmă, deşi scrise, în general, într-o limbă care nu face risipă de plasticităţi

lexicale, albă, neologistică şi elegantă. Remarcabilă este îndeosebi capacitatea tuturor acestor proze de a crea atmosferă. De la un punct înainte, se observă însă în Proiecte de trecut un gust pentru evocarea realistă, pentru ironie şi satiră, care lipsea în Cele patru anotimpuri. Mijloacele expresive se diversifică în chip evident şi, chiar dacă nu pot anunţa în Ana Blandiana un viitor romancier realist şi social (ceea ce nu cred că va deveni), sînt sigur că scrisul ei se va modifica în continuare, îmbogăţind cu elemente noi registrul sugestivului, misteriosului sau terifiantului, caracteristic prozei ei fantastice de pînă acum.

La ţară este, dintre povestirile ample, aceea care ne întoarce cel mai clar la motivele şi la atmosfera anterioară. Este descrisă o călătorie (jumătate reală, jumătate imaginară, ca aproape totdeauna în proza Anei Blandiana) spre satul bunicilor, în fond o regresiune într-o lume bătrînă şi sălbăticită. Tema acestei povestiri, scrisă cu o fantezie debordantă, este veche: civilizaţia cotropită de natură. Cîmpia înghite satul, vegetaţia luxuriantă înhaţă cu o voracitate înspăimîntătoare produsele omului şi ale istoriei sale. Puţinii bătrîni rămaşi în sat încearcă s-o sechestreze pe imprudenta vizitatoare. Pe marginea dintre realitate şi coşmar epicul e neimportant: contează acumularea de factori care să sugereze nesaţiul unei naturi din puterea căreia nu există scăpare. O intuiţie perfectă a subiectului o împinge pe autoare să descrie sfîrşitul acesta al universului ei din amintire în termenii unei universale entropii: dezordinea ce se înstăpîneşte este extraordinar de vitală, e o furie a materiei care proliferează monstruos, un cancer al organicului. Amestecul de crepuscular şi de vigoare elementară creează toată strania atmosferă a acestei povestiri. Drumul spre sat traversează o cîmpie intens mişunătoare: „Cea mai frapantă deosebire faţă de felul în care credeam eu că arată cîmpia era lipsa ţarinii, faptul că pămtntul nu se vedea. El era acoperit cu un strat gros de un metru poate — poate mai mult — de boabe şi ştiuleţi şi seminţe printre care mişunau, forfoteau, se agitau mii şi mii, milioane probabil, de fiinţe de cele mai diverse specii şi feluri, viermi şi gîndaci, şoareci şi nevăstuici, cu ochi şi fără ochi, cu blană şi fără blană, cu antenă şi fără antenă, patrupede, tîrîtoare, miriapode, şi chiar zburătoare, pentru că deasupra acestui colcăitor amestec, incredibil de viu şi de întreprinzător, se roteau escadrile întregi de corbi planînd în zbor razant şi oprindu-se într-un precar echilibru pe acest covor veşnic lunecător". Vegetalul şi animalul se devorează reciproc. Viziune din Bosch şi Dante: ,;Şi nu numai animalele, insectele şi păsările devorau porumbul, ci şi porumbul părea să devoreze animalele şi insectele,

in aşa măsură ele, boabele, se agitau şi ameninţau mereu să înghită celelalte vieţuitoare, pe care reuşeau să le acopere chiar, pentru cîteva clipe, urmind ca in clipa imediat următoare să fie acoperite ele, boabele, de zelul supravieţuirii celorlalţi, şi asta mereu, fără încetare, fără odihnă, într-o fierbere murdară şi colorată, într-o foire, într-o viermuiala, într-o colcăială dezgustătoare, promiscuă, djar nu lipsită de o anume paradoxală măreţie a vieţii care continuă să fie oricum, aricind, oriunde, orice". Satul însuşi e tras în hora acestei naturi vorace. Copacii au crescut gigantic, au ramuri noduroase şi apucătoare, iarba a spart podelele caselor, a răzbit printre ziduri, biserica a fost îmbrăcată în lutul ţesut cu materii organice al unor cuiburi de păsări în care se află milioane de mici zburătoare. Povestirea se încheie cu imaginea grandioasă a tragerii clopotelor, cînd întreaga biserică pare a se înălţa în aer, purtată de aripile zburătoarelor ce se agită speriate în juru-i ca de un cosmic vaier sonor.

Sînt uşor de identificat aici obsesiile din Capela cu fluturi şi celelalte proze mai vechi. Combinaţia cea mai stabilă fiind aceea dintre strălucire şi promiscuitate, observăm lesne că imaginaţia autoarei se mişcă repede (uneori prin suprapuneri fulgerătoare) de la o extremă la alta: de la un univers incipient, inform şi preuman, populat de larve, fluturi, crisalide, ouă, cuiburi, la un univers bâtrîn, noduros, mineralizat. Biserica acoperită de cuiburi ca de o alveolă colosală uneşte în acelaşi simbol al oului - palat de nuntă şi cavou - laturile opuse ale realităţii, începutul cu sfîşitul, naşterea cu pieirea vieţii.

Alte povestiri sînt lipsite de sprijinul acestei fantezii luxuriante. Ele au tăietură mai netă şi mai clasică, în linia fantasticului intelectual din Borges sau A.E. Baconsky: O rană schematică, Cel visat (unde povestitorul se închipuie ca făcînd parte din visul altuia şi vrea să lase o urmă scrisă înainte de a dispărea o dată cu visul în care locuieşte), Gimnastica de seară (un înger care a luat chip de om descoperă deliciile somnului şi visului uman) şi Rochia de înger. De o factură oarecum deosebite sînt Invitaţia de coşmar şi Biserica fantomă, unde aspectul fantastic se bazează direct pe motive folclorice, pe legende şi eresuri populare. Ultima din acestea e o povestire, în genul ei, admirabilă, în tradiţie Galaction-Voiculescu-Bănulescu, evocînd isteria incredibilă (care a germinat apoi o legendă încă vie) a mutării unei biserici din Ardeal în secolul XVIII. Sigur, oricîte virtuţi literare ar avea o astfel de povestire (şi are), ea nu mai poate fi citită astăzi ca un lucru inedit şi nu cred că reprezintă o cale de urmat în proza scurtă.

Trei povestiri ocupă un loc aparte în volum. Zburătoare de consum valorifică un tip de fantastic inexistent pînă acum la Ana Blandiana şi

anume fantasticul buf. Anormalul, extraordinarul cresc din cotidian şi derizoriu, pe de o parte, iar impresia rezultată nu e nici terifiantă, nici coşmarescă, ci înveselitoare şi chiar reconfortantă. Subiectul poate fi divulgat fără pericolul de a risipi interesul cititorilor pentru povestire. Doamna L., profesoară universitară de filosofie şi specialistă în ateism, se decide să pună în balconul locuinţei sale de la bloc o cloşcă pe ouă. Căutarea găinii şi a ouălor prin satele din jurul Capitalei constituie un prim episod umoristic. Pînă la urmă ouăle îi sînt aduse de un ţăran-orăşan cu aspect de om de carte (care-i suna periodic la uşă ca să-i vîndă şi alte produse agro-alimentare, cum se spune) şi aşezată sub aripioarele materne ale unei cloşte închiriate. După o lungă clocire din ouă nu ies pui, ci nişte făpturi rozalii şi cu pufuşor care stîrnesc d-nei L. un soi de stupefacţie oripiiată: „Acum putea să-i vadă. Erau golaşi, nu mai mari decît lăţimea unei palme, cu aripile şi creştetul protejate de penele acelea incipiente, care, în loc să-i aureoleze, atrăgea asupra lor mila şi chiar o vagă repulsie. Şi mai ales nu făceau deloc impresia unor făpturi supranaturale", în două-trei zile, aceşti pui exotici cresc şi nu mai încape îndoială că sînt unii şi aceeaşi cu fiinţele ce au populat de veacuri imaginaţia pictorilor şi poeţilor, şi anume îngeri. Pe balconul unei filosoafe cu sarcini speciale la universitate. După hazlii deliberări cu sine, după ce mai întîi vrea să-i ascundă de ochii vecinilor şi-i ţine în coteţe tapetate cu prosoape chinezeşti, d-na L. face gestul dării îngerilor la iveală: unul cîte unul, dintr-o geantă în care-i transportase, şi îi lasă să zboare printre pahare, ceşti şi scrumiere. Povestirea e scrisă cu mare fineţe ironică. Apariţia îngerilor din ouăle de găină face să vibreze din nou o coardă esenţială a prozei Anei Blandiana: „Cel mai staniu aspect al întîmplării, întîmplare care numai de straniu nu ducea lipsă, era că în fiinţele acelea necunoscute, abia ieşite, evident, din stadiul de embrion, se amestecau două calităţi în general nefuzionabile: strălucitorul şi promiscuul". Dar cursul povestirii nu urmăreşte această linie, ci una umoristică şi satirică. Tulburătoare este şi Reportaj (cu o memorabilă scenă: a cinei la care ia parte şi ofiţerul venit să aresteze pe capul familiei), cu o notă grotescă în final şi absolut teribilă, cînd înţelegem care e ideea „salvatoare" a unuia din membrii comandamentului de inundaţii, în fine, povestirea titulară, Proiecte de trecut, nu îndeajuns lucrată (autoarea părînd depăşită pe alocuri de subiect) conţine embrionul unui roman social, pornit ca o proză de Jules Veme: un grup de nuntaşi, pe la începutul anilor '50, sînt ridicaţi şi duşi în Bărăgan, unde rămîn 11 ani construindu-şi existenţa de la zero, ca într-un fel de colonie penitenciară fără paznici şi sîrrnă ghimpată, dar din care nu pot ieşi,

căci nu au unde se duce... Robinsonada aceasta politică şi modernă are cîteva pasaje foarte bune (sfîşietoarea scuturare a boabelor de grîu din părul miresei spre a se obţine un mic stoc necesar însămînţării viitoare, sosirea turmelor de oi şi a ciobanilor nepăsători la soarta semenilor lor ş.a.), nu însă tragica poezie pe care am fi aşteptat-o.

(România literară, m. 29, 1982)

„Poezii"

Preambul. Textul cronicii de mai jos trebuia să apară în numărul 20 din 18 mai 1989 al „României literare", în pofida interdicţiei de semnătură care dura din august 1988, Anei Blandiana îi este tipărită, la sfîrşitul lui aprilie 1989, antologia de Poezii, care era gata pentru tipar din vara precedentă. Nu cunosc motivele pentru care cenzura a lăsat-o totuşi să apară. M-am grăbit să comentez cartea, ştiind, din experienţă, că graba n-a stricat niciodată treaba, cînd a fost vorba de cenzură: din contra, ea a oferit uneori şanse unice. De data aceasta însă iuţeala cu care a venit o nouă interdicţie de semnătură pentru Ana -Blandiana a fost mai mare ca oricînd şi articolul meu a fost scos din pagina a noua a „ României literare ". în mod intenţionat, n-am dat un alt articol, ca să marchez lipsa. Motivul scoaterii textului n-a fost comunicat redacţiei. Nici mie cînd, încălcind „protocolul" (căci n-aveam nici o „funcţie" in redacţie, fiind doar colaborator extern, cum se zice în i argonul presei din ultimele decenii) am telefonat în cîteva zile de luni (este ziua cînd predau cronica) celui care la Consiliul Culturii se ocupa de „ România literară ". Jenat şi politicos, acesta îmi dădea a înţelege că problema îl „depăşeşte". Era forma curentă a delegării răspunderii. N-am retras articolul şi am sperat că într-o zi va vedea totuşi lumina tiparului, cum se întîmplase cu altele amînate şi apoi publicate, ca de pildă acela despre Urcarea muntelui, volumul de versuri al Ilenei Mălăncioiu (şi acesta un volum cu „probleme" - alt termen din jargon). N-am bănuit, desigur, cu tot optimismul meu iresponsabil (părerea unui prieten!), că îl voi publica în împrejurările istorice pe care le trăim astăzi. L-am recitit cu oarecare strîngere de inimă: nu-mi mai aminteam ce şi cit trebuie să sacrific cenzurii. Un lucru doar: numele lui Şt. Aug. Doinaş, şi el interzis pe atunci, l-am înlocuit cu perifrază „autorul Alfabetului poetic", încercînd în felul acesta să văd dacă „ trece ". N-am apucat să văd, articolul fiind scos în întregime. Unul din ofiţerii de securitate care l-a interogat pe Dan Deşliu (alt poet interzis al anului) i-a spus (şi poetul mi-a spus mie) că „băgăm fltile" (/argonul!) în articol.

Recunosc unul singur, îl puteţi găsi în ultima frază, acolo unde scrie că nu mă încumet să pronostichez nimic în legătură cu poezia Anei Blandiana - cu a ei „mai puţin decît cu a oricui". Şi cum să mă fi încumetat? Textul care apare astăzi este exact acela încredinţat revistei cu sase luni în urmă.

între debutul editorial al Anei Blandiana şi antologia recentă din „Biblioteca pentru toţi" s-a scurs exact un sfert de veac. Poeta a. publicat prima ei poezie în 1959 în revista clujeană Tribuna, nemaiurmată însă de altele, pînă cînd, în 1963, G. Ivaşcu i-a deschis, ca şi atîtor altor tineri, paginile Contemporanului, în 1964 îi apare cartea de debut (cu prefaţa subsemnatului) în vechea. colecţie „ Luceafărul" a fostei Edituri pentru Literatură: Persoana întîi plural. O dată cu Ana Blandiana debutau şi Marin Sorescu, Ion Alexandru şi George Bălăiţă. O nouă generaţie intra în acei ani în literatura română, în valuri, dacă e să folosim metafora lui Laurenţiu Ulici. Acum, această generaţie a ajuns la ora primelor bilanţuri. După şapte volume de versuri (fără a le socoti pe cele de eseuri şi de proză) şi patru antologii de autor, cum sînt numite, Ana Blandiana îşi strînge aproape trei sute de texte în Poeziile tipărite în cea mai populară colecţie de la noi, „Biblioteca pentru toţi". Prefaţa lui Eugen Simion înfăţişează cu binecunoscuta competenţă etapele unei mari cariere literare. Ce altceva s-ar cuveni să fac eu însumi în cronica de faţă decît o similară trecere în revistă?

E foarte probabil ca titlul plachetei de debut din 1964 să fi urmărit iniţial (la sugestia, poate, a editurii) să indice „identificarea eului poetic cu destinul colectiv", cum apreciază prefaţatorul de astăzi. După douăzeci şi cinci de ani, el capătă.un înţeles întrucîtva diferit: persoana întîi plural o simţim, recitind volumul, ca fiind aceea a poeţilor tineri din deceniul şapte, cu biografia, cu imaginile, cu scriitura lor, în atîtea privinţe, asemănătoare. Diferenţierea literaturii care abia începuse, plătea încă preţul unor locuri comune, care dau poeziei şi prozei acelor ani un izbitor aer de familie, în pofida personalităţii inconfundabile reunite în tablou. Scrie Ana Blandiana în Copilărie: „Din oglindă mă privea un trup firav / Cu claviatura coastelor distinctă, / Inima-apăsa pe clape grav / Şi-ncerca să-apară în oglindă": trupul şi inima cu pricina sînt şi ale lui Nichita Stănescu, şi ale lui Adrian Păunescu, dintre cei care vor debuta după. întreaga generaţie se consacra la începuturile ei unei lirici pe care am putea-o numi de identificare afectivă, caracterizată de un declarativism ingenuu şi tineresc, de un entuziasm factice artistic (deşi profund motivat sociologic) („Epoleţii generaţiei mele / Cine-ar îndrăzni să îi jignească? ", se întreba naiv

Blandiana şi împreună cu ea, mulţi alţii) şi de recurenţa cîtorva teme (candoarea, adolescenţa, natura descătuşată, datoria faţă de părinţi, care simbolizau adevărata tradiţie interioară, în raport cu altele, false şi impuse din afară). Foarte repede, Blandiana devine conştientă de faptul că renunţarea la clişeele care stăpîniseră mai bine de un deceniu poezia românească nu conduce automat la autenticitate: Călcîiul vulnerabil, al doilea volum al ei, conţine deja ideea prefacerii sensibilităţii vii în cuvinte moarte („Cerul nu pot să-l privesc - se înnorează de vorbe, / Merele cum să le muşc împachetate-n culori? / Dragostea chiar, de-o ating, se modelează în fraze, / Vai mie, vai celei pedepsite cu laude"), a „darului tragic" al poetului de a literaturiza totul. („Doamne, cită literatură conţinem!) ". Spre deosebire de poeţii de după 1980, la care există sentimentul unei intime solidarităţi între viaţă şi literatură, generaţia '60 a fost partizana unei poetici a naturalului, resimţind dureros artificialitatea inerentă a oricărui text literar. Lucrul se explică, în condiţiile reacţiei lor la îngheţul tematic şi stilistic din epoca dogmatică, prin nevoia de sinceritate, de emoţie aşa-zicînd „caldă" care se vrea „vibrantă" de adevăruri sufleteşti nepervertite, declarîndu-se ca atare şi încercînd să facă să triumfe sufletescul pur, fie acesta de ordinul senzualităţii („Lăsaţi ploaia să mă îmbrăţişeze de la timple pînă la glezne "), fie de ordinul convingerii morale („De gingăşie tot mai mult mă-ntunec /Şi pier de umanism şi milă"). Efectul, paradoxal, al acestei atitudini este că poezia sinceră a biografiei sentimentală a tinerilor scriitori din anii '60 a impus, în fond, pentru o vreme o retorică a afectării şi un număr de motive etico-sociale generale care astăzi se văd cu ochiul liber. Un vibrato emoţional constant al vocii însoţeşte mărturisirile limpezi, profesiile de credinţă nete, elocvenţa rituoasă. Formal, poemele sînt corecte, rotunjite pe la colţuri, cu metafore cuminţi, dar care păreau impresionante („ frînghiile ploii", „măduvasurîsului"), rareori forţînd în sensul avangardismului antebelic („pisica moartă a cetii").

în Călcîiul vulnerabil găsindu-se atît prima capodoperă a Anei Blandiana (parabola dramatică Torquato Tasso), cît şi primele infiltraţii blagiene („ Vreau satul cu sunetul lacrimei mele", tema somnului, a străbunilor, a matricialului), abia cu Â treia tainâ avem, în 1969, volumul cu adevărat caracteristic al poetei. Discursul a devenit aproape exclusiv moral, liber prozodic (decasilabii iambice care sunau toţi la fel în prima jumătate a deceniului, dispar treptat), original metaforic, dar fără excese, rareori poeta punînd preţ pe imaginea izoiată („stele reci cu labe fără soţ", „oasele serafice ale mestecenilor"). Vizionarismul are tăietura clară, „raţională" şi

cîteodată aforistică: „ Totul este eu însumi, l Daţi-mi o frunză care să nu-mi semene. / Ajutaţi-mă să găsesc un animal / Care să nu geamă cu glasul meu. / Pe unde calc pămîntul se despică / şi morţii care poartă chipul meu / îi văd îmbrăţişaţi şi procreînd alţi morţi". Influenţa lui Blaga, discretă, este, totuşi, de aici înainte, statornică. Blandiana se numără printre poeţii a căror ascendenţă blagiană reprezintă unul din elementele definitorii pentru lirica nouă de la mijlocul deceniului şapte (Arghezi şi Barbu patronînd alte două formule). Reflexivă, gravă, simplă, poezia Blandianei nu mai cunoaşte acum afectarea sentimentală şi stilistică din volumele anterioare, izbutind să-şi asume deplin problemele morale şi existenţiale pe care le consideră esenţiale şi să le individualizeze ca trăiri veritabile. Şi dacă peisajul este exclusiv acela lăuntric, moral, iar dintre teme lipseşte (şi va lipsi mereu) crosul, autentică - poezia din A treia taină este în măsura în care comunică nelinişstea sufletului poetei ce se confruntă cu dilema sau cu misterul existenţei (Voi ştiţi ceva), cu vinovăţia, cu eroarea şi cu moartea. Tonul e solemn, fără rigiditate, iar confesia a deprins de la Blaga acea impersonalitate concis reflexivă care lasă să se vadă din om mai ales fiinţa gînditoare: „Fiecare trăim două, trei sau chiar patru vieţi deodată, / Ne naştem, Doamne, atit de tineri, încît / Din miile de vieţi posibile / Nu ni se poate pretinde / Să ştim alege doar una. / Animalele unei vieţi vînează animalele celorlalte, / Peştii vieţii mai mari înghit peştii vieţii mai mici, / Crengile arborilor îi sînt duşmane şi se usucă-n hotare, / Soarele vieţii a patra întunecă / Soarele-al treilea, soarele-al doilea, / Soarele prim. / Contrare, vieţile se anulează una pe alta -/Şi, nehotărîţi încă, şi nematuri murim ".

Volumele maturităţii poetei trebuie considerate acelea care urmează şi din care preferinţele mele se îndreaptă spre Octombrie, noiembrie, decembrie şi Ochiul de greier, în mod esenţial, nu se mai schimbă mare lucru după A treia taină, în afară de dobîndirea acelei fluenţe profunde a lirismului moral care face din Blandiana din anii '70 o poetă incomparabil superioară celei din deceniul debutului ei şi una din cele mai de seamă ale literaturii noastre contemporane. Imaginaţia poetică se cufundă în miracolele unei lumi aproape supranaturale şi exprimă o biografie nelumească, dacă pot spune aşa, a poetei. Poeta este o fiinţă care vine din paradisul unei veri unde, de prea multă fericire, ţi se face somn. Amintirile ei sînt, ca şi ale lui Blaga, metafizice: ,, Hai să vorbim / Despre ţara din care venim. / Eu vin din vară / E o patrie fragilă / Pe care orice frunză, / Căzînd, o poate stinge, / Dar cerul e atît de greu de stele / C-atîrnă uneori pin 'la pămînt / Şi dacă te apropii-auzi cum iarba / Gîdilă stelele, rîzînd, /

Şi florile-s atît de multe / Că te dor / Orbitele uscate ca de soare, / şi sori rotunzi atîrnă / Din fiecare pom; / De unde vin, eu / Nu lipseşte decît moartea, / E-atîta fericire / C-aproape că ţi-e somn ". Soarele foşneşte somnoros, natura declină ritualic, scăldată într-o lumină luminînd a moarte, care înveleşte totul ca un giulgiu. Poeta scrie, în definitiv, nişte elegii superbe, de o blîndeţe peste fire şi în fond senine, fără revoltă sau asprime, în care reflexivitatea este melodioasă, iar iubirea suav-divină: „Din apă ieşeau trupurile albe de plopi / Cu forme somnoroase şi suave, / Adolescenţi frumoşi sau doar femei, / Dulce confuzie, pletele jilave. / Nu îndrăzneau dorinţa s-o ascundă, / Apa era fără sfîrşit, rotundă, / Luna turna pe luciul ei / Ulei. / Păşeam desculţi si limpezi, / îmi simţeam / Degetele adormite-n mîna ta; l Era atîta linişte că timpul / Nu îndrăznea să spună vreo secundă, / Cerul nu rostea nici un nor, / Apa nu-ngăima nici o undă, / Doar tălpile goale, /Călcînd în lumina de lună, /Scoteau un sunet uşor". Intr-un regim semi-oniric, sînt evocaţi „ nămeţi grei de somn " şi „ turme mari de-omăt". „Ninge cu duşmănie", scrie poeta într-un vers bacovian, adăugind: „ Cine şi ce să viseze / în timpul crescut peste noi".

Ca o compensaţie, apare, în această poezie de beatitudini metafizice, motivul ţării vegetale, al „raiului păduresc", al ierbii, al frunzelor, definind ceea ce am putea considera naturismul Blandianei. Mai ales în Ochiul de greier lirica închipuie pe neaşteptate un jurnal al existenţei în mijlocul unei naturi percepută intuitiv, direct (ceea ce nu se întîmplase înainte şi nu se va întîmpla, nici mai apoi, în Stea de pradă, bunăoară, unde naturismul se resoarbe din nou în viziunea universului ca simplă matriţă vegetală). Urechea prinde sunetul afund al caliciului florii, sub tălpi „minunea trosneşte" ca o creangă udă şi se poate locui pillatian într-o nucă. De altfel, Blandiana e mai aproape aici de Pillat şi de*Arghezi decît de Blaga („Casă apărată de pomi şi de viţe cu struguri / Şi vegheată de albine, de licurici, de lăstuni, / Pe care se caţără vitejeşte dovlecii / Şi se-ncaieră crengi încărcate de pruni"). Descoperim o mulţime de intuiţii nemijlocite şi fragede prin care poezia capătă acces la universul real barat altădată de interdicţii metafizice: somnul în finul parfumat cînd cîntă greierii, pocnetul surd al căderii prunelor, ploaia care „coase cerul de pămînt", cărarea prin iarbă sau această imagine caligrafic-sensibilă a crengilor: „Iarna crengile scriu / Poezii japoneze / Cu penel fumuriu / Pe mătasea zăpezii". Un elegiac Portret cu cireşe la urechi, pe care l-am mai citat, frumoasa bucată intituiată Pămînt completează surprinzătorul arghiezianism al acestui sector al liricii Blandienei, ce stă mult mai făţiş sub semnul naturii plăpînde şi eterne: „Acest trup / Pe care-l

rănesc / Şi mingîierile, /Cu umeri din care aripile / Au renunţat să mai crească, / Este singura fişie de pămint / Unde îmi pot clădi / O împărăţie lumească. / Cînd te voi pierde, / Plăpînd univers / Mai trecător decît frunza, / fraged imperiu de-o oră / Pe care-l conduce norocul, / Toate armatele mele de îngeri / jucîndu-se de-a v-aţi ascunsa / îţi vor putea ţine locul? ".

Cu Stea de pradă se produce o modificare destul de mare în poezia Blandianei, similară în anumite privinţe cu aceea din creaţia din urmă a autorului Alfabetului poetic; pe de o parte, ochiul retrece la esenţe, la radiografia realului, la matricialul din natură, pe de alta, seninătatea visător-somnoroasă a elegiilor din Octombrie, noiembrie, decembrie face locul unei atitudini mai puţin calme, cu accente iritat-revoltate. Se înmulţesc imaginile expresioniste. Tabloul e scăldat într-o lumină rece şi dură. Ineditele de la sfîrşitul culegerii arată fără tăgadă preponderenţa acestei formule de lirism aspru, polemic. Trebuie să admit că metamorfoza mă ia, cum se zice, prin surprindere şi găsesc greu punţile de legătură cu poezia anterioară a Blandianei. Dar, mă rog, nu mă încumet să fac pronosticuri (în legătură cu poezia ei mai puţin decît cu a oricui), aşa că mă voi mărgini să spun, în încheiere, că antologia de Poezii este deplin reprezentativă pentru opera unuia din cei mai importanţi poeţi români contemporani.

(România literară, nr. 52, 1989)

Document: 32. Serban Foarta.doc

ŞERBAN FOARŢĂ

„Simpleroze"

Un manierist, în sensul propriu al cuvîntului, este Şerban Foarţă, care scrie „pour Ies Enfants et pour Ies Raffines", după cum ne avertizează el însuşi prin motto-ul luat din Max Jacob. Poetul e un dansator pe funie, jongler de cuvinte, inventator de rime rare („ boule-de-neige / bej", „ Istambul /preambul", „ La Manche f etanş", „ancore'ancora", „indiferenţa/Fayenza", „balon/Bayonne", „Paul C elan / porcelan", „Biedermayer / aer" - aici avînd precursor pe G. Călinescu, dar care scria „aier" ş.a.), exhibiţionist plin de ingenuitate şi de har. Poeziile sînt o cutie cu surprize, din care se scot cele mai neaşteptate lucruri.

Calamburul e cultivat cu savoare: ,, Estimp un peştişor maro / trecu pe lingă unu' roşu, / cu solzi ca asul de caro, / dînd naştere unui maroşu, / care.-nţeles cu unu' roz, / îmi ticluiră un maroz...". Sau: „Domnişoara cinefile / din Los Angeles .Vew York / cine filele vă-ntoarce?" Un ciclu din volumul Simpleroze se intitulează Poeme perifeerice. Chiar titlul volumului se pretează la un joc de cuvinte, dovadă acest catren dintr-o poezie: „Roze albe, roşii roze, ro:e roz. / Ce frumoase roze! Parcă sînt pictate1 / Una dintre ele ft-vei inîine, poate, /prin metempsihoză, par une symplerose". O notă de subsol explică ce înseamnă „symplerose" la primii platonicieni. Ca la orice manierist, aceste echivocuri sînt deliberate, ca şi reluările, cu subtile modificări, ale unor ritmuri sau versuri cunoscute: „Acolo un rîu de lapte între două vîrste cură, / cu-ale cărui spumegate valuri ca cum Leandru lupt... / Ori mai ţii aceeaşi (mică) floare de-oleandru-n gură? / Măduva acelui flaut, f u, demult o voi fi supt". Să remarcăm şi rimele interioare.

Aceste delicioase artificii, împinse uneori pînă la saţietate, marchează un lirism sentimental. Bufoneria e de obicei, în poezie, o formă a sentimentalismului. Poetul se joacă pe sine, compunîndu-şi „biografia" unui matroz ce a călătorit pe Planeta Roz. Ajegoria micului basm e destul de transparentă, ca în Cartea cu Apolidor a lui Gellu Naum. Matrozul e un seducător care „ne-a dat inima în gaj", care, cu alte cuvinte, se foloseşte de ingenuitate ca să ne reţină atenţia. Sulemenelile şi extravaganţele ţin de calcul, sînt o strategie lirică: „Mai lasă-mă-n răstimpul roz, / să mai dansez puţin pe funie! / Sulemenit cu chinoroz, /aşteaptă de prin luna iilnie, /la curtea noastră un matroz: // uite-/ acolo, în tangaj, / pe cea mai deşirată scară, / cu tot: cu arme şi bagaj... / Să nu mi-l faceţi de ocară, / căci ne-a dat

u

cft*^£Sr*c^'. ^/ /t ^'^i^f'*»

"e-° * '« acest K* '"** -4?'

*

m^ dea ^Ot f' #<>* ca *»* / * ^

***

276

subtile, / nemaiînţelegind, atunci, nici ei / de ce-ait dat curs, aşijderi unor zei, / atîtor lumi de farfurii şi bile. // Epuer si mouve, domnule jongler...". Bilele şi farfuriile cîntate în poezie, ca şi oul lui Ion Barbu, sînt, deci, cum s-ar zice, „dogmatice" (adică simbolice).

(România literară, nr. 23, 1978)

„Şalul, eşarpele Isadorei"

Preţiozitata manieristă a lui Şerban Foarţă îşi vădeşte mai mult decît oricînd, în recenta plachetă, substratul ludic. Pe prima copertă citim: Şalul, eşarpele Isadorei, iar pe clapă, cîteva versuri din Fularul lui M.R. Paraschivescu. Pe ultima: Şalul e şarpele Isadorei, iar pe clapă, un pasaj din Leş Enfants terribles de Jean Cocteau, Volumul e dedicat la început lui Cocteau („A Jean Cocteau, agent, coque, taudde nos bateaux en papier") şi la sfîrşit lui M.R. Paraschivescu („A.M.R.P., ăme, air et paix de nos chateauy de cartes"). Cum se vede, din chiar această dispoziţie grafică, e vorba de o carte „qui se mordla queue", cum ar spune autorul, care adică s-ar putea citi în ambele sensuri. O Antistrofă, bazată pe omofonic, ne dă o idee relativă de o asemenea lectură: „Rosine, Edith, Alice: adore-i / şalul, eşarpele de lux... / Şalul e şarpele de lux, / roz inedit, al Isadorei!". Aer nu înseamnă aici numai ceea ce ştim cu toţii, dar şi „ o bucată de stofa sau de pînză de obicei pictată sau ţesută, cu care se acoperă vasele liturgice ". în acest caz, „ a suprima aerul dintre cuvinte " vrea să spună mai mult decît părea a spune. Poetul face la un moment dat elogiul materialelor, al strofelor şi ţesăturilor (de la firul Ariadnei, la o urzeală oarecare şi în fine la pînza păianjenului, simbol liric: „Arachne -oribilul păianjen - e cea sub semnul căreia stăm noi, urzindu-şi, ea, din propria-i substanţă, jur-împrejiiru-i, plnze febrire şi alegere; şalul radia! al - ei - ca o greşeală"), mod de a spune că esenţa poeziei e de natură textilă; „Şi totuşi, a iubi pentru el însuşi, la adăpost de fetişisme, eresuri, conotaţii, un fald de grea velură, un postav; a vedea într-un polog de andrinopol, aşijderea unor copii teribili, un semn de rău augur, de ne-oguri: prologul unor crlncene istorii; a afirma despre cutare Clitemnestră că este galeşă şi calmă ca 2 m de mătase albă (cf. Trist an Tzara, Oeil); a te încrede-n cînepă, în'lin; a nu avea încredere în moaruri; a spus că trocheele sunt stambe (cf. M. Eminescu, Cum negustorii din Constantinopol) ori stampe (imprimate / imprimeuri); a fi aspru şi băţos ca organdiul, ca şi, desigur, tot pe-atît de străveziu; a contempla mosseline-ul ca pe o şampanie rară; a inspira anume catifele ca pe nişte lîncede otrăvuri;

a iubi pentru frumoasele lor nume atlazuri, lastra, serasirul, buhurul, filendreşul, ecarlata; a suferi să nu auzi pe nimeni zicînd că-i place să viseze, în timp ce foarfecile-i intră, cu amploare, într-un cupon de şantung consistent!" Şi boa desemnează atît şarpele tropical, mai bine ştiut, eît şi un soi de şal din lînă ori din pene. Titlul volumului, referindu-se la Isadora Duncan, se foloseşte de omonima aceasta. Dar, desigur, jocul lingvistic abia începe. Limba română, credeam, nu se pretează la omonimie (ca franceza, din cauza etimologismului): Şerban Foarţă pare decis să probeze contrariul. El inventează nenumărate omonimii, unele mai surprinzătoare decît altele. Cîteva sînt, şi poetic, admirabile, iată două catrene în care versurile l şi 4, 2 şi 3, 5 şi 8 şi 6 şi 7 sînt omofone: „Doamne! Cu Pan, glicine, galeşi, / rup şi serafii (nea zăcînd), / rup şi se rafinează, cînd /doamne, cu panglici inegale, — şi // descoperă un ser afin / la maladie. Azaleea / la mal adie, Az', aleea / descoperă un serafin ". Sau această Placă (puţin) defectă: ,,... Parfumurile unor crinoline ne par fumurile unor crini! O, luine par fumurile unor crinoline.... ". Şi, în fine, după sistemul din primul exemplu: „Dw vitre, galb oval, e rodia l pe cer, a soarelui, din nou; / pe cer, a soarelui, din ou, / din vitreg alb oval: erodia. // O apă, straja spre Levant, / cu tuberculoze-n aurora / cu tube roz. E-n aur ora. / O, a păstra japs relevant!". Gramatica şi textilele fac casă bună cu poezia, cînd nu se abuzează de ele. Şerban Foarţă e un spirit inventiv, amator de filologicale, poet adevărat totuşi prin simţul limbii şi prin nu ştiu ce ingenuitate, chiar acolo unde efortul pare mai laborios. Dacă în volumul lui anterior, Simpleroţe, poeziile aveau şi un sens dincolo de cuvinte (alegorii, fabule), aici ele se limitează să ţeasă un aer dens, inextricabil, ca o materie primară pentru un boa superb, ce se strînge în jurul gîtului poeziei; atenţie, doar, la cum a murit Isadora!

(România literară, nr. 45, 1978)

Document: 33. Virgil Mazilescu.doc

VIRGIL MAZILESCU

„Versuri"

E destul să citǎm, ca să ne dǎm seama de calitatea excepţională a poeziei: „soarele strigă ţi cade în frunze / în singurul parc al oraşului / copiii oraşului se fac încet mari l fără teamă la umbra doicilor / care croşetează aici de mai multe decenii / copiii oraşului se fac mari -îmbrăcaţi / în coaja teilor tunşi ca şcolarii / doicile croşetează vitejeşte pentru nimeni / dorm ele cu ochi de iepure pentru nimeni / şi eu pe aici - glorios şi cu mîinile în buzunare / privesc atîta doar / ştiu că toamna-i de ajuns să priveşti / distanţa dintre copac şi dispariţie // după o oră inventez acel cuvînt verde / ca ochiul tău verde în trei mări deodată".

Dar nu e destul, ca să caracterizăm poezia. Despre Virgil Mazilescu (publicat prima oară de M. R. Paraschivescu în Ramuri acum doi ani) s-a spus cu o oarecare uşurinţă că este un „suprarealist". Desigur, dacă el respecta punctuaţia şi scria: „Soarele strigă şi cade în frunze. / în singurul parc al oraşului, / copiii oraşului se fac încet mari, fără teamă la umbra doicilor / care croşetează aici de mai multe decenii. / Copiii oraşului" etc... impresia ar fi fost alta. Suprarealismul tînărului poet se reduce la inocente inversiuni sau repetiţii („copilul văzîndu-şi jucăriile şi în depărtare un cor / în ceaţă în ceaţă corul / nu este corul este mitraliera sînt: absintul / şi păsările născătoare de dumnezei"), ba, mai rar, asociaţia insolită de cuvinte. Volumul lui de debut (Versuri, col. Luceafărul) ni-l arată, ce e drept, încercînd să se smulgă farmecului muzical al poeziei, s-o fragmenteze, din oroarea de discurs, să joace incoerenţa din dorinţa de a părea natural. Dar aspectul suprarealist este superficial. Poemele au, în fond, un caracter tradiţional, sînt confesiuni deghizate sau întrerupte sau parodiate. Nu rămîne mai puţin dificultatea de a „prinde" nota esenţială.

Cîteva însuşiri mi se par totuşi izbitoare. De exemplu, poetul foloseşte şi în acelaşi timp respinge un anume mijloc. Nu putem nici o clipă să fim siguri că l-a ales, fiindcă avea nevoie de el, sau tocmai fiindcă n-avea. Dacă o poezie începe într-un ton de discurs, ostentativ, e aproape neîndoielnic că va sfîrşi prin a destrăma ţesătura colocvială a frazei, suspendînd discursul: „vei spune că asta e viaţa şi eu voi spune că asta nu e viaţa / şi mai apoi cît echilibru pe o sîrmă-n singurătate / noi ne iubim în măsura în care ura ta împotriva pietrelor / este şi ura mea împotriva pietrelor / priveşte într-acolo şi ai să vezi cum atîrnă cuminţenia pămîntului / pieptănată dulce - deasupra patului în care ne mai iubim ".

Ceea ce se dă cu o mînă se ia cu cealaltă. Versurile au adesea o mişcare gravă, ritualică, şi ne aşteptăm să ni se releve lucruri tulburătoare. Nu sîntem de fapt dezamăgiţi (căci poezia are mereu un conţinut), dar ceremonia rămîne în mod inexplicabil exterioară, valabilă ca atare: „mincau la o masă lungă şi bogată / aşa după cum este / obiceiul prin părţile noastre răsăritene şi / pot să spun că m-au intimpinat cu un tulbure salut l cum să nu mă intîmpine cu un tulbure sărut / mîncau / ce să facă / dar mai tîrziu m-au învelit intr-un ziar /şi neatenţi m-au pierdut pe mare / ce să facă şi ei / visaseră trei zile şi patru nopţi / insule cu neveste frumoase / şi nevestele se ştie sînt ca sufletul / dar mai tîrziu m-au găsit în burta peştelui / despicau burţile peştilor pe rînd căutîndu-mă / ce să facă şi ei /prietenii".

Ce este aici simulaţie şi ce nu? Poezia ni se sustrage, înţelesurile ei mai adînci pier ca firele de apă în nisip. Poetul se pune în scenă, se ascunde, caută o poză. Dar între cele două planuri, între realitate şi mistificaţie, între obraz şi mască, nu e un raport imediat. Poetul se complace în confuzie, preluînd intenţionat lumea închipuirii în lumea reală: „ tocmai organizasem un atac subtil / cînd a bătut la uşa mea iubita / eu i-am deschis cu întunecata / mea mină dreaptă / după aceea / eu am continuat jocul de şah / tocmai zîmbeam tocmai suceam / în extaz gîtul reginei / o tînăra mea sărmana regină / tocmai murmurase rugăciunea pieselor de şah / pe care o spun cîteodată şi soldaţii de plumb / şi suceşte-ne nouă viaţă gîturile noastre / lemn carne ispită du-ne amin".

E poezia memorabilă a volumului. Nimic mai fals decît a crede că poetul glumeşte. Emfaza, proza, sînt menite să deruteze. Jocul (de şah) nu înlocuieşte emoţia, dar o eliberează. Cu alte cuvinte, poetul nu poate dispune de viaţa lui decît transformînd-o într-un joc. Ambiţia, nostalgia, îndrăzneala şi suferinţa sînt reprezentate ca şi cum nu i-ar mai aparţine, ca şi cum ar fi vorba de ambiţia, nostalgia, îndrăzneala şi suferinţa altcuiva. Poetul a inventat un mijloc de a Ie privi din afară, de a fi liber de ele. Sentimentul se găseşte astfel înstrăinat şi poate fi arătat ca un pur spectacol, de bîlci sau de cinematograf mut. Poetul, el, nu este o persoană ale cărei trăiri ne sînt mărturisite; este un simbol al celui care a fost, un simbol care a anulat pe individul real: „ cineva pe lume are nevoie de mine / dragostea mea dacă ai nevoie de mine / o dragostea mea dacă ai nevoie de mine / gîndeşte-te la mine / în spaţiul cel mai umilit / te-am sărutat eu mortul / fiecare să-şi ascundă bine îngerul // în buzunar / ca la bîlci ca la // cinematograful mut / poate zborul va ţîşni printre zdrenţe şi urechi / eh ce să-i faci vom fi un biet simbol l şi unghiul dintre toate imposibil / te-am sărutai eu mortul".

Cu mijloace uneori foarte personale, Virgil Mazilescu reface experienţa tuturor poeţilor sentimentali, care se disimulează în gesturi teatrale. El îşi păstrează mereu o portiţă de salvare, ar putea în orice clipă să pretindă că a glumit, că s-a jucat, că a minţit. Ceea ce e adevărat pentru declaraţia minulesciană de iubire din Te rog Beatrice să ne întilnim este cu totul mai adevărat pentru poezia lui în general.

„ Te rog Beatrice să ne întîlnim / le rog şi n-ar trebui să te rog: / mîine seară m steaua vega / îmbrăcat cu o haină albă simplă şi uşoară / fără cravată fără să-mi amintesc / versuri sau alte lucruri frumoase din naştere //simplu pe măsura hainei mele / voi coborî din tramvaiul 709 / cu o flacără la butonieră / cu un pui de şopîrlă în palmă /să mă poţi recunoaşte imediat / te rog Beatrice te rog Beatrice te rog / la ce oră omenească vei vrea / mîine seară în steaua vega".

Beatrice este o femeie închipuită (ideală) sau doar un nume frumos al unei femei care nu se poate numi: cuvintele poetului nu sînt şi ele nişte nume frumoase pentru ceea ce nu are nume?

Sînt şi alte poeme care ar fi meritat o menţiune. Altele, destule, puteau lipsi. Virgil Mazilescu este însă, înainte de orice, poet şi inegalităţile, pretenţiile fără acoperire, jocul fără poezie, nu mai contează deocamdată. Să aşteptăm cărţile următoare.

(Contemporanul, nr. 25, 1968)

„va fi linişte va fi seară"

Poezii vechi şi noi găsim în culegerea va fi linişte va fi seară a lui Virgil Mazilescu prin care Editura Cartea Românească inaugurează seria „Hyperion". S-ar părea, după această primă apariţie, că fiecare volum din serie (de obicei o selecţie din opera poetului) va cuprinde o scurtă prefaţă a autorului însuşi (eventual o artă poetică), o postfaţă de un critic cunoscut şi o notă bio-bibliografică (compusă de cine?). „Hyperion" va avea, în aceste condiţii, un succes neîndoielnic. Trebuie indicat totuşi în nota finală că avem de-a face cu antologii de autor. Asemenea informaţii e bine să fie imediat vizibile, altfel, putem crede cartea nouă, mai ales cînd se întîmplă ca postfaţatorul să susţină acest lucru („ Iată, însă, că, la zece ani de la volumul de debut, această nouă, cuprinzătoare carte de versuri semnate de Virgil Mazilescu relevă aceeaşi...", p. 114), sau cel mult, să nu ştim ce să credem cînd, ceva mai încolo, el se referă la „zona de poezii inedite a volumului", p. 117. Şi o ultimă şicană colegială: citind nota bibliografică am constatat că am sc^is prima cronică despre Versurile de debut ale lui Virgil Mazilescu, deşi ordinea menţiunilor, nici cronologică, nici alfabetică,

mă împinge către mijlocul listei. Poetul (sau autorul notei) va fi preferat să înceapă cu lucrurile cele mai substanţiale!

Postfaţa lui Eugen Negriei, foarte interesantă, distinge, în linia preocupărilor cunoscute ale criticului din Figura spiritului creator, drept principală caracteristică a poeziei lui Virgil Mazilescu o „stilistică a eschivei". Absenţa „silinţei constructive" sau chiar a „celui ce supraveghează şi voieşte" în aceste versuri în care punctuaţia este aproape abolită (cu excepţia totuşi a... punctului!), logica discursului contrazisă, iar imageria inconsecventă, pînă la a crea impresia de „ telegramă lungă, somnambulică, nepăsătoare de repetări, de gîtuiri sau de alunecări digresive", nu sînt deci explicate ca indicii (psihologice) ale unei umilinţe sau indiferenţe existenţiale şi formale, ci ca o strategie conştientă prin care poetul „ năzuieşte să-şi bruieze mesajul în punctele lui importante (începînd cu locul unde se află) şi să eludeze, astfel, compromisul pe care îl presupune confesiunea", în termenii criticii impresioniste mai vechi aceste constatări ar fi sunat aproximativ aşa: poetul e un sentimental ce se reprimă, printr-o atitudine ironică, atît faţă de propriile emoţii<ş»cît şi faţă de expresia lor, pulverizînd uneori sintaxa. Este totuşi o deosebire ce nu ţine exclusiv de limbajul critic între Virgil Mazilescu şi atîţia alţi poeţi în fond sentimentali şi pe faţă ironici (Marin Sorescu, Geo Dumitrescu, Mihai Ursachi etc.) şi anume tocmai această pulverizare a sintaxei, deloc obligatorie în toate cazurile. Poetul tradiţional îşi reprimă emotivitatea prin ironii ce vizează exclusiv conţinutul afectiv, îşi ia cu alte cuvinte peste picior trăirile, îşi retează elanurile duioase. Rareori el duce îndrăzneala pînă la planul formal, stilistic. Strategia derobantă, în acest plan al. legăturilor logice, sintactice şi grafice, presupune experienţa suprarealistă în poezie. Virgil Mazilescu este, neîndoielnic, ca manieră un suprarealist tîrziu, scriitura lui fiind înrudită cu a lui Gellu Naum, de exemplu. Versurile par a nu începe cu începutul şi rămîn fără sfîrşit, ca şi cum s-ar fi decupat doar un fragment dintr-un discurs; recurg la colaj (mai puţin raţional, mai spontan totuşi decît acelea din Iepuri şi anotimpuri de Petre Stoica); constau într-o succesiune de întrebări ce nu aşteaptă nici un răspuns; povestesc o întîmplare fără sens; descriu un peisaj ce nu se constituie fizic şi aşa mai departe. Observăm, chiar şi numai enumerînd, aceste procedee, că „stilistica eschivei", cum o numeşte inspirat Eugen Negriei, nu este o simplă şi mecanică destrucţie a aspectului logico-sintactic al poeziei, ci, în chip mai complex, un fel de simulare pe toate căile a unei construcţii poetice. La prima vedere, versurile nici nu sînt atît de fărîmiţate ori de neinteligibile. Ele au o formă, limba curge firesc, poetul pare că

povesteşte, descrie, se confesează ca oricare altul. Abia ulterior ne dăm seama că aceste mijloace funcţionează oarecum în gol, că sînt o formă menită a ascunde adevăratul conţinut. Ceea ce atrage atenţia la suprarealismul de după al doilea război este tocmai mimarea formei, în loc să sucească pretutindeni gîtul elocinţei, să risipească orice nucleu logic, dezmembrînd frazele, suprarealiştii mai noi procedează oarecum pe dos, sînt adică elocvenţi, logici şi congruenţi sintactic, dar întreagă această formă e goală, mecanică: şi, în loc să elibereze conţinutul liric de rigiditatea unei forme, eliberează forma de conţinut. Nu trebuie trasă de aici concluzia că poezia lor e lipsită de fond, adică de acea spiritualitate profundă care garantează lirismul, ci doar că aleg o altă strategie poetică decît aceea constînd în declararea, mărturisirea etc. spiritualităţii.

într-o poezie de mai demult, Virgil Mazilescu spune cu aerul unui îndrăgostit într-un cîntec duios (intitulat dealtfel ca o romanţă: dormi dragostea mea): „tu dormi dragostea mea, sînt singur am inventat poezia şi nu mai am inimă". Acest final ne readuce la adevăratele intenţii lirice. Poezia nu iese din inimă, ci ţine loc de inimă. Toată lumea vrea sinceritate, dar poetul nu e dispus să-şi lase vînate sentimentele. Domeniul Jui e cuvîntul, nu sufletul, limba, nu psihologia. El se apără de agresiune şi se justifică într-o laconică şi frumoasă bucată, în care eschiva începe chiar de la titlu: dealuri şi văi şi cîmpii. în definitiv, e vorba tocmai de sustragerea sufletului de la vînătoare, de o frică secretă de agresiuni: „apă v-am dat sufletul unde v-a fost / unde pîlpîi tu sufletul meu şi în care / parte a lumii vînează acum vlnătorii / dacă privesc — haina mea este chiar frica / dacă privesc dealuri şi văi şi cîmpii".

Dincolo de aceste foarte discrete arte poetice, poezia lui Virgil Mazilescu este una de notaţii simple de stări fundamentale: impresii de moment, anxietăţi, îndoieli, nostalgii. Mai frapant decît suprarealismul, este impresionismul unor poeme, fraged şi pur, scăldat într-un aer matinal, ca într-un paradis al inocenţei, î» care însă pe neaşteptate luceşte, ca o lamă rece, o ameninţare: „ nici o mîngîiere si flori albastre si nici o vorbă, mina va crede / că visează - las-o, limba doarme de nouă ani între maluri — / las-o, flori albastre da înspăimîntătoare flori albastre şi mai ales / nici o vorbă: cuţit lingă cuţit". Totul pare a se petrece sub stele reci: „ ar fi putut găsi un loc şi drumul / pînă la el: mici aşezări de ţară / sub stele reci - şi despre felul cum // ah despre felul cum se încheagă sîngele / pe buze la un semn făcut al morţii / ar fi găsit exemple în istorie". Moartea e o prezenţă straniu-familiară: „nisip şi pietre / ne şopteşte zidarul //

să vă fac eu o casă / cum nu s-a mai văzut // scînduri şi cuie / ne şopteşte la ureche zidarul // prin aerul tot mai rece / sub ploaia tot mai întunecată". Anxietatea ia uneori forma unei blînde şi resemnate deznădejdi: ,, vei spune că asta e viaţa şi eu voi spune că asta nu e viaţă /şi mai apoi cit echilibru pe o sîrmă-n singurătate / noi ne iubim în măsura în care ura ta împotriva pietrelor / este şi ura mea împotriva pietrelor // priveşte într-acolo şi ai să vezi cum atîrnă cuminţenia pămîntului / pieptănată dulce - deasupra patului în care ne mai iubim". Nu lipsesc notele amar-sarcastice şi sentimentul deşertăciunii: „ tocmai organizasem un atac subtil / cînd a bătut la uşa mea iubita / ei i-am deschis cu întunecata / mea mina dreaptă după aceea / eu am continuat jocul de şah / tocmai zimbeam tocmai suceam / în extaz gîtul reginei / o tînăra mea sărmana regină / tocmai murmurase rugăciunea pieselor de şah / pe care-o spun cîteodată şi soldaţii de plumb / şi suceşte-ne nouă viaţă gîturile noastre / lemn care du-ne ispită amin".

Condiţia acestor în general laconice versuri este ca parfumul stării interioare să răzbată prin toţi porii limbii. Virgil Mazilescu este un poet remarcabil cînd îşi respectă propriul crez: „lecţia mea: o tu simplitate plină de respect" însă e de observat întîi la el o anume ostentaţie (de un gust îndoielnic) culturală, în cîteva pretenţioase poeme care au ca titlu nume proprii de personaje sau de autori celebri şi care sînt sau de neînţeles sau de tot naive, în al doilea rînd, o dorinţă de complicaţie ce răpeşte unor poezii tocmai prospeţimea de care vorbeam. Aici nu sînt decît clişeele unor anumite poezii nevrotice în limbaj suprarealist: „plămînii pe patru scoarţe olteneşti / şi toate răscrucile drumurilor sîngelui / pentru că azi am văzut am auzit am înţeles // oboseala / mi-o simte păianjenul blond pe tavan / iar dacă aprind lumina păianjenul dezertează / în geometriile în vreme ce oboseala / amestecă iar stricteţea ceasornicului cu viaţa imprevizibilă" ş.a.m.d. Asemenea „telegrame" lirice mai există în carte şi aparţin unui stadiu mai vechi al poeziei lui Virgil Mazilescu. Nu dicteul automat a supravieţuit din suprarealism, adică distrugerea deliberată a logicii exterioare, colajul voit absurd, nonsensul, ci un alt mod de a construi poemul decît acela clasic. O strategie a insolitului: altă construcţie a sensului, alt sens al construcţiei. Cînd poeziile lui Virgil Mazilescu nu adoptă pura tehnică de asociere a unor lucruri imprevizibile şi nu sfârîmă în chip gratuit sintaxa, ele sînt admirabile şi, liric, bogate.

(România literară, nr. 38, 1979)

Virgil Mazilescu „Guillaume poetul şi Administratorul"

între poeţii de azi, Virgil Mazilescu înfăţişează cazul foarte rar de autor cu o operă infimă, pe care nu ţine parcă deloc s-o sporească. Din 1968, cînd a debutat, a publicat mai puţin de o sută de poezii, în patru plachete subţiri, dintre care una antologică, doar parţial inedită. Această slabă emisie lirică nu trebuie numaidecît legată de severitatea conştiinţei poetice, dar cu siguranţă de o structură a poeziei înseşi, care, de altfel, a rămas în linii mari aceeaşi vreme de un deceniu şi jumătate. Cel mai bine a definit-o Eugen Negriei, vorbind, în postfaţa la antologia din 1979, de o „stilistică a eschivei". Planul formal oferea criticului căi de acces spre structura de adîncime a poeziei: „De o inexplicabilă pudoare, el (poetul) caută mai intîi să-şi « avertizeze emiţătorul», să-şi ruineze, pe cit posibil, conturul pregnant al eului său creator, despre care ne face să credem — într-o încercare de scoatere a lui din cauză si de depersonalizare a poeziei - că e detaşat, nevolnic dezlegat de responsabilitate, nepăsător de ce reprezintă şi ce poate schimba, înstrăinată se arată a fi fiinţa de gest şi de rostire şi de altă gură spune povestea (...). Dar - şi aici se află nesul artistic a! poeziilor - o face totdeauna lăslndii-ne, într-o măsură, să observăm că o face, lăsîndu-ne să presupunem că numai un motiv adine, ca o rană greu de arătat, l-ar fi putut stînjeni. Să fi fost numai atît şi tot i-ar fi fost suficient poeziei să se cuprindă de lirism " (Postfaţa la Va fi linişte va fi seară, Cartea Românească, 1979, p. 116-l17). Eschiva stilistică este, aşadar, indiciul formal al unei reticenţe afective şi, deopotrivă, un joc estetic, bazat pe simulare. Lirismul nu provine pur şi simplu din ceea ce rămîne ascuns, de nespus, dintr-o prezumtivă traumă sufletească, dar din însăşi arta ascunderii: cu alte cuvinte, din stimulare mai mult decît din disimulare. Un lucru interesant şi paradoxal este că scriitura poemelor o aminteşte pe aceea a avangardiştilor antebelici: sărăcia, dacă nu chiar lipsa punctuaţiei, aparenta incoerenţă sintactică, bizarul şi ilogicul. Paradoxul constă în aceea că respectiva tehnică nu mai este menită, ca la futurişti sau ca la dadaişti, să şocheze, ci, din contra, să distragă atenţia de la personalitatea ce se exprimă liric. Egocentrismul e înlocuit de depersonalizare, în definitiv, Virgil Mazilescu caută să pună la punct, în acest scop, o formă goală, un mecanism al absenţei. Are dreptate Constantin Pricop să afirme, în recenzia din Convorbiri literare (2, 1984) la recenta culegere, că poetul nu e propriu-zis un suprarealist, cîtă vreme nu cultivă sursele inconştiente. Dicteul automatic este la el pur exterior, o mimare a tehnicii suprarealiste.

Guillaume poetul şi administratorul este un roman liric cu trei personaje şi fără un subiect propriu-zis. Epicul acesta pur era cunoscut dadaiştilor. Citim în versuri un fel de povestiri sui-generis, în care efectul se naşte din aparenţe şi din reflex. Guillaume a întflnit-o pe Margareta începe, de exemplu, ca o poveste de dragoste: „ dintr-un om cu adevărat singuratec - aşa cum îl desemnau / aproape toate împrejurările existenţei sale de pină mai ieri / guillaume a început uşurel să înflorească: a întîlnit-o pe margareta" şi continuă cu una de cunoaştere: „sărutînd pierdut labele margaretei / cînd o dezbracă pe margareta parcă jupoaie lumea / păi bătălia lui cu îngerul elie / peştera şi văgăuna / şi maşina de călcat cu care calcă el fusta albastră a margaretei" Ultimele două versuri, aşezate de poetul însuşi între ghilimele, conţin morala: „ învaţă acum de la mine să priveşti / dincolo de gardul înalt pădurea veştedă - întotdeauna". Finalul este, aşa zicînd, deceptiv: poetul ne înşeală aşteptările suspendînd povestirea. Abia încheagă, ea se întrerupe la fel de bruc cum a demarat. Un rost asemănător îl are construcţia telegrafică, în care mărturisirea e doar sugerată, ca şi cum ar fi intenţionat uitată în intersecţiile poemului, revenind cititorului sarcina s-o descopere: ,, boabe de mei risipite ici si colo: vulpea roşcată furişîndu-se prin bălării. / iată după unu imaginea simplităţii / tu ce crezi? încurcăturile plînsul la trompetă fruntea sprijinită în palme / toate astea vor veni mult mai tîrziu Şi atunci cînd / vor începe să vină / nu se vor mai sfirşi niciodată, nuuuuu, niciodată / ca soarele negru al melancoliei? ca soarele negru al melancoliei" (poziţia incomodă din care ne rugăm). Itinerarul liric trebuie refăcut cu ajutorul unor semne (imagini-tip sau metafore ca aceea nervaliană de la urmă), presărate cu firimiturile de pîine din Degeţel al lui Perrault, după care copiii abandonaţi în pădure nimeresc drumul întoarcerii acasă. Juxtapunerea, aparent aleatorie, de gesturi, imagini, afirmaţii lirice, îşi află alteori sensul într-un subtext oximoronic: „ pe ritmuri străine, jucării în amurg, spunea că e minunat să destrami / un imperiu, să deschizi o prăvălie de mărunţişuri la marginea oraşului, / să te trezeşti mai degrabă lac de sudoare / înţeleptule!" (din aventurile administratorilor). Alternarea dintre important şi derizoriu, schimbarea neanunţată a registrului de semnificaţie e tot un procedeu din categoria celor de mai sus. Ca şi în sfirşitul lecţiei de istorie, unde trecerea de la o constatare a cruzimii la una a blîndeţii paradisiace nu implică nici un avertisment: „ şi cum se mai rostogoleau capetele: spre seară / în zumzet dulce în zumzet voios de albine". Chiar şi cînd, în laconismul lor, unele poeme rămîn obscure, Virgil Mazilescu nu e mai puţin poet. Există necontenit la el

o artă de a părea plauzibil, chiar dacă nu înţelegem (sau numai bănuim) ce vrea să spună, o pîlpîire de emoţie inefabilă.

Guillaume fiind o ipostază a copilului (inocent şi crud) şi administratorul, una a adultului (limitat, agresiv, stupid), scenariul liric închipuit de poet (a treia ipostază) este unul al unei melancolice inadaptări. Aspectul naiv, infantil din majoritatea poeziilor trebuie interpretat în legătură cu acest scenariu. Oricîtă tristeţe sau chiar deznădejde am simţi, poezia lui Virgil Mazilescu este una de fragede viziuni matinale, aproape feerice: ,,se întîmplă cîteodată să descopăr chiar în ochii lupului din poveste / sentinţa vreunei lungi şi fastuoase dimineţi / de mult trecute, chiar lingă lac un mic peşte mort: biban sau plătică. // şi mai ce9 şi mai ce? / chiar Ungă leagănul meu leagănul iubitei mele". Ambiguitatea nu poate ascunde complet nostalgia începuturilor, a purităţii copilăreşti. Această scurtă bucată fără titlu pune faţă în faţă două serii de reprezentări curente la Virgil Mazilescu: ale delicateţii şi ale agresiunii. Dimineţile de altă dată strălucesc, albastre, printre colţii lupului. Ferocitatea lumii adulte, a administratorului, nu poate face cu totul uitată splendoarea lumii infantile, a lui Guillaume. Poetul a rămas un copil în lumea adulţilor, inadaptat perpetuu şi ostil fără vehemenţă. Stă parcă indecis, cu piciorul în scara şeii unui cal de basm, gata să-l poarte într-o ţară a iubirii şi a minunilor (al doilea vis al poetului):,, nu mai sînt trist arcul se leagănă-n tindă şaua e pusă / unul după altul cetăţenii strigă trăiască, (şi perifrază şi războiul şi artele) / cit luna se înalţă încă pe cer - al amintirii înfricoşător astru / nu mai sînt trist carnea ei albă are aproape toate virtuţile // cu cai şi cu panaş în adîncul mării - ce cauţi aici să întrebe / împăratul peştilor - îmi caut iubita prea-bunule / carnea ei albă are zău aproape toate virtuţile // apoi ridicîndu-se şi pierzînd în văzduh ca un fum de jertfă / sufletul meu ar poposi pentru totdeauna la celălalt ţărm la grecii gălăgioşi". întreaga poezie a lui Virgil Mazilescu este expresia unui complex pe care l-aş numi al Alicei în ţara minunilor.

Această ţară este, fireşte, şi una a poeziei. Evaziunea nu este doar psihologic represivă (în copilărie, în amintire): „la grecii gălăgioşi" este o metaforă pentru Grecia alexandrină a lui Kavafis (dar şi a lui Ion Barbu). Nu întîmplător, Guillaume poetul şi administratorul se deschide cu alexandria (cîntecul poetului), „ m-am visat azi-noapte în oraşul alexandria / grecii de la periferie demni urmaşi ai vechilor greci / îmi datorau recunoştinţă şi multe drahme /grecii toţi ar fi trecut pentru mine mediterana //m-am visat într-o clădire albă şi dărăpănată - orb la o masă / în cafeneaua prin care au îmbătrînit fără să prindă

de veste / şi clinii brutarului ianni şi orgoliul lui konstantinos / p kavafis (poet cu faimă) / şi toate cîte mai pot să îmbătrânească într-un mare oraş / ca alexandria într-o clădire albă dărăpănată". Aici e şi o dublă identificare: prin Kavafis cu Homer. E posibil ca poezia Un bătrîn a lui Kavafis să-i oferit poetului nostru un punct de plecare (tradusă de Aurel Rău în Poezii, Univers, 1971, p. 42). în ungherul unei cafenele vuitoare, un bătrîn aţipeşte cu capul pe masă, amintindu-şi, regretîndu-şi tinereţea netrăită. De n-ar fi decît atît, apropierea ar fi forţată, însă Kavafis, evocat şi altădată de Virgil Mazilescu, este cu siguranţă unul din poeţii care l-au inspirat, prin extraordinara simplitate, prin banalitatea voită (care rezultă din cultivarea prozei cotidiene şi a antipoeziei), ca şi prin unele deprinderi textuale, cum ar fi prelucrările şi citările (din Homer, din Dante, din mitologie, la poetul grec).

Delicat, ambiguu, discret (şi în înţelesul de discontinuitate stilistică!), de o melancolie infuză şi misterioasă, visător pînă la absenţă, vag ironic, Virgil Mazilescu este în Guillaume poetul şi administratorul un poet admirabil, ca şi în culegerile precedente. Şi-a descoperit aproape de la început scriitura potrivită - cu fmeţi caligrafice - pentru afectivitatea lui reticentă şi nu dă semne că o va .părăsi.

(România literară, nr. 10, 1984)

Document: 34. Marius Robescu.doc

MARIUS ROBESCU

„Spiritul însetat de real"

O poezie discretă, afectiv, şi sobră, sub raportul expresiei, scrie Marius Robescu, a cărui antologie recentă din colecţia „Hyperion" Spiritul însetat de real) cuprinde piesele considerate reprezentative de poetul însuşi din cele cinci cărţi publicate pînă acum, plus un număr mare de inedite, care ar putea constitui sumarul unei a şasea. Evoluţia poetului este evoluţia poeziei înseşi în două decenii. Dar să parcurgem antologia.

Un anume aer de epocă este sesizabil în poeziile de început, de prin 1966-l967, în atitudini şi în limba încă nespecifică, impregnate de ecouri din loan Alexandru, Adrian Păunescu cel de atunci sau, mai general, din noii „tradiţionalişti": „Ce coborît e cerul, Doamne, / lîngă stîlpii de susţinere ai lumii/fi cum pot fi eu fericit / pe o astfel de vreme de ceaţă! / Toamna a imaginat un haos vegetal / şi se lasă bolta pe noi / caldă ca o burtă de cal". Sau: „Crud şi tulbure a înviat / chinul preschimbării In şerpi. /Boul divin aleargă sub cîmpie /suindu-şi coarnele prin ierbi". Nota adevărată a poeziei lui Marius Robescu fiind alta, şi anume o interiorizare reflexivă, un intimism melancolic şi delicat, poetul se desface curînd de lanţurile înrâuririlor ca să scrie mici poeme, admirabile prin lapidaritate, potrivite cu temperamentul său contemplativ şi singuratic. Iată o Odisee redusă la scară, în care poetul-Ulise se lasă pradă reveriei întoarcereii, incapabil de o altă activitate decît aceea a imaginaţiei sale nostalgice: „ Epice podişuri, cimpuri de margine / fericite de ploi, acolo te afli / sub steaua vibratilă o, draga mea, / şi n-am altă dorinţă acum / în afara unui casnic îndemn / nepotrivit, n-am altă dorinţă / pe vîsle culcat, cu nările pline / de sare jilavă şi fum... // Roşii săgeţi trimit înainte, / la pragul tău mă închipui /sub glugă, necunoscut". La fel de frumoasă e şi poezia Darul, în care concentrarea extremă, dar şi recuzita (zidurile, scutul, săgeţile) nu sînt străine de Patimile lui Mircea Ciobanu: „ Iţi dăruiesc sfîrşitul întîmplării. / O generozitate mult mai crudă / mi-ar trebui, dar n-am puterea. / Atît de blînd îmi vei vorbi / primindu-mă din nou, absurd / paznic al zidurilor arse. / Ci slînd alături rănile se-ating. / Nefericirea mea îţi înfloreşte scutul, / sînge străin împodobeşte neştiut / pieptul şi braţele eroului, / Cînd sînt în mine forţele ce ning / succesul tău e că s-au dus cocorii / iar porţile surpîndu-se acum / demult sînt biciuite de săgeţi. / Mă ştiu învinsul tău de la-nceput, / acesta-i darul pentru care lupt". Se remarcă aceeaşi orientare regresivă a spiritului, aceeaşi orientare regresivă a spiritului, aceeaşi mişcare de întoarcere şi de împăcare, ca şi lipsa dorinţei, de luptă. Poeziile de dragoste denotă, toate.

absenţa temperamentului erotic. Lirismul rezultă, în majoritatea acestor dintîi poeme, din contemplaţia unită cu reflecţia, ceea ce conduce fie la crochiuri fine, picturale, la naturi moarte („Pe malul lacului / toamna se cunoaşte după bărci. / Trase cu de-a sila pe ţărm /zac cu burţile în sus / organizînd ca peştii"), fie la punerea sub lupă a unor trăiri infinitesimale (căci reflecţia sporeşte totdeauna dimensiunile), a unor stări („ Oboseala ca un munte de nisip /şi toate lucrurile abia palpitînd/ cu gîtul îndoit").

Putem determina în primele trei cărţi ale lui Marius Robescu şi un univers predilect pentru melancolicele lui reverii. Elementele principale ale acestui univers sînt marea (sau lacul), cerul (sau aerul, sau norul), păsările, barca şi vegetaţia de toamnă. Psihologic, somnul sau visul sînt ferestrele prin care poetul priveşte aproape totdeauna spre peisajele lui familiare. Ceea ce era valabil pentru emoţiile morale ale individului nu e mai puţin valabil pentru natura în care ele se obiectivează: o natură în desfrunzire perpetuă, agonică, în destrămare, indicînd aceeaşi întoarcere, nostalgie, regresiune pe care am descoperit-o în celelalte: „ Carnea şi umbra frunza îşi pierde / cerul se duce cu pînze de nori, / ordinea lor". Această decădere din ordine mi se pare a caracteriza în gradul cel mai înalt simţirea lirică a lui Marius Robescu, poet cu presentimentul entropiei, dacă pot spune aşa, al morţii cosmice. De aici provine, ca paleativ, nevoia de întoarcere, de ciclicitate. însă într-o poezie subtil eminesciană ca fond, intituiată Dorm şi visez, chiar şi conştiinţa acestei ciclicităţi ce asigură nemurirea pare îndoită: „Dorm şi visez iubita mea că dorm / cu tîmpla pe o vină de copac / iar sevele îmi curg peste obraji, / nu pot din lacrime să mă desfac // silit zorii şi căderea serii //să ştiu cum din adine spre trunchiu ars /prin mine suie nul învierii // dorm şi visez iubita mea că dorm / cu tîmpla pe o vină de copac / ca într-un pat însîngerat şi n-am / de plînsul sevelor să mă împac // nici dor nici amintiri de veşnicie / nici aripă de suflet mai înalt, / ci numai osul, carnea, pierdute amindouă / cînd mă va scoate Charon cu barca lui în larg".

Mi se pare că Utopia ninsorii din 1975 şi Spiritul însetat de real din 1979, precum şi ineditele de la finele culegerii prezente, marchează un punct de răscruce în poezia lui Marius Robescu. Diferenţa esenţială este una de registru: minor, iniţial, el devenise major într-o parte a noilor volume. Să notăm cîteva lucruri: reflexivitatea este din ce în ce mai abstractă şi mai radicală; imaginaţia lirică se depoetizează voit, căutînd exprimări mai direct-prozaice, mai realiste; ironia, care era înainte ca un strat de apă freatică, ţîşneşte acum, tot mai des, la suprafaţă în forme dezinvolt polemice, în Revenire, poetul pare a fi ajuns la conştiinţa unui adevărat program în acest sens: „Asupra mea

cade o boare de primăvară / mai rea ca un blestem / ridicîndu-mi sufletul in nări şi-n gîtlej /s-a zis cu destinul de înger /pe care jurasem nenumărate perfidii mărunte / (gifîitul mieilor, cintecul turturelei) / iarăşi ochesc în carne nepăsarea / si fac să picure sînge dintr-o nouă simţire // aleluia / îngerii sînt animale fără miros / motiv pentru care / sînt folosiţi cu succes la curăţitul haznelor, / treabă mai bună pentru ei nu există". Inscripţie e şi mai tipică: „Blestemaţi fie cei care au spurcat neamul poeţilor / Cei care au supt măduvă din osul fratelui lor // în veci fie blestemat viermele în straie de flutur". Sau concluzia din Timpul: „prin urmare nimeni nu poate să scrie poezie / dacă nu si-a frînt mai întîi instinctul de conservare". Aici e un alt Marius Robescu şi el poate spune despre sine în ultima dintre Stanţe: „Ci nu-mi fu dat să-mi pierd graiul (atita pagubă!) după luni de zile de muţenie. Dar nu dintr-un fagure storc miere cu limba acum, ci dintr-un burete de pis/ă". Poezia s-a asprit, şi-a pierdut „farmecul" calofil, tristeţile s-au convertit în furie, iar melancolia în dispreţ. Ador o fărîmă de suflet e atît de „realistă" şi de prozaic-pamfletară încît nu mai seamănă cu sobrele reverii de odinioară: „Cînd. unii sună la uşă ca să te căsăpească / iar alţii aşteaptă liniştiţi după ziduri / Ştiind că într-o bună zi te vei duce tu singur / să-ţi vîri capul în laţ // cînd unul behăie tînjind în vigoarea amurgului / iar altul cumpără totul pe un cornet de seminţe / (biata lui copilărie a însemnat minciună şi rapt, /şi virtutea e mai tare dacă n-ai citi nici o carte) // cînd totul se reduce la eficienţa monedei care înfiripă / mereu aceeaşi melodie ruginită în cutia tonomatului / (ferească sfîntul să-ţi fie scirbă să repeţi, / viaţa cere să-l tragi înainte fără ruşine!) // crede-mă că ador o fărîmă de suflet / asemeni unei trîmbe de flori scuturate / pe terenul roşcovan de tenis în duminica paştilor // place-mi mult să fiu eu naiv / şi să nu trag pe nimeni pe sfoară", în spiritul însetat de real al poetului, moralistul uzurpează tot mai mult pe visător. Chiar dacă aici regăsim, ca şi la început, un anumit aer de epocă (altă epocă), căci orientarea realistă şi prozaică e generală în poezia deceniului din urmă, Marius Robescu îşi păstrează nota de originalitate şi de autenticitate. El e un poet admirabil, prin seriozitate şi cultură, de care va trebui să ţinem seama.

(România literară, nr. 38, 1980)

„Joc şi înviere"

Cine s-ar fi gîndit că Joc şi înviere va fi o carte postumă? Marius Robescu, abia trecut de patruzeci de ani, era încă un poet tînăr. Maturitatea liricii lui începuse să se întrevadă o dată cu

Spiritul însetat de real, volumul din 1979, al cărui titlu era împrumutat, în 1980, primei antologii de autor, publicată în colecţia „Hyperion" a Cărţii Româneşti. Cînd am comentat-o, la data apariţiei, am remarcat că intimismul visător şi melancolic de pînă atunci făcea loc unui moralism ironic şi cîteodată aspru. Schimbat era şi registrul poetic: confesiv interiorizat, minor, înainte, el devenea reflexiv, dar nu abstract, cu o notă prozaică şi vehementă, care mergea pînă la pamflet.

Joc şi înviere se menţine în cadrul acestei din urmă orientări, în ciuda înfăţişării eteroclite a pieselor care-l compun. Ce ar fi urmat nu mai putem şti. Impresia mea este că poetul nu se fixase deplin la o formulă şi mai tatona. Pe coperta a doua a cărţii de faţă a fost tipărită o mărturisire semnificativă. Cu multă francheţe, Marius Robescu recunoaşte că nu-i sînt nici lui însuşi lămurite „intenţiile profunde" ale liricii sale, ale cărei „ascunzişuri interioare", le aseamănă cu o carapace de broască ţestoasă încrustată cu hieroglife, adăugind a fi preocupat mai ales de „destinul cuvîntului". Să ne oprim la această din urmă constatare, în carte, există cîteva texte care reflectează deschis asupra rostului cuvîntului în poezie. Una din problemele de care poetul e conştient este aceea a rezistenţei pe care cuvîntul o opune (Sunete): „ Vreau să spun a - dar nu spun decît a /şi mă opresc ca la un plîns de durere, / vreau să spun ap - dar nu spun decît ap /şi tac pe loc asurzit de explozie / vreau să spun apă dar nu spun / decît apă / iar acesta este acum un cuvînt / altceva voiam eu să zic / ce contează / trebuie să port răspunderea vorbelor mele!".

Sunete, care îşi au rădăcina înfiptă în gîtlejul poetului, sînt ale lui şi totuşi sînt diferite de el: „Mai mult nu-mi cereţi să explic - / îmi piere graiul!". Dificultatea este evocată şi în O altă limbă: „Nu vreau să scriu decît în limba mea / dar parcă o altă limbă mă încearcă / o limbă a splinei o limbă a nisipului / o limbă a fructului şi o limbă / a ochiului pineal, / o limbă care mă muşcă din întîmplare / din greşeală, aşa cum şi eu îmi muşc / limba mea roşie cu atît mai preţioasă... "

în Stare de fapt poetul se compară cu un „maestru în navigarea cuvintelor", dar care, „pilot pe vreme de ceaţă", şi-a rătăcit „clopotul de avertizare". Dincolo însă de aceste lirice speculaţii metapoetice, Marius Robescu n-a trecut, cel puţin în Joc şi înviere. Am ilustrat acest strat al poeziei lui nu numai fiindcă autorul însuşi s-a referit la el, în mărturisirea citată, dar şi fiindcă el constituie dovada cea mai clară a răscrucii la care poetul s-a aflat la un moment dat. Astfel de întrebări sînt totdeauna semnul unei schimbări sau a unui impas. E ca şi cum, pierzîndu-şi încrederea în limbaj şi spontaneitate, poezia şi-ar întoarce privirile spre sine, îndoite şi cuprinse de nelinişte.

Deşi nu e împărţit pe cicluri, Joc şi înviere cuprinde poezii felurite, fiind absolut evidentă şovăiala între mai multe drumuri posibile. Voi încerca să descriu volumul din această perspectivă.

La debutul său, Marius Robescu a suferit înrîurirea, între alţii, a lui Nichita Stănescu. Antologia din 1980 nu relua nici una din poeziile respective. Dar, iată, poetul n-a scăpat cu adevărat de toate ecourile. Nu numai că Geocentrism ne duce cu gîndul la Laus Ptolemaei, dar poezia titulară şi, apoi, Fulgerul încovoiat, sînt vădit nichitastănesciene în temă şi în mijloace, printr-un soi de antropocentrism, în care universul întreg este reprezentat ca o extrapolare a umanei anatomii. Joc şi înviere este, în ciuda materialului străin, o foarte frumoasă poezie: „Primele cinci degete îşi luară zborul / trăgînd mina după ele hăt departe / trăgind în cer braţul // următoarele cinci degete şi ele / îşi luară zborul răzleţe / trăgînd mîna trăgînd braţul // toate la un loc se strînseră pe o cracă / ciripind trupului ciripind capului / găinăţîndu-se // atunci capul se urcă mai sus / se îmbrăcă în raze / şi se făcu de minune soare // iară trupul se lăsă mai jos / sugindu-şi pîntecul / şi în totul deveni / uite cum se clatină de nimic universul / cum se duce şi vine / pe bietele omului două picioare!".

De altă factură sînt cele trei Bucolice, Pe sărite şi Dimineaţă. La prima vedere, pare a fi vorba de o oarecare nostalgie naturistă, într-un decor modern şi „prozaic" de întoarcere la sat a orăşeanului, poetul strecoară un accent panic, amintind de Blaga clin Păţii profetului. Pe o „prispă la ţară", schimbînd „vorbe nu prea de soi", oaspeţii şi gazdele beau vin „din pahare modeste": pe neaşteptate, din viţă de vie neînflorită, dar ca trezită din somn. o picătură cade în paharul dus la gură. Am rezumat Bucolica a Il-a. Nevoia de a regăsi miracolul naiv al naturii nu pare însă satisfăcută. Ea este mai curînd proclamată, cu o doză de ironie, decît trăită cu adevărat. Să fie autentică fericirea din finalul Bucolicii a Ill-a? Mi se pare că trebuie să privim cu circumspecţie dionisianismul atît de uşor regăsit: „Miroase a fum a lapte fier şi a balegă / vitele coboară drumul în pantă / proptindu-se zdravăn de pietre / de pe dealuri curg şuvoaie în albia rîului / în colţul meşterul potcovar / ciocane ritmic stricînd efigia / de pe o monedă uzata // sfirşeşte prin a strîmba din dinţi / noi bem vin şi aşteptăm / şi ne tragem la căldură / rîdem / şi jucăm cărţi în prostie // :vîrlindu-ne săgeata din arc / ea ocoli pămîntul şi ne străpunse din spate / (naiv dacă eşti înveţi mai multe!) / copacii stingheri fac paşi spre casă // sîntem veseli, chiar fericiţi! / ne-am regăsit matricea / sîngele nostru sare coarda /prin vine".

Un moralism direct ne întîmpină cu alte cîteva poezii, prea „clare", după gustul meu („Cîndva / pe un gazon des şi proaspăt / in loc de minge / am apucat in mîini o faţă omenească // acesta a fost /primul impuls al încărunţiră" - Primul impuls), cărora le prefer fără ezitare parabolele lirice care alcătuiesc mai bine de o treime din carte, în cele mai izbutite, sînt evocate scene banale, cotidiene, de viaţă, cărora i se atribuie o semnificaţie difuză. Mai puţin demistificatoare decît acelea ale primului Marin Sorescu, le seamănă totuşi prin, aşa zicînd, punerea în pagină. Lirismul iese prin interstiţiile dintre planul real şi acela al ideii. Oricît ar fi de previzibilă, uneori, mişcarea poetică, există neapărat în final un mic element de surpriză, care are rolul unei poante, în Patina), poetul bea ceai şi priveşte cum evoluează pe gheaţă tot felul de „ domni şi domnişoare / bravi artişti ai alunecării", îi atrage atenţia un tînăr „cu aripi oblice", care este „un as" al dansului pe patine. Dar un cunoscător îi spune că tînărul de fapt nu patinează, „ ci de foarte multă vreme încearcă /să cadă pe gheaţă şi nu reuşeşte". Inversarea motivului îngerului căzut este destul de limpede. Aceste parabole pot fi şi extrem de subtile. Cea mai sugestivă dintre toate, şi una din poeziile antologice ale lui Marius Robescu, mi s-a părut Moştenire, care deschide cartea: „Poftim un sîmbure / de acum ai şi tu un rost / pune-l în buzunar / dar ai grijă să nu cadă prin vreo crăpătură / să ajungă în căptuşeală / şi să încolţească naibii acolo // să te pomeneşti că te trag / lăstarii de poale // că-ţi înfăşoară genunchii / rădăcinile lacome // că-ţi iese prin guler / trunchiul vîrtos // încolo fă ce vrei / noi ne spălăm pe mîini // şi aşa / fructul a fost cam crud!".

Mai puţin mi-au plăcut parabolele în care elementul „realist" lipseşte şi care suferă de o anumită emfază, în Cerul comun, bunăoară, cadrul şi atmosfera sînt ale lui Emil* Botta, minus însă burlescul compensator de la poetul întunecatului april.

în totul, Joc şi înviere este cartea unui poet adevărat care, dacă ar mai fi trăit, ar fi găsit cu siguranţă cele mai nimerite continuări ale liricii lui inteligente şi sentimental pesimiste, în care erotica nu şi-a găsit aproape nici un loc. („Eu, în tinereţe, am suferit mult din dragoste / acum, la maturitate, simt într-adevăr mîngîierea femeilor / rana nevăzută din podul palmelor din tălpi şi din coaste / mi-o descoperă ele pe pipăite l şi o redeschid" ~ Rana nevăzută), severe pînă la austeritate şi lipsă de tandreţe.

(România literară, nr. 5, 1986)

Document: 35. Adrian Paunescu.doc

ADRIAN PĂUNESCU

în Adrian Păunescu, şi omul şi poetul trăiesc din gestul spectaculos, ostentativ şi incomod. Şi unul şi celălalt iubesc scena, tribuna, locul public. Sînt actori impertinenţi, agitatori cu vorba, explozivi, într-un amestec greu de desluşit de sinceritate brutală şi de contrafacere vizibilă cu ochiul liber. Orice portret i-am face autorului Pămîntului deocamdată, el implică laturi contradictorii. Mi-l amintesc pe acela, frumos literar, din Istoria polemică a lui Eugen Barbu, început cu o caracterizare abruptă („ Totul mă supără la acest poet în afară de poezia lui") şi continuat cu enumerarea aproape paradoxală a contrazicerilor: „ Poet de mari gesticulaţii, agitator de vers şi actor blamabil, inspirînd neîncredere In arta lui tocmai prin teroarea cu care voia s-o impună, lipsit de dramă, să nu zic tragedie, facil fără să ştie, suferind însă de o uşurinţă talentată, trece în acest moment de răscruce al existenţei printr-o schimbare fundamentală la faţă!" Iată, chiar în Pămîntul deocamdată, poetul declară: „ Să fiu sărbătoresc, voios şi imnic /Să pot să te mai cînt pămînt al ţării / Cu forţa dragostei şi-a disperării... " Voioşia exuberantă şi elanurile abundente ale liricii patriotice nu exclud, în evocarea „Oltului lăuntric", a ţării străvechi de ciobani ce-şi urcă „blîndele lor turme" pe munţi, „plînsul miilor de. mioriţe / înduioşate de ursita lumii". Poetul are „trup drăcesc şi suflet îngeresc", o vitalitate care-l împiedică să fie „sfint", pur şi copilăresc, împingîndu-l spre dezordine afectivă, spre tonul prăpăstios al viziunilor apocaliptice: „ Cine mai e pe lume sănătos? / Cine fără de grijă-n zori se scoală? / în acest veac de sus şi pînă jos / lumea le-mparte-n doctori şi în boală". Retorica entuziasmului constructiv e dubiată de aceea a eshatologicului. într-un autoportret, proclamă riscul drept elementul lui firesc. E un luptător, un insurgent, un copil teribil speriat de posibila lui cuminţire ca de un cataclism: „De linişte fiinţa mea se teme". Parada zgomotoasă face la el casă bună cu îndoiala, lauda şi imnul cu pamfletul. Histrionic, se bate ca Don Quijote cu morile de vînt silindu-Ie să dea fainâ: „E potolită foamea voastră plină: / Eu, Don Quifote, azi vă dau făină". Orgoliul nu-i lipseşte, cum se vede, conducîndu-i poezia spre declaraţii enorme despre sine: se simte chemat să ia atitudine, să-şi trăiască veacul, dar nu paşnic, ci enervat, furios, convins că poate schimba lumea: „Am spus acestea toate despre lume /Din dorul de-a o face mai curată / Ca inima mea să aibă-n ce să bată / într-o fiinţă nu doar într-un nume // Cîntecul meu s-a săturat să fie / Doar martor,

invitat ca la o nuntă / El face revoluţie cînd cîntă / Nu povesteşte cum era să fie. // Nu lăutari cu viaţa comandată, / Nu apatrizi cu singele-n schimbare, / Ci oameni vii şi demni pe care-i doare, / Revoluţionari, cu lumea toată. / Erou e cel ce e, nu cel ce are, /Se-nvîrte-n vers Pămîntul Deocamdată". Dar, tot el cade apoi în melancolie, plîngîndu-şi destinul greşit, viaţa stricată, singurătatea intolerabilă: „Mă simt atît de singur, pe lume, că mi-e frig. / La colţurile casei e vînt si este ploaie / Ce nici nu pot a crede îmi pare că aşa e/ Pe propria mea mamă ca pe-un străin o strig".

Schimbările de umoare sînt o caracteristică a poeţilor temperamentali şi afectivi ca Adrian Păunescu. Reversul forţei lui torenţiale e slăbiciunea în solitudine, revoltatul are momente de apatie, declamaţie, patosul se stinge în cîte un sonet al iubirii frustrate. Originalitatea provine din aceste stări complexe şi incontrolabile, din labilitatea sufletească a poetului, în fond, Adrian Păunescu e un egocentric, căutînd mereu postura cea mai avantajoasă (uneori cu preţul sacrificării artei) în care eul să ţîşnească hipertrofie; poemele lui sînt zgomotoase, retorice, orale, chiar dacă rareori le lipseşte acea energie primară şi tumultuoasă fără de care nu putem vorbi de poezie adevărată. A fost mereu imitat mai ales pe această latură de mai tinerii poeţi. Ceea ce nu i s-a putut imita este însă talentul.

Limbajul acestei poezii în echipament de campanie nu-şi alege mijloacele. Adrian Păunescu ar putea spune împreună cu tînărul Beniuc: „Cînd voi izbi o dată cu barda / Această stîncă are să se crape. / Şi vor ţîşni din ea şuvoi de ape, / Băieţi, aceasta este arta!" O artă, desigur, cam elementară, în care factorul de persuasiune oratorică are mai mare importanţă decît reflexul liric pur al unei emoţii. Programul ca atare îl găsim explicat în prima poezie din volum şi el e supărător de neglijent lingvistic, de prozaic: „ Pe pămînt avem de toate / Şi mai bune şi mai- rele, / Bune, rele, / Şi-nchisori şi libertate / şi-a putea şi nu se poate /şi noroi şi stele ". Simplitatea a devenit simplism, poezia proză, în primul rînd, căutarea expresiei directe în poezie nu e totdeauna lăudabilă, putînd transforma lirica într-o versificaţie greoaie, incorectă. „ Voi ce mîncafi cotlet de albatros" e un vers nefericit fie şi într-un pamflet, ca şi „Scincind nonlibertatea viitoare" care zgîrie urechea. Exemplele sînt nenumărate şi ceea ce mă intrigă este că ele nu se datorează unei carenţe a simţului limbii, ci, mai degrabă, orgoliului de a o silui: „încît Moldova de nădejde / Prin ani se eminescuieşte". Cuvintele dau buzna la Adrian Păunescu, prea grăbit pentru a le pune stavilă şi prea mîndru pentru a le tria. Aici nu mai e vorba de bogăţie şi naturaleţe a vocabularului, ci de un fel de barbarie

are ameninţă expresivitatea minimă. Oral şi praa familiar, Adrian păunescu sfidează convenţii absolut necesare.

în al doilea rînd, se observă că multe din aceste fraze nepotrivite vin din limbajul jurnalistic curent. Nici nu e de mirare, de vreme ce poetul poate versifica în toată liniştea astfel de banalităţi stîngace: „ Lupta pentru dreptate pe planetă / nu e o bătălie pur şi simplu, / săracii plătesc taxele de timbru / spre-a fi justiţia cit mai cochetă" Recunoaştem prea uşor turnura declarativă a unei anumite poezii mai vechi şi mai noi („De douăzeci de secole încoace / Săracii tot fac tronuri şi fotolii / N-au oamenii cu ce să se îmbrace / De-atîtea steaguri negre şi de dolii"), superficială şi găunoasă, alunecînd uneori în fabula transparentă, esenţial prozaică f. Trist e vulturele cu ochii scoşi, / în berna sade pliscul lui de piatră / Parc-ar cotcodăci şi parcă latră / întors în întuneric la cocoşi"). Acesta e, artistic, nivelul cel mai de jos la care publicistul l-a scoborît pe poet în Pănuntul deocamdată. Vigoarea pamfletară se consumă în satire (foarte modeste ca mijloace) ale birocraţiei, delaţiunii, hoţiei morale, neonestităţii. Admiţînd bunele intenţii demascatoare, respingem imaginaţia liric săracă. Poetul reuşeşte doar în cîteva locuri unde caricatura, critica, vehemenţa pamfletară izvorăsc dintr-o secretă gravitate. E cazul poeziilor despre ţărani din volum. Poezia rezultă aici dintr-o generoasă vibraţie: „Să fii ţăran şi să nu-ţi fie bine, / Ceva inexplicabil cînd te doare, /Să n-ai atîţia bani în buzunare, / Cu-o boală mult mai scumpă decît tine,. // Şi din întreaga lume cu ruşine / Să afli că ţarina e uşoară, / Că după o istorie amară, / Nimeni, bolnav, pe gratis nu se ţine, // Să fii ţăran, să vii în capitală, /Să-ţi mai alini a morţii tale teamă, /Să nu te bage niciportaru-n seamă, / Să taci văzînd cum doctorul înşală / La licitaţii pentru cîte-o boală / Mai scumpă ca o clasă socială".

Ultimul vers e memorabil. Regăsim în el ceva din prospeţimea absentă în destule altele. Că Adrian Păunescu e poet adevărat şi original ne-o dovedeşte tocmai capacitatea lui de a-şi depăşi impasurile. Există în Pănuntul deocamdată poezii admirabile care riscă să treacă neobservate din cauza ideii preconcepute (dar cît de bine întreţinută de autorul însuşi!) că, de la Istoria unei secunde încoace, Adrian Păunescu a devenit un poet monocord, emfatic şi fastidios. Versuri foarte frumoase le compensează pe acelea facile sau chinuite: „De-atîţia meri ce nu mai pot să doarmă /Parcă se văruieşte o cazarmă". Sau: „Noi, Doamne, te rugăm cu milă mare/ Tristeţea lumii dă-ne-o nouă astăzi", în acest ton de psalmi moderni (cu unele reminiscenţe argheziene: „ Un arbore cu frunze mici să fii /Şi să te bată vînturile-n ele... ". Şi încă: „Sever, privind pe cei care te latră, / Tu viu să fii dar să miroşi a piatră") sînt scrise cîteva din poeziile emoţionante ale culegerii. O plîngere a uitării şi a

dezrădăcinării este Pinăla vatră, amintind de întîiul loan Alexandru, dar în plus cu o umbră de remuşcare ce o face conştientă şi insuportabilă-„Aceeaşi masă mică ne adună / în jurul dumitale, maică mare, / pe scaune de lemn cu trei picioare f Ne strîngem. maică sflntă, maică bună. II Şi dumneata eşti dusă pîn-la vatră / Parcă să iei un tuci de mămăligă / Şi parcă o vecină te şi strigă / Şi parcă şi un dine te tot latră. // Şi nu mai vii şi am uitat cu toţii, / Ce vrem aici şi ce va fi să fie, / O, maică bună, maică pămîntie, / Ca pe-o-ntîmplare te-au uitat nepoţii. //Plecăm prin sat s-aflăm, nepllnso 'încă, l Pe cineva, cu piată să te plingă". Aceeaşi emoţie sugrumată, în Floare şi cenuşă, de o profundă şi laconică expresivitate: „ Vai, tinereţea mea mai stă la uşă, / unde-am intrat să îmi preschimb ursita, / Mă-ntorc bătrîn, suflet cioplit cu sita, / Strigîndu-mă pe nume cu cenuşa. //Am fost comediantul fără voie, /Am fost ruşinea cea neruşinată, / Acum strîngînd eroare lingă pată, / Pe viaţa mea greşită trec ca Noe. // Unde slnt flori eu simt că-i şi otravă, / Minia unui veac o simt în creieri, / Ca lacăte s-aud în aer greieri, / Tocind mărunt în liniştea grozavă. //Şi voi pleca, iar floarea de la uşă / Va strînge-o servitorul de cenuşă", în sfîrşit, ce acuitate a fericit-îndureratei confesii erotice este în Oaia îndrăzneaţă:

„Această oaie a înnebunit, Nu-i mai e frică de nimic, nimic, Toate cuvintele ce i le zic O fac să rida fraged şi cumplit.

Pîn-a avea o taină şi un tic, Se uită ca-n oglindă în cuţit. Această oaie s-a îndrăgostit Şi murmură un fel de ritm peltic.

Dar n-am ce-i face, merg in urma ei, Şi-s gata la orice să mă aştept, Această oaie ce o port în piept Această inimă fără idei

Ca un cioban, cu oaia lui cinstit, Urmîndu-mi inima pîn-la sfîrşit":

Acesta este poetul Adrian Păunescu, deocamdată.

(România literară, nr. 8, 1977)

Document: 36. Dorin Tudoran.doc

DORIN TUDORAN

„Pasaj de pietoni"

Deşi unele lucruri se repetă (şi în Pasaj de pietoni care, cu excepţia primului ciclu, este o reluare), rareori un volum al lui Dorin Tudoran seamănă cu precedentul, în fond abstracte, cerebrale, poeziile de debut din Mic tratat de glorie (1973) încercau să încarneze ideea într-o definiţie, să o proiecteze plastic într-o notaţie de obicei plină de fragedă expresivitate: „se face dintr-o dată ziuă /de parcă nervii unei harfe /sini mingîiaţi velin de coada /păunului cel mătăsos ". Ce poate fi în această barbiana sugestie decît o impresie matinală? Poezia se intitulează Dimineaţă. Alteori asocierile sînt şi mai ciudate, fără ca poezia să devină vreodată cu adevărat ermetică: „ uneori cai împărăteşti ies noaptea din apă / să-şi usuce pletele la vocea lui net king cale". Titlul: Ansiedat. Se observă în definitiv că sub aspectul manierist, şocant analogic, chiar extravagant, se ascunde o simţire melancolică, anxioasă, deşi gata oricînd să braveze, serioasă, fără a dispreţui farsa, avînd parcă permanent ceva sfidător în candoare. Privirea pe care poetul ne-o întoarce peste umăr de pe coperta acestui prim volum e a unui adolescent puţin îmbufnat şi pus pe rele!

Imediat după aceea, în Cintece de trecut Akheronul, probabil ca să nu mai pară juvenilă (deşi acesta îi e farmecul), poezia lui Dorin Tudoran îşi îngroaşe vocea, se sistematizează pe două-trei mari teme (sau, oricum, are aerul a o face), capătă amploare retorică, încercînd să imite remarcabile (,, dar văd că a sosit încă o dată vremea plecării / şi eu nesocotind faptele zac de boala poeţilor melancolici").

Uneori plutirea e, din nou, altceva: o culegere de poezii de dragoste, unele foarte eminesciene ca expresie, altele în stilul somptuos artificial al „romanţelor" lui A. E. Baconsky. Poezii de dragoste îşi întitula autorul şi ciclul final din Mic tratat, dar numai cu .greu, sub egotismul foarte tineresc, putem descoperi acolo crosul, în Uneori plutirea, chiar dacă fără „sinceritate" (\\ric vorbind), căci Dorin Tudoran este un poet artizanal în acest stadiu, motivele şi figurile poeziei erotice se pot recunoaşte. Şi în volumul următor O zi în natură, al doilea ciclu cuprinde astfel de poezii, unele frumoase, fără a putea totuşi identifica nici aici o originalitate deplină. Iată Cîntec (reluat în Pasaj de pietoni sub titlul Cîntecul vînătorului tînăr): „ Cîte cîntece mai sînt / Pînă la tine, mireasă, / Cît mai trebuie să cînt / Să-ţi topesc geamul la casă? II Cîte nopţi să mai aprind / Borangicul de pe mine / Ochiul cit să mi-l mai mint / cu minciuni far' de ruşine? //

cîte ape să mai trec / Pîn' la apa prefăcută / Clnd In sînge de berbec / Cînd în lacrimă de ciută? // Braţul cit să mi-l mai scald / în scăzutele izvoare / Pîn' să sune cornul, cald, / Pentru Marea Vînătoare? // Trupul cit să mi-l mai ung / Cu cel sînge far 'prihană / Că de-atîtea răni, n-ajung / Să-mi mai fac pe trup o rană". Acesta e stilul suav mahalagesc al lui M. R. Paraschivescu şi Lorca. Dar în Pasărea Emanuelta (din Uneori plutirea, reluată şi ea în Pasaj de pietoni) tonul, atmosfera, ritmul sînt ale lui Poe şi pe alocuri Botta: „ în fiecare din nopţile solstiţiului de iarnă, / alunecă peste mine cin tecul Păsării Emanuelle. Şi, / dimineaţa, braţele mele albe strălucesc orbitor, ca / două pîrtii de schi. Dar niciodată n-am putut afla, / după dantela urmelor, direcţia spre care se îndreap- / ta, de fiecare dată, invizibila Pasăre Emanuelle". Nevermore. Reminiscenţe de lectură, transcrieri voite şi uneori cu substrat polemic, ca aceste Fructe ale amintirii din volumul al patrulea, Respiraţie artificială, nu numai destul de nichitastănesciene în expresie, dar dedicate lui Nichita Stănescu: ,, dumneavoastră aţi citit încîntaţl / Fructele mîniei, / Dumneavoastră consumaţi / numai fructe proaspete, / Dumneavoastră iubiţi / salata de fructe, / Dumneavoastră sînteţi fructele / unei anume realităţi, / Dumneavoastră şi numai Dumneavoastră /sînteţi pîndiţi şi admiraţi / de omul care-şi risipeşte / încă un rînd de dinţi / muşcînd în neştire, / din fructele de fier / ale amintirii. // Priviţi-l / pe bărbia lui / alunecă, pare că alunecă / un suc strălucitor ca un lac ultrarapid / uscat de acum cîteva milenii", în Pasa/ de pietoni poetul renunţă la dedicaţie, ceea ce poate induce în eroare pe cititorul care simte ironizarea unui anumit protocol al liricii lui Nichita Stănescu.

Respiraţie artificială şi recentul Pasaj de pietoni (admirabil ilustrat grafic de Vasile Olac) conţin, într-o parte a lor, şi un cu totul alt tip de poezie, pe care o cred cea mai autentică şi modernă de pînă astăzi a lui Dorin Tudoran. De altfel, prima din aceste cărţi e reluată aproape toată în ciclurile Banchetul leproşilor şi Tenebrele speranţei din cea de a doua. (Semne particulare de la Editura Eminescu, fiind o curată antologie de autor). Astfel de întrepătrunderi arată ele înseşi, pînă la un punct, foarte lentul proces de decantare a poeziei lui Dorin Tudoran. Straturile se amestecă: definiţii plastice în maniera debutului, versuri clasiciste, ca acelea din Cîntec de trecut Akheronul, lirică erotică ceremonioasă şi artificială precum aceea din următoarele două cărţi. Noutatea, în timpul din urmă, o constituie poeziile cu aspect de parabolă şi cu temă morală sau socială, ce ating un punct major de interes în ciclul (şi în poemul cu acest nume) La vie en prose din Pasaj de pietoni. Un motto din Borges spune totul despre felul de experienţă

care aceste poeme îl au în vedere. Dar nu e numai tematica: ci şi f rrnula întrebuinţată. Poezia lui Dorin Tudoran s-a asprit considerabil • a adoptat un ton aproape dur. Au dispărut efectele căutate de stil, iciul de oglindă al poeziei de dragoste, şi în general înfăţişarea minoră Hjn poeziile anterioare. Poezia se apropie acum de formele discursului si ale prozei zilnice, e neglijentă, batjocoritoare, declarativă, dialogată, epică, directă, alegorică, nervoasă şi enervată. Sarcasmul vizează în special două categorii de fenomene: manipularea individului în unele din societăţile moderne, distrugerea personalităţii, domesticirea, îndobitocirea; şi rolul poetului, cu lupta lui, adesea desperată, contra celor care-l dispreţuiesc sau ucid.

Spre a o exemplifica pe a doua, iată o îngrozitoare parabolă cu Ante Pavelici, cel care, cu ,.mîini de pianist", scoate ochii poeţilor şi în care teroarea brună, a haidamacilor, a brutelor încătărămate, lovind în intelectuali, e încă o dată şi magistral evocată: „Stau haidamacii l la umbra unui stejar: / mănîncă / plosca trece de la unul / la altul / ca o tir/ă de lux / mult rîvnită // cîte umil rîgîie / cîte unu! sună / de-ai zice că-şi dă sufletul /prin turul pantalonilor: /Sănătate, camarade!» / mai depqrte / abătut şi cu mîncarea neatinsă / dinaintea lui / el îi priveşte: / nu-şi poate ascunde dispreţul / mîinile lor nu-i plac / sînt murdare / crăpate / diforme - / rădăcini dezlănţuite // se-ncruntă / mai bagă o dată / mîna / în panerul de răchită / acoperit cu şervet alb / caută / pipăie / mîngîie agitat / nemulţumit se ridică / îşi şterge mîinile / cu o batistă albă de mătase / mîinile lui albe / cu degete lungi / şi bine desenate / - mîini de pianist - / apoi urlă: / «Idioţilor, / dar ochii lui, / ochii blestematului ăluia / de poet, / unde sînt? / Neisprăviţilor, / nu sînteţi buni de nimic!» // şi-n acelaşi timp / cu-o năprasnică lovitură de picior / răstoarnă panerul de răchită: / iarba pare o imensă masă de biliard / răvăşită - bile, / multe bile albe / însîngerate / numai bila roşie lipseşte; f Ante Pavelici a avut / încă o zi proastă - / mîine, cine ştie'"".

(România literară, nr. 10, 1980)

Document: 37. Daniel Turcea.doc

DANIEL TURCEA

„Entropia"

Despre autorul Entropiei (Ed. C.R., 1970) s-a vorbit ca despre unul din cei mai talentaţi debutanţi ai anului trecut. Daniel Turcea (pe care-l citesc cu oarecare întîrziere, explicabilă prin greutatea de a-mi procura cartea) este, într-adevăr, un poet înzestrat şi aceste prime versuri ale sale sînt mai mult decît promiţătoare. Titlul, cam şocant, e drept, răspunde unei intenţii limpezi, sprijinindu-se pe ideea unei poezii care-şi inventează propria geometrie, propriul spaţiu de forme pure şi doar aparent dezordonate: „E-atîta credeţi, că conjur, rigoare / In jocul geometric dar nociv / de simplu şi de suplu şi tradus / prin nacele plutind peste nacele / plutind in sine către sine în // Există doar ceea ce nu există / Dar nu se poate, credeţi, afirma / Un Euclid e-n aer peste Yemen / si-n geometrii cu muchii de mătase / Inexistente, tot, se va-ntimpla / Cum se intîmplă-n intersecţia fructa.. " Cu fractură exterioară, versurile îmi amintesc de acelea ale lui Ilarie Voronca (aceeaşi discursivitate ostentativă, acelaşi aspect haotic şi insolit al metaforelor etc...). în fond, Daniel Turcea este înrudit temperamental cu Leonid Dimov, prin înclinaţia spre reverie şi construcţia de imaginare universuri plastice. D. Ţepeneag (care-i prezintă volumul) prinde foarte bine nota de „miraj" a acestei poezii. Autorul are nostalgia unui Orient mirific, spaţiu pur, nelocuit, ireal, ce se identifică o dată cu Asia pastelurilor chineze ale lui Alecsandri şi Macedonski, altădată cu Nordul boreal al lui luliu Cezar Săvescu sau chiar ca Spania barocă a lui Eminescu. Este o lume de geometrii incerte, mătăsoase, de arome, de pietre scumpe, de culori, de fructe şi de animale stranii:

„ Şi aşa cum deasupra Ţării Yemen / aerul visează geometrii / cu moi, in cub hazuy de catifea, /sfere de întîmplări măceluri unse cu mirt şi aloe / lespezi / din cafea //cu nuci de sînge eunuci / bălai, copii emiri sub iazuri colorate / dervişi şoplrle-n caravanserai / in seri mai feminin de mult aflate / cu // portocale-oranj-ceremonii palate /da l mirtul / e legenda alesului iman / şi tot nisipul serii sub pleoapa lui Oman / e molima plecării arabilor neferit / e-n rodie desfrîu-n seminţe odaliscă / e-n şal de odaliscă paloarea fructei vai / sub diamante zodii de animal alături / sînt opiu-n maci cum stau dispuşi străinii mai Verdei Chine-n caravanserai".

Nu trebuie căutate sensuri mai adînci în aceste efluvii de culori şi de forme, căci poziţia lui Daniel Turcea se află, toată, în plăcerea

mnunerii de viziuni caleidoscopice. Poetul se joacă cu vorbele, licrrafic şi ingenuu, visînd geografii lirice şi exotice şi populîndu-le de făpturile suave ale imaginaţiei sale.

(Contemporanul, nr. 7, 1971)

„Epifania"

Peste exact două săptămîni, la 22 iulie, Daniel Turcea ar fi împlinit 37 de ani. Născut în 1945, el a dispărut prematur în 1979. Din cele două cărţi pe care le-a publicat (Entropia, 1970, şi Epifania, 1978), reproduse integral, precum şi din cîteva zeci de inedite, a fost alcătuită o culegere, intituiată, ca şi precedenta, Epifania, una din ultimele care apar în excelenta colecţie „Hyperion" a Editurii Cartea Românească. Nu ştim, vai, cum ar fi arătat selecţia, dacă poetul ar fi putut să şi-o facă el însuşi şi nici de forma finală a volumului la care lucra, Poeme de dragoste (titlul aparţine oare poetului sau editorului?) nu putem fi siguri. Ce ar mai fi scris Daniel Turcea dacă soarta i-ar fi îngăduit, e, pe de altă parte, greu de spus şi, în definitiv, inutil. Mai nimerit este să subliniem faptul că multe din poeziile cuprinse în Epifania sînt excepţionale şi că Daniel Turcea a lăsat, la nici 34 de ani, o operă originală şi puternică.

între cele două cărţi tipărite, la intervalul, neobişnuit pentru poeţii români de azi, de opt ani, sînt unele asemănări, dar şi mari deosebiri. Entropia conţine lungi şi volubile poeme, în care se amestecă, în chipul cel mai personal, preţiozitatea şi umorul, filosofarea şi parodia ei, austeritatea cu o mătăsoasă senzorialitate. Tînărul pe atunci poet era un epicureu visînd geometrii spirituale, înrudirea cu Ion Barbu (în tăietura frazei lirice, ca şi în unele motive cum ar fi helenismul tîrziu, pătruns de duhul arab şi asiat) i-a fost semnaiată de la început, nu şi o anume disponibilitate spre umor, spre comicul ideii, indiciu al unei imaginaţii pline în fond de vitalitate. Poemele, de aspect oniric, cultivă uneori un soi de delir calculat, ca la Dali sau Chagall („cînd lumea doarme visînd din chagall"), în care materiile îşi schimbă proprietăţile, solidele curg, lichidele îngheaţă, într-o foiala permanentă a moleculelor, minuscule fiinţe demoniace care aiurează, nd, clinchetesc, foşnesc şi pîlpîie. Peste acest strat organic profund, poetul aşterne unul de culoare, vădit livresc, bogat în referinţe şi simboluri. Prima impresie este de exotism în maniera simboliştilor

la 1900. Gh. Grigurcu a vorbit de similitudini cu poeţii macedonskieni Mircea Demetriad, Alex. Obedenaru şi Al. Petroff (•.poeţi de mare elan topit în preţiozitate"). Abundă numele proprii,

cu mireasmă orientală (arabă sau chineză), în încercarea, repetată de a sugera colaborarea (aici e reminiscenţa barbiana cea mai vizibilă) spiritul de geometrie grecesc cu spiritul senzual, baroc, al Asiei. Unele versuri sînt programatice: „ Un Euclid e-n aer peste Yemen/şi-ngeometrii cu muchii de mătase". Altele se mărginesc să sugereze alchimia aceasta specială: „Cu geometria lină a Statului Mohab / Dezvăluită-n dulii prin însuşi cubul Ab / Dul / Moscheea casei El Irhal / E muşcătura serii animal la gîtul doamnei / rană silinicl // c-atîta credeţi, vă conjur, rigoare / în jocul geometric dar nociv / de simplu şi de suplu şi tradus / prin nacele plutind peste nacele /plutind în sine către sine în". Modul însuşi de a nu sfîrşi propoziţiile lirice este caracteristic poetului, care adoptă un ton oracular sau simplu liturgic. A căuta înţelesuri adînci în aceste nume înseamnă a vedea o simbolistică ermetică acolo unde nu mi se pare a fi mai mult decît un joc. Cred că Entropia lui Daniel Turcea a fost rău interpretată sub acest raport, neluîndu-se în considerare faconda minulesciană (dacă tot vorbim de simbolism), tendinţa spre parodie. Ce-i drept, e uneori greu de distins elementul serios de cel ludic de exemplu într-un poem ca Şansa inefabilă a renaşterii florentine, une întîlnim, alături de evocatoare imagini stilizate („şi mandarini sorbindu-şi alb ia: de timp din ceşti"), altele pline de umor („dulăul cult ce rodea geometria de carnea unei drepte"); alături de versuri ce par să aibă tîlcul lor („şi matematici sacre se logodeau garoafe "), care îmi aminteşte de titlul volumului lui Gh. Grigurcu, Un trandafir visează matematica, sau: „la veacul matematic flamand sfîrşit elin"), destul de facile calambururi („Ţara Con-Cavă") ori fantezii ludice („lung exod de niluri / către piramide / unde faraonul / Para-parmenide / ş-a-ngropat în Ra fructa :i / — molima / de cameleon / Vis Fiind oglinzii arithmos ideon"), unele foarte în genul lui Ion Barbu (care şi el ştia să se joace): „se năpădea de cactuşi tot aerul alerg / printr-un regat de aţă spre comitatul Berg' / au ars pe rug oo, magii, în Ţara de Cristal / căci proorocirea caldă şi afinat moluscă! / va minuna pe plaje cum cad, mănîncă stele / aşa a fost -cometă - şi îl crezură muscă / au ars pe rug alături pe cei ce-aud un peşte / strălucitor prin Haos privind cu 3 planete / a plîns din cer cu ceară / şi nimeni n-a crezut. Ş-oriunde piramida a alergat copil / au ars apoi aceştia au ars au ars au ars / a fost un cîmp de luptă unde au găsit ghitare / căci mai frumos ca glasul lui Laucoon si spart / e împletirea-n şarpe, mai cald, de Praxitele / sub vinuri de bacante cu plete lungi si chele / ar fi urlat la lună bocancii unui rege / a rîs Rabelais hainul şi s-a-mbătat în lege".

în acest dintîi volum, lirismul pendulează aşadar, între fantezia • ăuşă şj stilizarea subtila. Aş zice că Daniel Turcea simulează vorbirea pendantă, şi că tonul lui esenţial e similioracular: o dată construit decorul, o dată sugerată atmosfera, poetul se lasă în voia jmaajnaţiei lui iubitoare de miresme, de exotism, de visare şi de ideograme. Ţara Sin, bunăoară, evocă o Chină poetic-utopică, imagine a unui Răsărit suav-melodios şi răcoros-hieratic: „Ceai şi pagode de xilofon / fructele răcoare albă / atomii în litere chinezeşti // ninge de asemeni cu hieroglife şi ideograme / pufoase şi moi alb topind / evantaie imense şi multe camelii". Hieroglifa nu ascunde nimic, e un pur simbol decorativ, o figură geometrică în care poetul vede, ca sîmburele vegetînd în miezul unei fructe, liniile interioare visînd: S-a întimplat într-o hieroglifă / o dată cu adierea vîntului de mosc / soarele a desfăcut un lotus / la-ntretăierea a 4 linii / şi una din ele a-nceput să viseze" Secretul acestor poezii constă tocmai în combinaţia de natural şi artificial, de reverie liberă în faţa lucrurilor şi de viziune a unui univers abstract şi matematic.

Epifania renunţă aproape c"u totul la ingeniozitatea ludică în favoarea unui lirism grav şi extatic. Poezia pierde din farmec (totdeauna superficialitatea e fermecătoare: suprafeţele, concretul, vizibilul, audibilul lumii) şi cîştigă în tensiune, în dramatism. Ceea ce Daniel Turcea numeşte, plotinian, în chiar subtitlul cărţii lui din 1978, „o cîntare a treptelor " este o formă a poeziei de cunoaştere, cîteodată în manieră concettistă, bazată pe iluminare, dar şi pe sentinţă, pe viziunea fulgurantă, dar şi pe definiţia care prinde obiectul în formulă. Lirismul e pe alocuri superior didactic, utilizînd axiome limpezi şi nedemonstrabile, oarecum ca acelea ale lui Nichita Stănescu din Laus Ptolemaei: „punctul este poarta prin care universul poate ieşi / în afara lui" Sau definiţii: „geometria - lege a lumilor închise". Chiar şi poemele de anvergură (mai puţine) nu mai au discursivitatea celor din Entropia. Poetul e norocos aici pe spaţii mici. Dacă o parte din marile poeme sînt reuşite, acest lucru se datorează capacităţii lor de a rămîne laconice în cantitate. Sintaxa sfărîmată creează impresia de suspendare a vorbirii: lirismul nu se află în cuvinte, ci în cosmicele spaţii albe dintre ele. O capodoperă a genului este de pildă poemul Grădini, necitabil din cauza lungimii. Dar iată mult mai scurta Inserare unde atmosfera sufletească e un mic halou în jurul cuvintelor rare şi puţine: „stingîndu-se / rămîn / numai miresme // strune / neatinse // ca sufletul / aproape ".

Treptat, se încheagă un lirism de mari transparenţe şi purităţi în -care sălăşluieşte un suflet extatic. Poeziile seamănă cu nişte iceberguri,

care mai mult ascund. Motivul cîntării fără atingerea strunelor (de origine mallarmeană, prin Ştefan Petică) revine:,, aceeaşi / diferite tonuri; unei l strune-abia atinse, părăsind l în după-amieze, toamna. Las-o // neatingînd-o, cîntă'". Sufletul se cufundă într-o contemplare fără margini, ca un fel de plotiniană contopire (despre Plotin, poetul spune: „ultimul orgolios al învinsei / pentru totdeauna Elade"): „ viaţa-mi / puţină / trupul îngîndurat // îngroapă-le / vii / în lumină II de-ar muri l tot ce nu e / în mine / curat // ţărînă / şi gîndul / preaiubind / le sfinţeşti // să nu mai ştiu / să nu mai ştiu / dacă mai sînt l sau doar Tu eşti // viaţa-mi / puţină / trupul / îngîndurat // uşor / mi le-ngroapă / de vii /în lumină".

Sau, pînă la delicata, suava, rugăciune înălţată puterilor necunoscute ale marelui tot: „povară l îţi sînt / lemn / de răstignire // îmi eşti cer / mult iertînd / peste suflet / iubire ". Un sunet mai limpede şi mai curat, s-a făcut rareori auzit în poezia noastră.

Cîteva teme se regăsesc peste tot în Epifania şi în Poemele de dragoste postume, unde nu e vorba de iubită, ci de iubire, şi unde prea puţin din dragostea trupească pătrunde. Poetul spune admirabil: „Cuvînt / de bună mireasmă / gura mea / umple". Cînd nu sînt schematice şi străveziu dogmatice, aceste poezii sînt splendide în simplitatea lor, desfâcînd toată carnea de pe osul inimii, reduse la o luminoasă exclamaţie de iubire şi de uimire. Daniel Turcea ştie ce face şi întîmplător, într-un rarisim moment de orgoliu, mărturiseşte: „ştiu totul astăzi despre poezie". Un Poem de dragoste postum începe aşa: „ a privi / a vedea / cu sufletul / fără veşminte / a atinge / a intra / în taină". Este chiar cheia acestei poezii în care nu găsim confesii, ci simple stări extatice, că sufletul nu se consideră demn a-şi mărturisi meschinele trăiri, adorînd să se risipească în marele miracol al fiinţei: „ mă simt acum atît de vechi / incit: e bine / nimic nu mi-e acum străin / mi-e dor / de mine însumi răspîndit în lume". Spiritualismul acesta extatic îşi creează treptat stereotipiile şi retorica. Lumina, focul, cerul, iubirea, seminţele, lacrima, taina, soarele, cuvîntul (logosul) îi alcătuiesc vocabularul principal. Nu ştiu cum ar fi evoluat poetul, dar postumele denotă deja un purism excesiv, pe de o parte, şi semne de dogmatizare a propriei atitudini, pe de alta. Convenţiile tipice împung ca nişte coaste pielea care îmbracă unele poezii. Adevărul, Viaţa, Cuvîntul, Lumina încep să fie scrise cu majusculă, îşi pierd savoarea, rămîn doar noţiuni abstracte, îmi displace această monotonie, această simplistă liturghie lirică, în poezii la care e posibil ca Daniel Turcea să fi renunţat, dacă mai trăia. Oricum, destule din poeziije lui superbe sînt de găsit printre postume, ca de exemplu chiar aceea (In această tăcere)

cu care editorul încheie culegerea: „cum eşti cuvintelor desăvîrşire, tăcere / mai mult decît cerul / de peste pămînt / de peste durere // in această tăcere / cuvintele se desfac ca nuferii / de albe, încet şi ca fructa respiră / în această tăcere / scînteiază ca stelele nopţii // pînă-n acea dimineaţă a lumii". E semnificativ, în fine, că, transfigurînd lucrurile şi raportul lui cu lumea, Daniel Turcea a scris de fapt despre viaţă, nu despre moarte, nici chiar cînd, bolnav, în ultimul an, ar fi putut să şi-o presimtă.

{România literară, nr. 28, 1988)

Document: 38. Adrian Popescu.doc

ADRIAN POPESCU

„Focul şi sărbătoarea"

Remarcabil este Adrian Popescu, aflat şi el la al doilea volum (Focul şi sărbătoarea). O cunoştinţă evoluată a poeziei transpare nu doar în perfecţia formală, dar în reminiscenţele livreşti ce participă continuu la substanţa liricii. Corespondenţe este o splendidă poezie despre poezie, într-un ton de badinerie, însă în care se spun lucruri profunde şi subtile: „îmi întind poeme/e timpurii /pe o sfoară de rufe, / puţin bucuros, puţin trist, / ca într-un vers / din Arthur Limdkwist /pe care, poate, îl ştii. // i/suci Poemul pe o frînghie / ce-ai petrecut-o într-o :i după ' trunchiul de pin. / Dar despre aceasta nimeni să / nu ştie. / Uneori eşti altul / Alteori te-ai urît. / Ieri a plouat. Mîine va fi iarăşi senin. // Cu pîndand, cu pădurarul, cu soldaţii / te înţelegi într-o limbă pe care o vorbesc / şi eu. / Deci, sîntem ca fraţii, // îmi scrii: poezia toată s-a spus / şi te închipui, cu ochi uimiţi, / dilataţi, în apus, / privind cum se trece, uşoară, / o luminare de ceară. / De ce nu s-a spus pentru întîia oară? ".

Latura picturală, concret vizuală, predomină, ca la Emil Gulian, cu care Adrian Popescu se înrudeşte în aerul visător, în închipuirea ce alternează „realismul" descripţiilor: „Curtea mesageriilor în ramă de plumb, în crepuscul, / cînd devii dintr-odată, suav şi agrest, / iar gura mea pronunţă africatele Septentrionului, / cum ar citi şoptit dintr-un tainic opuscul; / declină apuse, apusene oraşe-cetăţi, / oraş-labirint, burguri-oglindă, /întreabă de miresme din Est. //Doamne, poate totul nu e decît o

fantasmagorie, / o amînare, un răgaz, un cutremur, / ca în pînza păianjenului unde / cupole şi turnuri, pieţi şi catedrale, / privelişti, oraşe, irizează în tremur? // O, sacii mari de poştă, pe rafturi, stranii saci, / legaţi cu şapte noduri, pecetluiţi în ceară, / ştii mai întîi pe care să-l desfaci? / In care e mireasma arbuştilor din Vară? / Curte cu nume stranii, delirante, / Roza vînturilor pe alei învolbură plante. // Ferestre mari cit o grădină / cu plante-agăţătoare, mustind de prea mult verde, / Curte la care ai fost primit în Vis, / şi-n care sufletul se pierde". Am citat acest lung poem pentru frumuseţea lui, pentru graţia adîncă şi ceremonioasă a fanteziei. Adrian Popescu e un poet care ştie să-şi ţină promisiunile debutului, unul din cei mai originali ai generaţiei lui.

(România literară, nr. 27, 1975)

Document: 39. Ion Mircea.doc

ION MIRCEA

„Tobele fragede"

*

Despre Ion Mircea, care a debutat în 1971 cu Istm, s-a vorbit mai puţin decît despre colegii lui de la revista clujeană Echinox, poate şi pentru că nu s-a arătat prea grăbit să tipărească un al doilea volum. Critica noastră de poezie fiind mai ales una de întîmpinare, ea comentează, la apariţie, cărţile, şi le uită pe urmă aproape cu totul, între două cărţi rămîne un fel de spaţiu al nimănui. Tobele fragede readuce în actualitate un foarte talentat poet, maturizat, chiar dacă nu modificat substanţial. E un caligraf şi un purist, care transcrie emoţiile într-un sistem de simboluri originale, asemănătoare unor japonezerii delicate, însă dificile adesea prin lipsa cheii. Impresia este de cifrare după un cod propriu: „ Violetele de grădină nu au miros. / Lăcrămioarele au". Printr-o translaţie misterioasă, notaţiile devin metaforă: „ Porumbelul de mare abia şi-a sărutat imaginea. Vechi fraze micşorînd o clipă, în dulce, lumina". Aici este observarea unei descinderi a păsării deasupra imaginii pe care i-o reflectă apa: imaginea scăzută, efasată. întreg întîiul ciclu din volum cuprinde, într-o anume accepţie, astfel de poezii ocazionale:

înregistrări fugare ale unor evenimente, descrieri, percepţii, sugestii de atmosferă, amintiri, obsesii, prelucrate însă muzical şi plastic. Nimic din realitatea brută care le-a dat naştere nu intră în poezie, ci amprenta ei, într-un moment privilegiat al contemplaţiei. Această pîlpîiere ca viaţa prima oară este albumul unor stări de. graţie. Iată: „ Doar în strigătul vechi al aparatului, / în strigătul mare, fiinţa ta-i ca apa cu sălcii delăsătoare, / amintirea păstrează şi tăcerea de-atunci, /setea şi ea oglindeşte cerul, / un vas cu aburi călătorind peste oraş ". Nu ştim de obicei care este referentul; metafora n-are transparenţă, e ca o fereastră oblonită. Nimic, dincolo: doar un dincoace al purelor imagini, un desen suav pe cenuşiul peretelui: „în amintirea zahărului umbra mi-o priveam un timp / cum urcă pe silitra posomorită a zidului, / încovoială, / ca o imensă frunză de sfeclă". Poezia lui Ion Mircea se constituie ca un joc cu misterioase reflectări şi este un elogiu al eternelor aparenţe: „ Icoanele toamna / Icoanele toamna pe lemn / Icoanele toamna de lemn icoanele toamna / Ce scorojire / Ce desfrunzire / Clnd pe arborele mort / pictat e însuşi arborele / Clnd pe arborele mort / Pictat e însuşi arborele". Ceea ce este frapant la el este lipsa de adîncime, de corporalitate. Universul liricii este o suprafaţă muzicală, încreţită de spume albe, un ecran pe-care se proiectează iluzorii umbre şi lumini.

Poetul pictează icoane, transformînd cuvintele în scene, jumătate desen, jumătate literă. Privirea consumă lucrul, care se lipeşte de retină, asemeni unui timbru delicat: „Copil contemplînd o viperă / şi digerînd imaginea viperei. // Pe urmă, imaginea viperei l digerînd copilul; / şi imaginea viperei / digerînd imaginea copilului. // Pe urmă, din viperă: imaginea viperei, din / imaginea viperei: iarăşi imaginea copilului / care o contemplă; / şi din imaginea viperei: vipera; / şi din imaginea lui: el. / Pe urmă, iarăşi copilul / contemplînd o viperă, / la vedere nedăunătoare, // pe porţiuni poate dulce ".

Estetismul acesta caligrafic, în maniera lui Ungaretti, dar şi cu mai îndepărtate rădăcini în puritățile mallarmeene şi barbiene, nu e scutit de oarecare răceală. Viaţa păstrează o prospeţime matinală, pîlpîind glacial. Fantezia e răcoroasă, fragedă, exanguă. Pericolul pentru Ion Mircea este de a deveni cu desăvîrşire sibilinic, rupînd sistematic punţile dintre metaforele lui savante şi lume, ştergînd urmele care ne conduc spre inima poeziei, îl prefer în ipostaze mai inteligibile, în poezii (atîtea) frumoase şi originale, cum ar fi această superb elegiacă Laudă a piperului: „Am treizeci de ani şi-n floare / Vai eu n-am văzut piperul / Lăudat fie piperul / Vişnu însuşi îl mănîncă. // La treizeci de ani în floare / Vai eu n-am văzut piperul / Lăudat fie piperul / Chiar de limba mamei lui. / Am treizeci de ani şi-n floare l Vai eu n-am văzut piperul / Lăudat fie piperul // Lăudat ca aurul. // La treizeci de ani în floare / Vai eu n-am văzut piperul / Lăudat fie piperul / Cum e-n gr a/dur i taurul".

(România literară, nr. 36, 1978)

Document: 40. Petre Stoica.doc

PETRE STOICA

„Bunica se aşează în fotoliu"

Poezia recentă a lui petre Stoica nu se deosebeşte de producţiile sale mai vechi decît prin subtilitate şi uneori prin decor; ea rămîne însă, esenţial, la formula sentimentalismului ironic din Arheologie blîndă ori în Melancolii inocente. Motivele sînt, şi acum, aceleaşi: lumea poetului seamănă cu aceea pe care o putem reconstitui din vechi albume de familie sau din filmele de altădată. Ea are o rigiditate voită,

mişcîndu-se ritual, prin gesturi mecanice, înduioşătoare şi ridicole totodată. Oamenii par nişte păpuşi, într-un spectacol foarte real, dar şi foarte straniu, fiindcă poetul cultivă fantasticul obiectelor demodate (scrinul, gramofonul, gheridonul etc...). Se joacă, în travesti, mici drame sentimentale eterne: „Dacă rămîi la fel de gingaşă cenuşie depusă în bazarul din scrin / şi-ţi cumpăr corsetul oferit cu îndemnuri naive / în reclama publicată în urmă cu aproape nouă decenii / trupul tău va cunoaşte o sărbătoare fără sfirşit / şi toate femeile moderne din oraşul nostru gentil / vor afla cu invidie de cadoul meu cumpărat / de la casa de mode a moliilor mici de argint / apoi plecăm pe-o insulă pustie şi-n mijlocul ei / ne lăsăm filmaţi în jurul unui gheridon ponosit / tu în chip de Diană, iar eu cu mustăţi preluate / de la cel mai frumos străbunic"

Sînt multe poezii frumoase în volum prin acest amestec de sentimentalitate blîndă şi de umor, prin desuetudinea intenţionată, după modelul lui Ion Pillat (cu care Petre Stoica se înrudeşte, dealtfel) din Aici sosi pe vremuri.. Fotografia îngălbenită, gravura din alt veac, filmul cu actori celebri acum patruzeci de ani sînt mijloace de a „data" sentimentul, de a-l impregna de un bizar aer inactual, de epocă. Poetul e din familia trubadurilor melancolici, de o veselie tristă şi lucidă, iar versurile lui sînt monotone şi mişcătoare atenuînd sentimentalismul congenital prin bufoneria subtilă (care nu atinge niciodată burlescul). Ideea mai generală a volumului este aceea că viaţa e un spectacol, iar lumea, o mare scenă: „ Gata, trag cortina spectacolul meu s-a sfirşit / nu sînt clown pentru cit aţi plătit e destul / v-am arătat peştişorul japonez din acvariu / meditînd la soarta avioanelor de tip supersonic / am făcut între versuri şi cîteva salturi mortale / dar nu le-aţi văzut am adus cîteodată pe scenă / capra fonograful broasca blajină şi inima mea / vă rog îndreptaţi-vă acum spre casele voastre / In lume e-o veselie mare şi plouă si plouă mereu / casa mea e numai un turn de hîrtie subţire plecaţi / în stagiunea viitoare vă arăt şi cîteva mostre / de coarne de diavol tuturora salut".

(România literară, nr. 50, 1972)

„O nuntă de cenuşă"

Ceea ce este caracteristic pentru poezia lui Petre Stoica (de la Arheologie blîndă încoace) este o prefacere continuă a mijloacelor pe un fond sentimental rămas neschimbat. Toate cărţile lui au un aer comun, deşi seamănă rareori una cu alta. Poetul e un nostalgic, o fire elegiacă, lipsit de ţîşnire lirică, transcriindu-şi melancoliile inocente într-o gamă minoră. Versul s-a purificat formal, renunţînd şi la motivele de altădată, din care o naivitate ironică ştia să constituie universul de cromolitografie al unei lîncede şi triste provincii sufleteşti: cu străzile şi casele ei vechi, cu gări de carton şi locomotive inuzuale, cu firme desuete şi siluetele meşteşugarilor anonimi, petrecîndu-şi viaţa în acordurile răguşite ale muzicii cîntate Ia gramofon. Retorică suprarealistă din Iepuri şi anotimpuri anunţau o schimbare radicală; rămasă neîmplinită în O nuntă de cenuşă, volumul din urmă, în care o imaginaţie din nou cuminte, domesticită, este pusă în slujba evocării unei iubiri defuncte. Bun cunoscător al poeziei, traducător harnic, Petre Stoica reuşeşte, chiar în momentele de oboseală, să se menţină la un nivel onorabil.

Intermitent, el este şi aici, ca peste tot, un poet absolut remarcabil. O imagine, un vers sau mai multe trebuie decupate pentru a li se vedea valoarea. In După despărţire, III, după o primă strofă ştearsă („ Cine va cîştiga împăcarea şi liniştea / şi cine va fi osîndit / să-şi culce fruntea fierbinte /pe un pisc de urzici?"), urmează un distih superb: „se apropie amintirea şi aud/rugăciunea unui pui de lup ". în Ajunge e nevoie, din contra, să renunţăm la finalul ce diluează poezia prin poetizare: „ Acum ajunge / In orologiul tău şoarecii fredonează melodii de toamnă / în hainele tale ponosite moliile citesc poeme lipsite de sens /pe casa ta adie un steag de urzică //acum ajungem/ ai iubit clte puţin şi ai fost iubit clte puţin // e timpul / ia-ţi pălăria şi trecutul şi ieşi în grădină". Ce rost are să mai continue: „liliacul alb / va înflori şi pentru mîinile tale"? Procedînd prin antologare, găsim mereu lucruri foarte frumoase: „după despărţire / rămîne o tristeţe de sabie ruginită "; „ Rînjetul de pe figura galionului trufaş / depus în muzeul adine al oceanului"; „dintr-o dată amintirea — un lup / care îmi devoră cu plictiseală inima "; „ E frig în cărţi / e frig In unghii / e frig în pahare // e frig în harta oraşului în care / nu-ţi mai găsesc strada". Cîte o elegie are acea atmosferă inefabilă capabilă a o face profundă: „S-au uscat ciulinii prietenii prafului /pleacă păsările nu mi-au lăsat nimic în sertarele pădurii / ora toamnei e totuşi un ou de argint / din care iese golaşă speranţa astfel / îmi clădesc o casă de paie şi aduc o

sobă de hîrtie /şi gîndul mă poartă spre lunile de iarnă / cînd voi hrăni din belşug copiii poemelor pe toţi aceşti copii orfani / făcuţi cu tine acolo departe / sub colinele verzi ale verii". Şi iată, în sfîrşit, capodopera acestei stări inanalizabile de tristeţe fără leac: „Ninge peste cana mea de vin uitată în curte / ninge peste atîtea şi atîtea lucruri / pe care uneori le-am avut / dar somnul meu e profund / visul meu e o sanie împodobită cu trandafiri / mă duce pe un drum luminos / mă trezesc şi privesc împrejur / 'cade un corb în zăpadă / adăugîndu-se la cele ce au fost" Imagismul frapant al poeziei lui Petre Stoica se lipseşte cu folos de dezvoltări şi de retorica sentimentală.

(România literară, nr. 23, 1978)

„Suvenir"

Ceea ce atrage atenţia în poezia lui Petre Stoica, pe care am recitit-o în antologia „Cele mai frumoase poezii", este faptul că ea îşi păstrează un sunet propriu inconfundabil, în pofida diversităţii de maniere pe care poetul le-a încercat vreme de treizeci de ani. Din Poemele cu care el debuta în 1957, antologia de faţă nu mai reţine nimic; îi putem însă urmări traseul străbătînd celelalte şaisprezece volume pe care Petre Stoica le-a publicat după aceea, şi din care a selectat principalele titluri.

în Scriitori români de azi, (III, 1984), E. Simion identifică, mai întîi, o poezie de „notaţie", simplă şi discursivă; apoi una bucolică, însă de nuanţă expresionistă, inspirată de Trakl; vine la rînd o poezie de tip avangardist (integralism, spune criticul, gîndindu-se probabil la Voronca); pentru ca, de prin 1978, Petre Stoica să se îndrepte „tot mai mult spre o poezie ce condamnă în tonuri decise maladiile civilizaţiei actuale", adică spre un expresionism de felul celui al ultimului A.E. Baconsky. în Cuvîntul înainte la ediţia de faţă, Gheorghe Grigurcu observă şi el o „evoluţie" a poetului, numai că o pune în alţi termeni. Găseşte de pildă că, atitudinea esenţială fiind aceea de recuperare a cotidianului şi a banalităţii, există din capul locului o „strategie estetică a duplicităţii", de care ţin şi simplitatea, şi antiliteratură, şi democraţia tematică, între „prozaism şi miracol" se mişcă, de altfel, permanent imaginaţia lui Petre Stoica, fie că e vorba de sentimentalul ironic din tinereţe, înrudit cu poeţii din jurul revistei clujene „Steaua" (alături de care îl situează în cartea sa şi E. Simion), fie că e vorba de poetul matur de azi, în versurile căruia ar putea fi detectate întreaga „poezie prozaică şi ludică..., postrealismul, ironia, parodia, intertextualitatea, ajunse la mare cinste". Aici e nu numai o apreciere

implicită a valorii poeziei, dar şi una explicită: „Petre Stoica ni se înfăţişează nu numai drept un poet dintre cei mai originali în peisajul literar actual, ci şi un important, probabil cel mai important ferment al înnoirii acesteia, în a doua jumătate a secolului în curs". Aprecierea este enormă şi n-o împărtăşesc. Mai degrabă aş subscrie la frazele care urmează imediat: „Atît de personal, inconfundabil, limbajul său nu are, totuşi, un caracter închis, ci, dimpotrivă, colcăind de intuiţii asupra diverselor forme lirice, se dăruie cu generozitate evoluţiei lor. Credem că locul său poate fi comparat cu cel pe care l-a ocupat Adrian Maniu în primele decenii ale secolului". Situaţia celor doi poeţi seamănă destul de bine, într-adevăr: fiecare la timpul lui a fost un „colecţionar" de formule şi un „anticipator", fără ca vreunul să fie şi un mare poet; disponibili, polifonici, au simţit mersul poeziei, dar n-au putut face cu adevărat şcoală şi însuşirile le-au fost mai degrabă constatate de critici decît imitate de poeţi; de aceea nu cred că au jucat rolul unor fermenţi, chiar dacă s-au bucurat de stimă. Revenind la cele spuse în debutul cronicii, ca şi Adrian Maniu, Petre Stoica este un poet uşor de recunoscut, deşi n-a scris mereu la fel şi, uneori, între un stadiu şi altul al liricii sale există mari deosebiri, care le reflectă pe acelea din lirica epocii.

Cu Pietre kilometrice şi Miracole, Petre Stoica era, în prima parte a anilor '60, unul din primii partizani ai poeziei care-şi căuta un ton normal, „comun", după ce abuzase de acela emfatic şi festiv impus de dogmatismul deceniului încheiat. Ca şi congenerii lui, poetul îşi evocă foarte de timpuriu copilăria, cînd abia ieşise din adolescenţă, pe un ton care ar părea duios, dacă n-am simţi distanţa; evocă de asemenea, provincia unde s-a născut, dar, curios, impresia nu e de trăit, ci de reconstruit, ca şi cum poetul ar privi nişte stampe sau nişte gravuri vechi, cu imagini pe alocuri clar bacoviene („Din ceasul preturii cade rugină: / Aerul e dulce, de candel, / bătrînul fotograf s-a prăbuşit pe ziar / şi vorbeşte, vorbeşte în somn, // în circiumă negustorii încheie contracte, /cineva ţipă fantastic, răstoarnă o masă /şi sparge sticla cu vin..."). Notaţia prozaică are o neaşteptată turnură poetizantă (şi ea în stilul vremii): „Din bucătărie ţîşnesc aburii mîncării / chemîndu-ne lingă masa înconjurată / cu aura veseliei de iarnă, l dar elevii patinează încontinuu pe lac, / îşi sărbătoresc fericirea vîrstei dansînd/ şi dacă vor pot să atingă cerul cu palmele / pline de ghiocei spumaşi...", în Arheologie blinda se precizează şi mai bine natura acestei poezii, care este una de atmosferă şi de pitoresc al obiectelor vechi, ieşite din uz. Asemănarea cu „steliştii" (Gurghianu, Felea, Rău, Baconsky însuşi) e totuşi minimă şi asta din două pricini: prima constă

în faptul că lumea poeziei lui Petre Stoica e tîrgul moldovenesc, mica aşezare anostă, prăfuită şi insipidă înecată în grădini, cu o gară ca de jucărie, de la Bacovia sau Fundoianu, şi nu oraşul propriu-zis, burgul cu turnuri cu ceas, pe care clujenii îl străbat în lung şi în lat ca pe o metropolă sufletească; a doua deosebire este că dacă aceştia din urmă îşi „notează" impresiile, într-un soi de jurnal intelectual, poetul Arheologiei trăieşte din amintiri, evocări şi reconstrucţii, cum am văzut şi mai înainte.

Desuetitudinea voită apare şi în cărţile de după 1970, în Bunica se aşează în fotoliu, de pildă, dar nota generală este alta decît în cărţile precedente şi anume un romantism amplu-muzical, cu desfăşurări fastuoase, parodic-solemne, cu nume şi îndeletniciri exotice. Sigur, poetul e în continuare ironic, dar convenţia s-a schimbat, ca şi cum, printr-o lovitură a baghetei magice, Prospero ar fi transfigurat realitatea provincială şi prozaică într-un fictiv ev baroc european: „ Vă jur am fost şi eu în Europa noastră cîndva / era în epoca anotimpurilor cu flaşnete romantice / şi a domnişoarelor îmbrăcate în rochii de nuanţa vaniliei / duiosul copilărosul landou cu motor mă sălta / de la un ţărm al măririi grozave la altul iată / aţi început să uitaţi...". în altă poezie poetul este „şambelan la curtea coniacului", într-o a treia e vorba de Richard Coeur de Balancoire, instalat în donjonul Academiei de Litere.

De la aceste imagini la acela din Sufletul obiectelor care amintesc de Emil Brumaru distanţa nu e chiar atît de mare cum s-ar crede, în fond, în Petre Stoica se ascunde un voluptuos reprimat, un sentimental care se ia în rîs, un romantic care cultivă proza vieţii, aşa că nu e de mirare să-l vezi sensibil şi la aromele bucătăriei. Şi, la urma urmelor, e şi acesta unul din obrazurile zeului cotidianului şi al banalului la care poetul s-a închinat de la început: „A încetat şi zgomotul piuliţei zgomotul acestui / clopot afurisit din biserica bietei gospodine / lingurile tigăile -au înecat în balta chiuvetei / pe faţa de masă pluteşte duh de sosuri din vremi / uitate iar luna pune aură, gîndacului negru / încremenit pe făraş acest tron al gunoiului // în timp ce gospodina doarme / goneşte pe un căluţ de cartof. Remarcabil poet al fabulosului mic, domestic, Petre Stoica îşi arată aici vocaţia pentru o latură a realului mai puţin luată în seamă de comentatorii săi şi anume acea „însufleţită", vie; obiectele se dovedesc a fi mai puţin derizorii, mai puţin neînsemnate decît încearcă să ne convingă aceiaşi comentatori, ele fiind, din contra, amuzante sau teribile, burleşti sau candide, ducîndu-şi existenţa proprie într-o lume la care n-au acces decît copiii şi inocenţii.

Literatura română postbelică. Poezia

După ce, în O nuntă de cenuşă şi Timpul şi Anotimpul, Petre Stoica argumentează o formulă suprarealistă de poezie, cu incongruenţă deliberată a imaginilor (de tip Voronca) şi cu tendinţă formală spre repetiţia mecanică (anafora abundă: „ştiu că voi avea statuie cu aripi / ştiu că bicicleta e acţionată cu gaz aerian / ştiu că îngerii etc."), el revine la prozaism şi la discursivitate în cărţile lui pînă acum cele mai bune: Un potop de simpatii şi Copleşit de glorie. Stilul este acela din La Lilieci („La bufet ţăranii beau ţuică fiartă s-a adus şi bere /Sînt multe amintiri din războiul ultim...-"), doar că satul e aici mult mai aproape de oraş decît la Sorescu. Descoperim şi aici proza (pe care Grigurcu o socotea esenţială): poetul joacă rolul fermierului, care trimite scrisori prietenilor de la oraş, lăudînd frumuseţile vieţii de la ţară, unde e salutat cu „ domnu poet" şi unde îşi ţine la zi jurnalul de însemnări. Tonul e sarcastic, burlesc, cu mare facondă. în cîteva poeme, autorul dă sfaturi (pe jumătate batjocoritoare) pentru toate meseriile şi hobiurile sau acordă interviuri pline de haz. în fine, îşi caracterizează singur poemele (care n-ar fi pe placul „domnişoarei ilfoviene" şi nici al profesorilor de liceu) cam în felul în care făcea pe vremuri Geo Bogza cu ale lui: „poemele mele au duritatea pămîntului sărac / parfumul lor de duhoarea florilor căzute în şanţ / au strălucirea lămpii afumate / gîfîie ca o roabă din secolul trecut / au gustul unturii de peşte / au gustul fructelor pădureţe / au gustul vieţii refuzate / poemele mele copii părăsiţi în ploaie /poemele mele degete îngheţate / poemele mele saci cu zdrenţe / poemele mele da poemele mele glorioase / dacă nu vă plac / suflaţi-vă nasul / $ i, daţi cu pietre în ele".

în concluzie, Petre Stoica trebuie considerat un poet reprezentativ pentru proteismul liricii româneşti actuale, căreia i-a ilustrat, cu inteligenţă şi cu talent, cîteva din modalităţile principale, reuşind să rămînă cu toate acestea el însuşi, în aproape toate avatarurile, prin distanţa pe care a păstrat-o faţă de orice formulă, prin termenul cu care a ştiut să şi-şi schimbe uneltele şi să-şi prezerve, în schimb, sufletul.

(România literară, nr 10, 1987)

Document: 41. Liviu Ioan Stoiciu.doc

LIVIU IOAN STOICIU

„O lume paralelă"

Liviu loan Stoiciu a debutat în 1980 cu La Fanion (culegere premiată cu un an mai devreme la concursul Editurii Albatros), şi s-a impus repede atenţiei (nu totdeauna binevoitoare) a criticii. Era vorba, de la început, de un poet autentic, întîiul volum rămînînd probabil cel mai edificator pentru această autenticitate, cel mai clar şi mai radical. într-o scriitură prozastică, el cuprindea un soi de scurte „naraţiuni" care evocau toate locurile copilăriei autorului (zona unui canton feroviar de la Adjudu-Vechi), alcătuind în fond o „monografie" sentimentală a aşezării, de felul aceleia, celebre, a americanului Edgar Lee Masters din The Spoon River Antology, care a găsit direct sau indirect ecou şi la alţi poeţi contemporani, precum Sorescu în La Lilieci, Petre Stoica în Un potop de simpatii sau Ioana Ieronim în Eglogă. Poetul american punea să vorbească de dincolo de mormînt pe nişte foşti locuitori ai orăşelului său din Middle West. La Sorescu se dă cuvîntul locuitorilor actuali. La Stoica şi Stoiciu este preferată o manieră mai autobiografică.

Acela care îşi aminteşte în La Fanion este însuşi poetul, amestecînd în impresiile de ieri impresii de astăzi, mai mult construindu-şi viziunile evocatoare, nostalgice şi burleşti pe o matriţă mitologică: „Măi, frate, ia le uită: din cer, vine / în veşmînt lung (cusut de ea), vai de mine... / (cine?...) cantoniereasa!... nu se poale, în / car de argint, tras de doi / cai (nemuritori, păi...), cu /roţi de aur (şi /spiţele de aramă); a, nu e ea, tu, ai dreptate, e / nevasta lui Zeus (şeful), o/ fi venit la tine, la vacă (priponită pe zonă), să /verifice dacă e şi ea, acolo, o minune, fecioară, transformată, nu?... că /să nu fie amantă.. ă-lei'.... priviţi, bre, sus, la.../ sărut mina, madam / Hera, pa... şi o dată îşi scoase căciula / ţăranul şi femeile, pe peron, gătite în haltă / (aşteaptă ultimul tren, care opreşte aici, personalul / de şase) o dată simt că le muşcă / dantela de sin... (şi se lasă o ceaţă...)". Fierarul e Marte, sala de dans este sala de ospeţe a zeilor, unde Apollon acompaniază la ghitară, iar Muzele, în cămăşi de noapte, spală în nouă lighene, picioarele oaspeţilor şi aşa mai departe, în această dublă perspectivă, reală şi mitologică, sentimentală şi comică, se petrec în fond scene cotidiene din existenţa satului şi a copilului (care citeşte literatura antică, scoate apă din fîntînă, meditează pe fata picherului sau beau ceai din cana de tablă ascultînd pe un acordeonist care colindă ţara ca să scoată un ban). Se întretaie totodată mai multe voci, într-un babei pitoresc, local. Poezia are prospeţime, vigoare şi haz: „Salut argonauţi!... strigam eu, în fîntînă, dacă eram /

trimis să scot apă, de mama, la prînz (cînd venea ea, acasă, / să mănînce, de pe cîmp...): era o regulă... atunci o / dată luam găleata, plină şi, / în picioarele goale fugeam de aici, de peste linie, la barieră, / să sting / lîna (de aur?... de unde..) pe berbec (unul al /picherului, legat de gard, în drum, să pască în şanţ / pe el călăream eu) aprinsă din senin: nu / zbura, mă, băiete, pe el, ziua pe caniculă, în / vis, sărea în sus / cantoniereasa şi eu şi mai şi / strigam: salut, bă şi vouă, zei de rîu, cu trestie /pe cap... era o căldură!., şi după ce ai mei /strîngeau masa, mă moleşeam, aşa şi stăteam / cu ochii nicăieri la orizont, dus şi... vedeam iar / ciclopul cu o / carte, de magie, în buzunar, cum se piaptănă / (cu grebla), îndrăgostit şi îşi / taie barba, cu secera, şi / auzeam, în interiorul meu un huiet: iar / se ciocnesc stîncile (Simplegade), ziceam şi amorţeam, / tot cu gîndul, ăhă... «la o vrăjitoare / legată, pe plajă, în coarnele unui / taur sălbatic, nu? şi» pînă cînd în / sfîrşit, îmi apăreai tu, sirenă, cu / chip de soră mai mare. Melă şi / cu trup de pasăre, să / mă culci (că / dormi pe picioare, bă..) obligatoriu, după / amiază / (hă)".

In a doua culegere (Cînd memoria va reveni, 1985), spaţiul acesta biografic devine difuz (deşi continuă să ofere materia principală), iar maniera este mult mai sofisticată îndeosebi în poemul Glasuri din labirint (care ocupă 2/3 din carte). Cititorul de literatură veche grecească recurge aici la construcţia simetrică şi circulară a tragediilor antice cu cor (strofa, antistrofa, epodă). Experienţa liric descrisă în poem este una metafizică a memoriei, înţesată de simboluri (nu pur şi simplu aluzii mitologice precum înainte) şi cîteodată obscură sau absurdă. Dacă nu i se poate tăgădui anvergura, neobişnuită într-o poezie preponderent fragmentară, cum este aceea modernă, lirica.aceasta vizionară suferă de abstracţionism. Senzaţiile erau nespus mai vii în poemele din La Fanion. Sînt şi prea multe cuvinte mari, care dau impresia de găunos, în pofida unui anumit simţ al confesiei dramatice (ne aflăm în labirint), care este cu siguranţă aspectul artistic cel mai merituos. Citez la întîmplare: „Stins de acum, învăţat cu gîndul: valul /prăpastiei pline de reproşuri se întinde şi funia / pentru legarea hoţilor, adunată în ceruri, îmi / dă şi mai acută senzaţia / nemărginirii... Mă strîngi la piept, eşti / una ţîţoasă: nimbul, în neorînduială, ce culoare / are? Discul // lunii. Care se înnoieşte. Va ploua / şuvoaie cu grîu; ah, ah, supliciul / memoriei... Te aud, plăcere stricăcioasă a / cărnii. Şi pe tine de aud, nedesluşită / speranţă ce / îmi acoperi ochii: îmi verşi din oala de lut / cu fundul afumat, stranie, drumurile / complicate ce au mai rămas de parcurs, coridoarele / lor închise, trasate de destin. // O victorie a cunoaşterii asupra /violenţei /oarbe: învăţăturile îşi arată /rodul".

Volumul recent (O lume paralelă) este mai eterogen decît precedentele (cuprinde, de altfel, cinci secţiuni) şi mai puţin ambiţios decît Glasuri în labirint. Lui Al. Piru i s-a părut chiar cuminte, fără îndrăzneli, probabil fiindcă „practică un tradiţionalism abia camuflat (în ciclul Desene rupestre şi nu numai aici), purtîndu-şi sufletul arhaic, rural, într-un spaţiu abia urbanizat..." („SLAST" din 22 aprilie). Sensul tradiţionalist este evident, deşi nu cu totul surprinzător, dacă ne raportăm atît la poeziile de pînă acum ale lui Stoiciu, dominate de memorie, cît şi la orientarea aşa zicînd retro a postmodernismului actual. Desenele rupestre vizitează cu intuiţia civilizaţii trecute, a căror umbră dăinuieşte de zeci de mii de ani, şi în ceaţa cărora se ivesc scheletele de tineri dinozauri, ruine, ulcica de lut cu sufletele strămoşilor. Peste această arheologie se suprapune aceea erotică-personală („...amîndoi/sîntem vestigii ale /aceloraşi drumuri uitate cu timpul, pavate / cu blocuri de piatră vulcanică"). Frumoase versuri de iubire („ O singură măsură am pentru neasemuita / ta solitudine, iubito: neasemuita mea solitudine. Iubito, / tu nu eşti de origine terestră"), cum Stoiciu n-a scris înainte, se încrustează în pielea poemelor pe tema eredităţii dense şi misterioase, a civilizaţiei ţărăneşti arhaice, pline de obiectele şi riturile ei simbolice, şi care oferă paginile de rezistenţă ale acestui dintîi ciclu din volum. Iată în amurg de vînt, unul din poemele cele mai puternice ale lui Stoiciu: „în amurg de vînt, la ţară Unde nu am / mai dormit din / copilărie, înstrăinat, singur. Privesc de la / fereastra cu / gutui gustate de musculiţe la sfoara de atîrnat oale / din ogradă: e neliniştită. O / nelinişte a trecutului? Noaptea / cică oalele se umplu cu sufletele răposaţilor şi / se plimbă pînă / se varsă; pe aici, pe / unde se ia măsura umbrei de om de la temelia / casei / părinteşti. Nu e // nici o noutate, o / oală o umplu şi eu: la /întina corbului. Cînd / o fi. O să umplu: o / oală plină vîrf, ce bine şi /o să mă vărs în /gîrla /satului? In sat bat / clopotele: vă puteţi concentra o clipă la asta? Gîrla / se varsă în rlu, In amurg de vînt, peştii or / să zboare din creangă în cfeangă. Rîul / din văzduh se varsă în fluviu, / fluviul... Şi / marea imaginaţie a/sufletului meu. înfrîngînd / forţa/întunericului: un sunet de oale sparte numai, în /subconştient, difuz / auzit de fiecare dată cînd mă urc / în pat, mascat şi / mă sperii de toţi cei ce-mi apar / deodată mascau, emoţionaţi, toţi ai mei, tata / mama, bunicile, bunicii, străbunicii, / străbunicele, organisme / unicelulare aduse de vînt, galbene, strecurate pe/ geamul deschis ". Şi, pe aceeaşi temă, iată şi Un vestigiu, un poem delicat-vizionar cu imagini rafinate, „chinezeşti", care arată direcţia în care se mişcă de la o vreme lirica poetului: „Cînd am intrat în umbra / trecutului: ca / tot atîtea flamuri de mîine în vînt,

suflete / lîngă suflete. Pe / potecile / grădinii îşi / luminau drumul cu felinare. Aveau / ceva de făcui: dar nu-şi aminteau. Parcă //trebuiau să se ducă la o vatră. Vatră: ciţiva / cărbuni / aprinşi, să-i facă reproşuri. / Vatră părăsită, / strămoşească. Să se ducă la / o vatră să-i facă / reproşuri... Parcă: opriţi / lîngă un vestigiu. Vestigiu / al marii / explozii! Ah, / refugiaţi cu toţii în această feerie; îmbrăcaţi / strident, plîngînd, / rîzînd, / zgomotoşi, de o limbă / neînţeleas'că, ei / au venit, fără doar şi poate, să / se tragă de urechi. Formînd / grupuri în jurul / fiecărui felinar: familii, sate / voievodale... Sîntem // într-o grădină a / deliciilor? Ieşiţi din peşteră; sub / cerul liber, influenţaţi de lună, aceeaşi lună care-şi / face liniştită / ocolul / său ".

Singurul lucru rămas aproape neschimbat la Li viu loan Stoiciu este scriitura prozastică, discursivă, în programul poeţilor tineri din ultimul deceniu s-a aflat şi recondiţionarea elocvenţei, după ce înainte i se preferase în mod vădit cealaltă faţă a limbajului, acea fragmentară, inuzuală şi sugestivă a „necuvintelor". Folosind fraza lungă, vorbită, „clară", insistentă, poetul decupează însă versurile în aşa fel încît clauzula să nu coincidă niciodată cu pauza sintactică. Rezultă o tensiune între sintaxă şi prozodie. Tot efectul stilistic stă în ea. Pe de altă parte, imaginaţia s-a rafinat şi poetul înclină mereu mai des acum spre metafora „stilizată" sau hieratică, de unde la început era atras de aspectele „brute", neprelucrate, grunjoase ale realului. Meditaţia personală are uneori, cu tot tactul ei clasic, horaţian, o nobleţe decorativă de stampă orientală: „Ah, îmi trebuie o preocupare interioară, îmi /zic să nu fiu trist... Pîrîiaşul / din dreapta e gata să mă adoarmă cu susurul lui: în / el porţelanurile, numai / nisip acum, dar / care peste două mii de ani vor prinde / viaţă, sclipeşte deja, le ghiceşti în unda /apei formele, senzuale. Unele / sunt pline de sînge... Toate trec pe / sub umbra / trandafirului, pată de lumină de un roşu aprins. Pată / de lumină femeie. Femeie, tu: cît / am stat întins pe plajă privind / la valurile mici fără să mă satur de mişcarea / lor şi de firişoarele de pietricele ce / le rostogolesc, an de an ce am / înţeles? Nu am înţeles nimic... Pîrîiaşul din / stingă, la / fel: doar că el curge în sens / invers. // Adevărul, mereu adevărul e că din acest lăcaş, al /sufletului, nu trebuie / ieşit... ".

Liviu loan Stoiciu este un poet original, unul din cei mai înzestraţi ai generaţiei sale. El trebuie citit fără prejudecăţile puriste de care continuă să fie grevată receptarea poeziei tinere într-o anumită critică. A venit timpul ca „prozaismele" sale (mai ales la debut), scriitura elocventă şi celelalte să nu mai fie considerate nepoetice. Literatura se schimbă după cum vrea ea, nu după cum ne închipuim noi.

(România literară, nr. 18, 1989)

Document: 42. Mircea Dinescu.doc

MIRCEA DINESCU

„Invocaţie nimănui"

Poezia pe care Mircea Dinescu o scrie la nici douăzeci de ani îi arată deîndată vîrsta, ca un obraz, de adolescent. (Poetul a fost descoperit de Ana Blandiana şi publicat întîia oară în Contemporanul, „consacrat" apoi prin atenţia statornică ce i-a arătat-o revista Luceafărul). El are vocaţia tinereţii, aşa cum puţini poeţi tineri o au. Debutanţii ultimilor ani au fost în genere poeţi maturi şi trebuie să ne amintim de Labiş, de Nichita Stănescu, de Ion Alexandru, de Adrian Păunescu, la începuturile lor, spre a înţelege cu cine se aseamănă sufleteşte foarte talentatul autor al Invocaţiei nimănui (Ed. Cartea Românească, 1971). Cîte o poezie pare să trimită direct la Adrian Păunescu: „Sînt tînăr, Doamnă, încă aripile mă ţin / chiar de ating pămîntulpe-aproape cu genunchii, /această putrezire mă-mbată ca un vin / căci simt curgînd printr-însa bunicile şi unchii" sau la Nichita Stănescu: „ Zăpada de somn înspre ochiul ei drept / sau zăpada de neistorie; / ochiul ce rîde şi mult înţelept / plînsul din pleoapa subţire ".

Vinul, absintul, abureala simţurilor, fagurii de miere amintesc de Labiş, mînjii, laptele, ţîşnind din ţîţe, ierburile cosmice, de Ion Alexandru. Şi aşa mai departe. Ceea ce nu înseamnă de loc că Mircea Dinescu ar fi lipsit de originalitate. Originalitatea constă, înainte de orice, în accentul foarte pronunţat „erotic" al cîntecelor lui de vîrsta: cîntece despre sînge şi carne, care conţin o viziune aproape erotică asupra universului, o metafizică a simţurilor aprinse: „ Femei de lemn zdravăn în uşi de biserici, / bătăile noastre deschid doar tăcerea / Căci vocea se-ascunde în carne ca mierea. / Femei-lumînare cu simţuri aprinse l sărutul pe glezne le lasă mai stinse / şi sîngele spart se ridică în vină / spre duhul de abur femeie străină / ţinută aidoma cărnii sub şea / de altul mai vrednic dar care n-o vrea /şi porii mei şuieră-n naiul de şoapte /ca şarpele-aprins lîngă duhul de lapte... ".

Se transcriu aşteptarea, tînjirea, lingoarea virilă a adolescentului, în foarte frumoase versuri: „ Este-n noi o spaimă care ne doboară / bate vînt din lucruri poate dinadins, / sufletu-i o luntre spre odinioară / carnea - dulce vîslă, ochiul necuprins. // Rupţi din soare-s mînjii, îi aşteaptă hăţul, / gloria căruţei - glorie pe roţi, / ochelari de piele mărginind ospăţul / fără ca privirea să-nflorească-n părţi / Noi vom umple caii gata de plecare / adunaţi în plasa ierburilor vechi, /steaua cea aleasă poate fi oricare — / In singurătate alergăm perechi".

Originale sînt, apoi, cîteva metafore care sugerează timpul, schimbarea, devenirea. Trupul închis între două scoici, scorbura, cochilia sînt simboluri ale virtualităţii din care tînărul luptă să se elibereze. Prin fluierele oaselor, prin venele vegetale, prin sînge, viaţa lui curge vertiginos spre maturitate. Nimic nu rezistă schimbării. Sufletul are aripi sau aleargă în galop, „trupul coboară, ochiul se ridică", ,, iar ora nu mai naşte în trupul meu odihnă". Cînd izbuteşte să nu cadă în manierism, în preţiozitate (,, Fluierătură neagră a lebedei depinde / de gura unui înger păzind un înţelept" etc.), Mircea Dinescu este un caligraf subtil al adolescenţei, al licorilor tulburi şi al himerelor ei: „Eu ardsingurătate-n biserica subţire l a trupului tău tînăr închis sub două scoici / şi-n clopotele ierbii o limbă în neştire / vesteşte anotimpul schimbărilor de doici. // Mai calc peste cuvinte ca Duhul Sfînt pe ape, / buzele-mi trec pe-un flaut, al scorburilor moi, / cînd mă desfac din mine şi umbra nu mă-ncape / făgăduinţei aştrii, se sting din doi în doi...".

(România literară, nr 18, 1971)

„Proprietarul de poduri"

Sub un titlu (Proprietarul de poduri) ce ne trimite la o tineresc-rimbaldiană poezie („ Prieteni miraţi-vă-n grabă / cit încă ard caii sub şa / cit încă zăpada e albă / cît limba e-ntreagă şi ea"), a treia carte de versuri a lui Mircea Dinescu este notabilă, cu versuri pline de proaspătă spontaneitate şi de vervă.

Cîteva poezii de dragoste atrag atenţia prin senzualitatea francă, ironic-pătimaşă: „Cum ai ţîşnit tu în viaţa mea delirantă şampanie / pulpele tale prelungi loveau cartierele mărginaşe / patul aluneca pe spinările îngerilor ca o sanie / în salcîmi înfloreau poftele-mi ucigaşe ". Este în ele ceva din cîntecul de lume munteneşte deşuchiat, o văicăreală prefăcută de îndrăgostit fără speranţă, un amestec de vitalitate a simţurilor şi de predispoziţie elegiacă. Iată acest frumos Cîntec de inimă albastră: „ Mai ştii cum te strigam pe-atunci / «icoană cu picioare lungi» // veneai pe rîu sau rîu erai / curgeai în mine pînă-n rai // cu limba preschimbată-n bici / vînam pe coapse iepuri mici II coseam prin pulpe fîn mieriu / erai mireasmă eram viu. // Dar of of of desiş de ochi / acum de mine trag trei popi // carnea-mi miroase de pe-acum / a scîndurică de salcîm //pe cînd mînzeşte muşti din cai / mie ţărîna-mi spune hai, // mie ulcica-mi zice blid / iubire. - măr rostogolit". Altădată însă evocarea sentimentală cade în facilitatea de la Topârceanu (Baladă veselă pentru tristeţea celui plecat la oaste:

„Cînd tu în parcuri roze te vei bate / cu flori printre frumoşi adolescenţi / eu am să duc o raniţă în spate / şi-am să-i învăţ algebră pe sergenţi, // cînd tu ai să dansezi fără vreo grijă / curtată îndelung de-, un licean / de mine se va-ndrăgosti o schijă / şi-am să te văd printr-un întors ochean" etc.)- O anume nefixare psihologică se poate bine observa la Mircea Dinescu, poet înzestrat, dar prea disponibil încă.

Majoritatea poeziilor din volum (şi în special ciclul intitulat Jurnalul unui automobil demodat) sînt un fel de exclamaţii lirice pe tema condiţiei poetului care ne întorc (deşi cu originalitate incontestabilă) la Spleenurile lui Nicolae Labiş, la satirele din Viaţa deocamdată a lui loan Alexandru şi, mai ales, la Istoria unei secunde a lui Adrian Păunescu. Un Păunescu mai ingenuu şi mai succint liric vorbeşte de exemplu în Privighetoarea secolului XX, unde nu doar tonul direct, dar şi metaforele se recunosc („ Din fiecare veac coboară un cal ce ronţăie statui" sau „ Hai seceraţi genunchii iernii să nască numai vineţi fulgi / un dans de gropi se-ncinge-n ceruri de parcă m-ar chema la nuntă, / forţaţi un trandafir să are tăiaţi-i unghiile lungi / şi-mbălsămaţi privighetoarea căci vai privighetoarea cîntă"). Aceste sarcasme izvorăsc nu din sterilitate uscată, ci din prea plin. Iritaţiile poetului sînt aprige şi vehemente, imaginaţia se desfăşoară în forţă: „ Capra mănîncă trandafirii grădinilor municipale / ronţăie tramvaiele ca pe morcovii cruzi / nu pleacă dimineaţa la birou / nu citeşte gazeta de seară / dezbracă stîlpii de telegraf ca pe duzi / ignoră semafoarele cu neruşinare / nu-şi doreşte limuzină şi jur / n-a brevetat încă iarba artificială / deşi mai ştie cîte ceva despre păduri; / oraşul se leagănă într-un scrînciob de fum / numai această capră încăpăţînată / dă lapte şi nu se-ntreabă cum ".

De aici la pamfletul liric, în care limba plesneşte ca un bici, e un singur pas. Invocaţia din Piaţa unde plîng maşinării ţine de speţa aceasta atît de discutată (şi de discutabilă) de poezie. Nota la Mircea Dinescu e sinceritatea naivă: „E timpul să cobori bune tată / nu lebădă, ci călărind un tun // şi-n piaţa unde plîng maşinării / şi avioane cu dureri de uger / vinde-le tu veninul tău de înger / şi aurora la măcelării / şi dovedeşte-le cit sînt de sfinţi / înţepeniţi pe crucea socială / acuma cînd istoria îşi spală / cu neştiuţi eroi frumoşii dinţi". Dacă nu va aluneca în stilul gazetăresc superficial ce pîndeşte totdeauna această poezie şi, mai cu seamă, dacă va păstra gravitatea din versurile lui memorabile de azi („să-ţi tragi realitatea pe piept ca o cămaşă", „sărbătoreşte-ţi melancolia",

„ am văzut în cimitirul de maşini îngerul ruginind", ,, cînd eu nu tac tu mline n-ai nici un drept să taci", „azi scriem poezia pe mari bucăţi de pline" ş.a.), Mircea Dinescu poate deveni un foarte bun poet.

(România literară, nr. 50, 1976)

„Rimbaud negustorul"

în capitolul pe care i l-a consacrat în Scriitori români de azi, Eugen Simion vede în Mircea Dinescu de la vremea debutului lui un teribilist melancolic, „înger rural rătăcit în romantica orăşenească", pus pe stricat „jocurile gata făcute ale poeziei", prin sinceritate şi impertinenţă rimbaldiană. Un pasaj din respectivul capitol, pe de-a-ntregul admirabil, atrage îndeosebi atenţia: „Poeţii din generaţia lui Mircea Dinescu, veniţi după Nichita Stănescu, Sorescu, Adrian Păunescu..., complică enorm discursul liric printr-un proces de intelectualizare şi abstractizare a limbajului. Autorul Invocaţiei nimănui merge in sens contrar: reabilitează elegia sentimentală, introduce biografia in poezie, deschide imaginaţia lirică spre social si comentează, in stil cînd grav, cînd aluziv şi sarcastic, istoria care îl asumă. Poemele lui au mereu un aer de suferinţă şi provocare, sînt elegiace, străbătute de o nelinişte de origine necunoscută şi, în acelaşi timp, sînt cum nu se poate mai dezinvolte în imagismul lor turbulent. " Dacă aceste note ale poeziei lui Mircea Dinescu sînt exacte (şi sînt!), mi se pare a găsi în ele un solid argument în plus pentru o idee, care a mai circulat în critică, fără să se impună totuşi cu fermitate, şi anume că poetul Invocaţiei nimănui şi al Elegiilor de cînd eram mai tînăr scria, deja acum aproape cincisprezece ani, în spiritul generaţiei '80. Şi ca vîrstă, el aparţine acestei generaţii, mai curînd decît aceleia a poeţilor din jurul lui 1970, de care îl leagă Eugen Simion. O extraordinară precocitate a făcut ca el să-şi anticipeze congenerii cu aproape un deceniu. Mi s-a părut totdeauna curios că generaţia '80 nu s-a referit la el ca la un precursor. Nu vreau să intru în explicaţia acestui fapt, care e mai mult psihologică decît literară, dar, oricîte deosebiri ar exista între primul Mircea Dinescu şi, să zicem, Florin Iaru sau Mircea Cărtărescu, o linie aproape dreaptă duce de la unul la ceilalţi. Dacă privim de sus peisajul poetic de la începutul deceniului 8, nu ne vine deloc greu să observăm că, printre poeţii „delicaţi", „abstracţi", ermetici şi de un încîntător rafinament ai acelor ani, Mircea Dinescu face o figură cu totul aparte, ca o oaie rătăcită de turma ei adevărată şi, dacă pot spune aşa, nenăscută încă.

Astăzi, cînd poetul se află la a şaptea sau la a opta carte (Rimbaud negustorul, Cartea Românească), ne dăm mai bine seama de constantele poeziei lui, dar şi de unele modificări suferite de ea m răstimp. Chiar dacă Mircea Dinescu este, încă, în 1985, un om foarte tînăr, iată, îi putem urmări opera în evoluţia ei, pe etape, deşi abia un deceniu şi jumătate a trecut de la debutul lui. De altfel, Mircea Dinescu s-a impus la fel de repede, în anii "70, ca şi Marin Sorescu, în anii '60, ca şi Labiş, în anii '50. Există totdeauna, într-o literatură, tipul acesta de poet care cunoaşte de timpuriu succesul, nu neapărat prin altceva decît printr-un anumit ton, printr-un soi de candoare cuceritoare sau prin gesturi tinereşti de sfidare şi de revoltă, adăugate, firește, unei valori de necontestat. Rimbaud, Esenin, Labiş: e destul să le spunem numele, ca să observăm că ei alcătuiesc o familie de spirite care este şi a lui Mircea Dinescu. Toţi au fost simţiţi cam în-acelaşi fel, deşi epoca şi ţara fiecăruia sînt diferite: ca nişte copii teribili. Copilul teribil este o categorie bine determinată în toate literaturile moderne. Mircea Dinescu a fost, de la început, şi a rămas pînă astăzi, un astfel de poet; deşi poezia lui nu mai este astăzi exact aceea care a fost ieri.

în primele două volume, dacă le recitim, ne izbeşte un aer mai degrabă trist decît vital şi exploziv. Cînd poetul scrie „Sînt tînăr, Doamnă, tînăr", el pare a voi mai curînd să se convingă pe sine de acest lucru decît să se laude cu el. Sigur, doreşte să se hrănească cu lapte de cometă şi alte năstruşnicii ca acestea, dar vede bine cum ,. timpul îşi ascute cheara " şi „ arcaşii cetii spre mine îşi reped săgeţile vestirii". Sub o aparenţă de energie clocotitoare, aceste poezii sînt de fapt persecutate de temeri şi de nelinişti: „ Este-n noi o spaimă care ne doboară". Cu Proprietarul de poduri, La dispoziţia dumneavoastră şi celelalte îşi face apariţia (desigur, anunţată de la început) o poezie mai direct socială, irascibilă şi chiar agresivă. Acest al doilea Mircea Dinescu este mai aproape de Rimbaud decît de Esenin, prin negativism, revoltă şi în general prin orientarea întreagă a poeziei spre realităţile lumii moderne, cu tehnologia ei apăsătoare, cu o natură aproape distrusă de proliferarea civilizaţiei materiale: „Mie revolta nu mi-a adus mari întinderi de pămînt / neproductivă şi isterică ", scrie Ie într-un Discurs împotriva revoltei (din Democraţia naturii), ca să dovedească, dacă mai era nevoie, nu numai că ştie prea bine cît de quijotescă este reacţia lui, dar şi că e în stare, la urma urmei, să se revolte contra spiritului însuşi de revoltă.

Rimbaud negustorul, continuînd unele elemente din ciclul al doilea, Fluierături în biserică, din La dispoziţia dumneavoastră, ca şi din Cîntec de inimă albastră sau alte piese din Proprietarul de poduri,

conţine mai ales poziţii care ne amintesc de stilul unei anumite avangarde antebelice. Niciodată înainte n-a părut Mircea Dinescu atît de atras de jocurile de cuvinte şi de absurdităţile dadaiste, de urmuzismele de vocabular şi, în general, de o poezie pe cît de „băşcălioasă" aparent, pe atît de' crudă în fond. între Invocaţie nimănui din 1971 şi Rimbaud negustorul din 1985 e distanţa de la un esenianism filtrat prin Labiş la, trecînd prin anarhismul lui Rimbaud, un „avangardism" vesel-sarcastic şi exasperat.

Unele poezii par ieşite de-a dreptul din mantaua lui Tzara: „Post Scriptum: Cu multă întristare / primirăm Doamne zvonul / c-ai acceptat ca sughiţul Papei / să clatine clopotele în Vatican" (Poetul are ce are cu Sfîntul Scaun: „Slavă vouă pisici ale Vaticanului", scrie el în altă parte). Sau: „ vino tu plină de promisiuni ca o farmacie ". Sau: „ Grăbiţi-vă acum cînd umblă regii / împleticiţi prin muzica de chei / să-nfulecaţi şi voi din tabla legii / să pieptănaţi şi voi sfioşii lei, / să vă-trebaţi şi voi sub ursa bleaga / ca un contabil vizitat de-o stea / ce-i trebuie norvegului norveagă / şi lupului ce-i trebuie căţea?". Ca Urmuz, Dinescu scrie „storcind lucrul în sine" sau ia în derîdere miturile („ Că miturile toate bolesc ca după nuntă / ce-a fost se mai repetă, dar veşted şi scălîmb"), coborîndu-l încă o dată pe Isus de pe cruce, sub înfăţişarea unui profet care şi-a pierdut iluziile şi încrederea în om („Credeam pe-atunci / sau bănuiam că zace / in om un mecanism de ceas uzat /pe care-l răsuceşti cumva şi cîntă "). în acelaşi stil sînt cîteva poezii pe motive folclorice, cîntece de inimă albastră, mironparaschiveşti sau goliardice. Mircea Dinescu a scris şi altădată asemenea versuri. Ceea ce mi se pare schimbat acum este locul acordat absurdităţii voite, şi nu numai de limbaj, în aceste poezii, care, din şugubeţe şi hazlii, devin încet-încet neliniştitoare şi contrariante: „ Prună arsă vai şi-amar / mi-am legat cobza de par / şi-am intrat în crîşma iată / cu iapa dezacordată. // Şi la masă cînd să şed / masa alăpta un ied, / ptiu capră cu trei picioare / tolănită sub pahare, // paşte-m-ai pînă-n călcîi / pune-mi-ai mormîntu-n cui, /că mi-e cald şi mi-e prea mică / blana ta de scîndurică". Stilul văicăreţ prăpăstios, luat de la poeţii primei părţi a secolului trecut sau din poezia populară, este reelaborat şi întins ca o coardă gata să plesnească: „Şi-n timpul ăsta poetul scrie / şi-n vremea asta Irod chiar taie, / smerit dospeşte orzu-n hîrdaie / prea-botezate sfinte Sisoaie / nu mai e bere la berărie ".

Mircea Dinescu şi-a exersat un stil care, prin băşcălia şi nonsensurile de origine dadaistă, exprimă de fapt aceeaşi stare de frămîntare interioară din volumele precedente. Expresia însă s-a

radicalizat pînă la a sugera că poetul însuşi nu se mai poate lua pe sine în serios. EI pune de pildă un titlu aparent absurd (Mică ceremonie la îngroparea unui submarin dintre cele două războaie) unei poezii în care e de fapt vorba despre însuşi rolul pe care el îl atribuie poetului în lume.,, Vasul cu spirt" e turnul de fildeş, refuzat de poet, care îmbracă mantaua soldăţească, preferind atitudinea militantă, care este apoi şi ea luată în derîdere, şi aşa mai departe. Dar toate acestea, prin răsucirea ironiei cînd spre realitate, cînd spre sine însuşi, ca dintr-o imposibilitate psihologică de fixare. Pînă la urmă submarinul îngropat din titlu e poetul însuşi. Dar să reproducem poezia: „încă de la naştere / mi-am spus eu scîncetele / în slujba artiştilor distruşi prin înfometare. / într-un vas cu spirt / v-aş fi putut întoarce spatele pentru totdeauna / dar pe nu ştiu ce căi oculte / a lipăit îndoiala în urma mea / şi iată-mă azi ca nebunu-n corabie / rugîndu-mă «dă-mi Doamne-o corabie" / sau ca o moaşă teribilă / dispus să scot hamalul din preot fără nici o durere / cu firul de la ciorapul Ariadnei în mînă / chiar dispar într-un greoi palton soldăţesc / privind lumea prin cizme / ca prin două periscoape întoarse". Imagini tot aşa de insolite întîlnim în poezia care a dat titlul volumului. Rimbaud, rotofei negustor de sclavi, care cîntă din lanţ şi e aşteptat „cu fanfare şi prapuri" în port de „primari precum magii la iesle", ne aduce aminte de sosirea lui Nastratin Hogea la Isarlîk în poemul lui Ion Barbu (există, fie zis în treacăt, şi alte infiltraţii argheziano-barbiene: „ că dacă Iona-i negustor de peşte /pe munţi de spermanteţ lumînărar, / valah turcit, deasupra-mi înfloreşte / corupta geometrie din Fanar)": oricum, poezia din Rimbaud negustorul vizează atît o anume demisie a poetului, cît şi una a societăţii, ambele privite de autor cu sarcasm.

Mircea Dinescu este, în recenta lui carte, acelaşi artist fermecător prin spontaneitate, sentimental, dar din ce în ce mai des în forme absurde, impulsiv şi fragil, cu o înzestrare naturală absolut evidentă, dar inegal (în umoare, ca şi»în valoare), pus pe farse şi stăpînit de angoase, bătăios şi sensibil ca o mimoză, poet adevărat, pînă în vîrful unghiilor, din soiul cel mai rar şi mai neperisabil.

(România literară, nr. 49, 1985)

Document: 43. Florin Iaru.doc

FLORIN IARU

„Cîntece de trecut strada"

Ceea ce atrage numaidecît atenţia în Cîntece de trecut strada ale lui Florin Iaru este spiritul lor tineresc, alert şi inventiv. Originea lirismului juvenil nonconformist al talentatului debutant trebuie căutată în Libertatea de a trage cu puşca a lui Geo Dumitrescu (unde însă implicarea socială era mai directă) şi în Plantaţiile lui Constant Tonegaru (fronda, fantezismul, arlechinadele). Autorul se recomandă singur - pe jumătate ironic, pe jumătate serios, ca de obicei - într-o poezie frumoasă, intituiată Jocuri prea multe jocuri, în acel limbaj familiar, băieţesc şi oral pe care-l va întrebuinţa peste tot: „Zile de-a rîndul am trecut pe bicicletă / Nopţi foarte scurte mi-am făcut din tine l punte şi dunetă / Am jucat popice cu tartorul popicarilor şi l-am ras / - Eşti mare, tinere, - şi m-a bătut pe spinare, l ca o balenă decolorată de soare/ Am urcat Unsprezece etaje mai iute ca ascensorul / Am sărit de pe balcon şi m-au prins în braţe: l — Ce faci, prostule? mi-au zis l Am scris cărţi nesflrşite / despre adaptarea la mediu l despre kilometrajul tandru între pat şi televizor / şi am fost singur pe mii de pagini". Şi enumerarea acţiunilor de bravură continuă cu unele şi mai absurde: „ M-am răsturnat - cuprins de o grozavă lingoare -/pe scurt în faţa oglinzii în care te fardai / Mi-am tăiat un picior un nas şi o ureche / am fost duminica în Cişmigiu l cu soldaţii subretele / i-am cumpărat bretele Iu' lordache cel şchiop l i-am dăruit panglicuţe Agripinei / am învăţat lîngă plutoanele de percuţie din top / conga fox-trot bee-bop". Aproape de capătul acestor hazliu-sentimentale lăudăroşenii, poetul se opreşte o clipă să afle efectul şi izbucneşte într-un rîs vesel „ Am zis-o bine, bre, l am fost, nu-i aşa? l şi voi fi, hi hi hi... ". Totul se încheie cu o aiureală haioasă ca o scoatere lirică de limbă: „ Prea multe jocuri, iubito, acum în plină zi l aş vrea / să plîng ceva, să-mi fie foame de pămînt / deschid numai / mutra găurită cu dinţi şi cînt: l Bibilică / Tribilică / Bismark l Trismark l Bine-ai venit, nasule l da / trine-ai venit".

Ar fi însă absurd să contestăm, abuzînd de exemple ca acesta, seriozitatea poeziei lui Florin laru. Mai ales că exuberanţa, ţopăielile, glumele nu sînt decît o faţă a liricii poetului. Cealaltă, faţa ascunsă, e nostalgică, melancolică şi cîteodată sfişiată. Două elemente mi se par fundamentale pentru toată poezia. Intîi, un bine disimulat, jucat, trucat sentiment de frustrare erotică. Iubita evocată în multe versuri este, în fond, inaccesibilă, se poartă cochet, a dispărut, a fost răpită, poetul o

caută, sau o strigă zadarnic, gata a se culca la uşa casei răsfăţatei prinţese: „ îi strig de /os / din stradă: / — Ieşi la fereastră! / Din gară, peste cîmpul mototolit / fluieră locomotive liberate... / - Ieşi la fereastră! Gura mea catifeiată de dor / zbiară de jos / din stradă. / -Ieşi la fereastră! / Secundele trec ca lanţul de la bicicletă // în timpul ăsta, ea, jumătate beată / jumătate dezbrăcată / mă îmbrăţişează l in absentia in dementia / şi singură singurică se fardează / pentru noaptea care urmează. / Apoi se întinde / începută şi nerespirată l în micuţul pavilion // Eu îmi aştern caldarîm cuminte şi / mă culc jos / în stradă, l Un fir plăpînd de stîlp electric l pipăie ecoul din urechea mea / şi bate sfios la uşa / micuţului pavilion " (In micuţul pavilion). O notă mai dramatică şi patetică a acestei aşteptări frustrate găsim în Duelul, unul din lucrurile cele mai bune din carte, amplu poem pe tema (vulgar spunînd) disperării bărbatului trădat prin dispariţia ori sinuciderea fetei iubite. Iată un fragment din partea a treia: „ Urc scările la două minute după dezastru. / Ţevile s-au spart şi plouă cu apă caldă. / Fereastra deschisă confirmă / frica ei de a trăi / o mare nenorocire. / Un ger se da în lipsă cu' capul de pereţi. / Mintea mea ţopăie pe discul uzat al absenţei: / «Patefon eufon sau laringofon omofon?» l «îngerii sîngerii sau în ce rai îngerai?» // Deschid ochii într-un autobuz mirosind / a aspirator scuturat. /Sus - ploaia gata să grebleze oraşul. /Jos străzile cu pietre în mîini. /Sus - un geam prin care treci nu se sparge, f Jos -o femeie cu care trăieşti nu te recunoaşte. / En garde! / Dar cum să uiţi mîinile astea care ţi-au făcut sinii frumoşi! / Cum să acuzi gura asta care ţi-a dat cuvinte coapte! / Sau gîtul ăsta de care s-a sprijinit delirînd /ore şi zile de-a rîndul / memoria lumii... / Treci prin geam înainte şi înapoi / încăpăţînat ca o sentinelă. El nu se sparge. El nu e. / Fierbinte ca un bolid / cuvîntul cade asurzind hîrtia poemului / Allez!".

Al doilea element fundamental este caracterul imaginar al confesiunilor. Nota foarte directă, abundenţa „mărturisirilor" lirice pot să ne inducă în eroare. Nu vom putea trage niciodată o linie despărţitoare între întîmplat şi neîntîmplat. Poetul îşi confesează (făcîndu-ne complice cu ochiul) tot felul de emoţii inventate, sporindu-le pe acelea reale. Modul liricii lui este de obicei optativ sau prezumtiv. Multe imagini ţin de registrul'oniric. Dorinţa reală se potenţează prin închipuire, iar la sfîrşit se lasă tîrîtă de ea într-o direcţie neprevăzută. Această capacitate de simulare, de joc, de fantazare se traduce, în planul metaforelor, imaginilor, al universului poeziei, printr-o mare inventivitate, în jurul nucleului emoţional creşte larma asociaţiilor, zumzăie fantezia poetică, se încurcă limbile, ca într-un babei de voci, culori, sonuri, linii, forme:

„ Ea era atît de frumoasă / Incit vechiul pensionar / se porni să roadă tapiţeria / scaunul pe care a stat. l In iarna curată, fără zăpadă / maşina uscată încearcă s-o ardă. / Dar ea de mult coborîse cînd s-a auzit / înghiţitura. / Şoferii mestecaţi / au plîns pe volanul păpat l căci ea nu putea fi ajunsă. / în schimb ea era atît de frumoasă / Incit şi clinii haleau l asfaltul de sub tălpile ei. // Atunci portarul îşi înghiţi decoraţiile / când ea intră în casa fără nume / iar mecanicul sparse în dinţi l cheia franceză şi cablul / ascensorului ce o purtă / la ultimul etaj". Şi lanţul asociaţiilor (pe ideea mîncării) se desfăşoară zornăind la infinit, în vreme ce iubita devine tot mai inaccesibilă (se înalţă la cer): „Iar ei nu găsiră în toată / lumea largă l destule măsele / destule gîtlejuri / In care să spargă, f să macine, să îndese / distanţa care creştea mereu / şi restul cuvintelor pînă la moarte " (Aer cu diamante). In Duelul fiind vorba de „gura lumii", tehnica lanţului asociativ intercalează la un moment dat motivul cunoscut al lui „ubi sunt", parodiindu-l subţire: „Ascunsă în haine de lucru / mulţimea a văzut, a ascultat, a constatat şi l a uitat duelul. / A rămas deschisă în vînt / numai gura lumii / vină de pămînt... / Ah, gura lumii / gura lumii / fastuoasă iubită / bine rîzătoare / frumos clămpănită, / la vremea ta au curs din cireşi / invidioase toate cireşile. / Nici o femeie / nu îndrăznea de răul tău / să îşi ridice poalele. // Unde-s dinţii tăi frumoşi? / Iată, s-au scuturat! / Unde-i soarele limbii fierbinţi? / Iată, s-au încărcat!". Se remarcă lesne cum se formează verigile succesive, prin jocul cuvintelor şi al motivelor.

Florin laru, pe care-l citesc şi-I ascult de cîţiva ani (la Cenaclul de Luni), este în aceste prime Cîntece de trecut strada nu doar un poet format, original, a cărui imaginaţie exercită o vie seducţie, dar şi unul care stăpîneşte cu luciditate mecanismele liricii. La cenaclu a fost de la început unul din cei mai buni comentatori de poezie, în ciuda aerului nonşalant, teribilist, extravagant, poemele lui au o infrastructură riguroasă. Fineţea, acurateţea, limpiditatea exterioară a imagisticii implică şi un travaliu atent asupra compoziţiei interne a poemelor, care nu izvorăsc pur şi simplu dintr-un corn al abundenţei. Din jocul de cosntrîngeri şi libertăţi, rezultă farmecul special al acestei poezii valoroase şi promiţătoare.

(România literară, nr 39, 1981)

„La cea mai înaltă ficţiune"

Versul lui Florin laru (La cea mal înaltă ficţiune) pe care l-am pus în titlul acestei cronici (Verbale bucurii ale gurii - n.n., M.V.) conţine un pleonasm înşelător şi, în fond, caracteristic pentru poezia autorului.

Dar iată contextul: într-o poezie pseudo-erotică (Fulminata), după ce iubita este evocată în limbajul prospectelor publicitare, al reclamei televizate, ca o vedetă adorată şi scandaloasă, poetul introduce într-o paranteză un scurt comentariu: „ Ochii tăi moi, Fulminata / şterşi de dorinţe electrice / tipăriţi încă o -i două trei /pe prospecte de bikini cu petice / ochii unei posibile tandre femei / (spun acum la rece / în clipa lecturii / cu verbale bucurii ale gurii) / pe care n-o am aflat în poemul naturii". Să încerc să „traduc" pe poet. Iubita nu se află în poemul naturii, ci în acela al culturii (aici mass-media), este o făptură recompusă din semnele limbajului folosit, filmată, televizată, cu alte cuvinte ipostaziată pe un ecran; iubirea se consumă în acest mod, intermediată de imagini standard, care o potenţează paradoxal şi ironic, în locul vocabularului tradiţional specific al sentimentului, avem unul împrumutat altui domeniu. Paranteza reprezintă o comentare la rece a textului poetic propriu-zis şi ea ne face să înţelegem mai bine planurile deosebite pe care se mişcă fantezia lirică: în primul plan se află simbolurile reclamei, imaginile filmului tv, în planul secund, sentimentul propriu-zis, vag frustrat, de iubire. Versul din titlu le reuneşte în eşantion. Bucuriile sînt ale gurii poetului (aparţin corpului său, sînt adevărate, s-au născut din intimitatea cea mai reală) şi sînt, deopotrivă, verbale (legate de un vocabular şi de o gramatică, de o limbă oarecare, care în cazul de faţă este una artificială). Nu cred că mă înşel văzînd în Fulminata una din expresiile cele mai clare ale poeziei lui Florin laru, sau, de ce nu, formula ei personală.

în Cîntec de trecut strada, volumul de debut de acum trei ani al poetului, exista deja o particularitate pe care am numit-o atunci caracter imaginar al confesiunii. Poetul nu exprima pur şi simplu întîmplări ale fiinţei sale, ci inventa o subiectivitate bogată şi diversă. Autobiografia lirică era sporită prin închipuire. Metafora se adăuga vieţii. Poetul trăia în acest registru fantezist ca şi cum ar fi fost adevărat. Nu-şi truca emoţiile, ci, de la un punct înainte, simula emoţii posibile, îşi lua dorinţele drept realitate, cu o spontaneitate perfect credibilă. Nu spunea ce „a fost", dar ceea ce „ar fi putut să fie". Se comporta ca un îndrăgostit mitoman, ca un falsificator de sentimente, pe jumătate ingenuu, pe jumătate lucid, în La cea mai înaltă ficţiune (titlu semnificativ!) se păstrează acest caracter imaginar, dar formele pe care fantezia le îmbracă sînt altele şi, aş preciza, din ce în ce mai contrastante cu fondul emotiv. Am văzut cum, în Fulminata, declaraţia de iubire apelează la clişeele prospectului publicitar de televiziune. O legătură cu concretul,

cu originalul, cu sentimentul, există totuşi creînd un soi de ambiguitate a reprezentărilor. La puţini poeţi tineri sînt de exemplu atît de frecvente ca la Florin laru imaginile anatomice, corporale, sugerate probabil de Nichita Stănescu: tîmpla, dinţii, creierul, ochiul arterele, inima, trupul întreg. Anatomiile lirice sînt însă din ce în ce mai senzaţionale: ,, Creierul începu să zboare prin cameră / Inima ca un aspirator obosit / latră la uşa închisă"; „Dar ochii mei călătoreau / prin camera goală / ca o bulă papală"; ,,Cum te mai căutasem, zornăitor de braţe şi glasuri / şi gînduri şi nasuri suflate / şi inimă - un fel de inimă atirnată de trup / cu un deget plimbat /prin foiala hebdomadarelor de scandal", însăşi viziunea sentimentelor pare uneori nichitiană, prin relativizare şi schimbare a perspectivei: „Atunci te-am văzut din două părţi deodată / (universul se zgîia în oglindă) / Din stingă te mai iubeam, din dreapta te mai iubisem / şi eram nefericit de două ori odată / ca un parc de maşini". Dar aceste imagini ale corpului sînt asociate la Florin laru cu imagini mecanice, electrice, electronice. Anatomia nu mai este deplin stăpînitoare, nici viziunea sentimentelor exclusiv anatomică, umană, ci şi mecanomorfă, artificială. Inima seamănă cu un aspirator, nefericirea cu un parc auto, iubirea cu nişte „sfori de aer între inima mea /şi această păpuşă mecanică". Iubita ca o păpuşă mecanică ne trimite la Bacovia, la Urmuz şi la suprarealişti, în opera cărora s-a observat de mult o transgresare a umanului, o proliferare, în schimb, de forme mecanice. Un mic personaj urmuzian şi kafkian (mă gîndesc la Odradek) scoate capul de pildă dintre versurile poeziei Ecoul invidios: „ avea un picior mai scurt / un ochi de sticlă, o pompiţă, un şold de argint, un intestin fin".

Lirica lui Florin laru este de spirit avangardist, pendulînd între sentimental (chiar dacă respins declarat: „lenjerie intimă / singurătate boarfă sentimentală") şi ludic (scoborînd pînă la calambur: ,, capul nebunei speranţe", „ o să fete! o să fată!"). Poetul e un juvenil nesmintit, care, în loc să-şi arate gravitatea, o truchează. Versurile sale pline de umor, scînteietoare, inteligente ascund un fond anxios şi un suflet friabil. Dormitorii schiţează o dramă a poetului speriat şi timid, agresat de ochiul public care sfredeleşte zi şi noapte universul lui de mucava. Revine tema romantică a artistului singuratic. Bună seara doamnelor poate fi considerată o parodie ingenuă a Satirei duhului meu. Cîteva poezii ample şi cu construcţie mai complexă decît a celor din cartea de debut sînt un fel de „istorii insolite", de scenarii tragic-bufone, solemne şi ironice, amintind pe alocuri de Emil Botta („Mai cerem şampanie /chemăm

şi invitaţii: / atomul şi majordomul. / îmi zise atunci timpul: /—Tu ai un suflet ales / cuvînt cu cuvînt, dicţionar funerar"). Caragialismul este, la rîndul lui, învederat în oralitatea suburbană, în vivacitatea miticească a unor „personaje" lirice. De altfel, acest strat stilistic nu-i accidental la Florin Iaru. Limba e adesea transcrisă cu „înaltă fidelitate" şi umorul rezultă din alăturarea de clişee în stare brută cu versul din Eminescu, Bacovia şi alţii. Ca la majoritatea tinerilor poeţi intertextualitatea joacă un mare rol. Ideea subiacentă constă în democratizarea vocabularului. Nu mai există o limbă poetică, ci, dacă pot spune aşa, una a poeziei, care conţine în ea toate expresivităţile: populară, cultă, orală, savantă, „poetică", „prozaică", serioasă, glumeaţă etc. Respingerea jargonului poetic consacrat s-a făcut multă vreme prin recuperarea zonelor rămase în afara lui: baudelairiana şi arghezianăestetică a urîtului a urmărit să valorifice ceea ce poeţii dinainte considerau rebarbativ. O dată cu avangarda şi cu postmodernismul dispare chiar şi această distincţie. Poezia nu se mai bazează pe frumos, dar nici (exclusiv) pe urît Ea se deschide spre toate limbajele, devine un idiom universal cuprinzător. E o limbă vie şi deopotrivă una artificială. Principiul acesta al înregistrării se observă în toate sectoarele poeziei lui Florin Iaru. Nu doar vorbirea, dar şi gesturile, viaţa toată cotidiană, cu aleatoriul, bizarul, nonsensul ei, este înregistrată pe o bandă de magnetoscop. Poetul se află pe un platou de filmare: „Motor! Motor! Totul e pregătit: / robinetul, ţuţuroiul, înfăşurătorul, ciupitoarea / arcul întins in vînt, kharma, omul si sîrma / înregistrarea cea Mare, Triunghiul de Noroi! /Cască ochii, umple urechea, gustă momentul - / apasă butonul, nu sta, ţipă, mişcă, muşcă / uite că vine, ţine-te bine ~ aibi cura/, ca mine - / e bine ebine ebineebineebineee e e e / ACUM!"

Există în La cea mai înaltă ficţiune şi o doză de improvizaţie poetică. Sînt cîteva poezii parţial sau total neinteligibile, cînd faconda stilistică a lui Florin Iaru scapă controlului estetic şi jocul devine joacă. Probabil că o anumită sedimentare (necesară, în condiţiile de eterogenitate ale acestei lirici) va clarifica în viitor valorile. Dar, dincolo de asta, Florin Iaru e un poet original şi în acelaşi timp simptomatic pentru tendinţele liricii din anii '80, un ingenuu sclipind de inteligenţă artistică, un mînuitor abil al limbii, un virtuoz al tehnicilor moderne, un emotiv şi un histrion, unul din acei copii teribili care sînt sarea şi piperu' literaturii.

(România literară, nr. 22, 1984)

„înnebunesc şi-mi pare rău"

Ecoul de romanţă (dar cu un timbru alarmant) care răsună în titlul recentei cărţi de versuri a lui Florin laru - înnebunesc şi-mi pare rău - nu este întîmplător. Unul din registrele multiple şi etajate ale poeziei acesteia este cu adevărat acela al cîntecului de lume, vesel mahalagesc şi suav mitocănesc, pe care-l fredonează Veta lui Caragiale. Alt registru este chiar acela caragialian. Ca aproape toţi congenerii săi, Florin laru îl ştie pe de rost pe Caragiale, ale cărui expresii îi vin spontan pe limbă. Un al treilea strat este dat de neurastenia bacoviană. Insolita combinaţie ne duce cu gîndul la cel mai caragialian dintre poeţii simbolişti (după aprecierea lui Călinescu) şi anume la Minulescu, prin care ne întoarcem la spiritul romanţei (e drept, una snoabă, franţuzită şi neologistică, dar, în definitiv, tot romanţă). Ca şi Minulescu, Florin laru este un poet muntean prin excelenţă, bucureşteanul volubil şi teribilist, care are teatrul în sînge, doar că decorul şi recuzita sînt, în ultimele decenii ale secolului, altele decît în primele: ghitara electronică şi sintetizatorul au luat locul languroasei mandoline, iar beat generation pe al simboliştilor, între Minulescu şi laru mai există două verigi în lanţ: lunatecul Tonegaru (mai degrabă decît barocul Dimov) şi ploieşteanul Nichita Stănescu. Dansul, melodios ori sincopat, al stărilor de spirit de la acesta din urmă provine, ca şi anatomia, expusă pe planşa lirică, în sfîrşit, discursul poetic a învăţat o mulţime de lucruri de la Voronca şi de la avangardişti, basculînd între dadaism şi suprarealism, între Urmuz şi Geo Bogza, între ludic şi patetic. Derizoriul şi seriosul sînt puse în contrapunct. Este, de altfel, tehnica preferată a acestei poezii, a cărei linie melodică este necontenit fracturată. Florin laru însuşi s-a revendicat de la o axă meridională a poeziei româneşti, care, după părerea lui, ar fi devenit dominantă în anii '80, după acea nordică (Blaga-Goga), sub semnul căreia ar fi stat o bună parte din poeţii anilor '60V

însuşi acest bric-â-brac este caracteristic pentru un poet care nu numai nu-şi ascunde (ori reneagă) modelele, dar le scoate în faţă şi le îngroaşă. Mi se pare că nu pur şi simplu deplasarea de la nord la sud (Nichita Stănescu evoca Hyperboreea într-un langaj din ce în ce mai meridional) este definitorie pentru schimbarea de continent poetic petrecută de la o generaţie la alta, dar modificarea de atitudine faţă de tradiţia literară. Tînărul loan Alexandru repeta, acum un sfert de secol, spiritul lui Goga şi Blaga aproape fără să-şi dea seama. Reînnodarea cu un trecut o vreme uitat era aşa zicînd viscerală... Mitologia ţărănească,

străvechile eresuri şi misterioasa lor bolborisire din poezia ardelenească din prima jumătate a secolului exercitau asupra poeziei de imediat după 1960 o fascinaţie totală şi naivă. Blaga, Goga reînviau fantomatic în această poezie, ca nişte moroi. Atitudinea lui laru şi a congenerilor săi este complet alta: lucidă, detaşată, ironică şi ludică. Repetarea se face în alt registru. Se observă pretutindeni pastişa ori parodia intenţionată. Accentul nu mai cade pe atmosferă, pe „conţinut", pe procedeu, pe registrul stilistic. Poezia începe de la reconsiderarea limbajului. Poeţii anteriori sînt recuperaţi la nivelul material al textului: vers, frază, sintagmă, în raport cu Goga şi Blaga, primul loan Alexandru era un beneficiar exclusiv moral. Poezia anilor '60 nu cunoştea intertextualitatea. în vreme ce poezia de după 1980 este, înainte de orice, intertextuală. Aceasta face ca energia ei să ţină îndeosebi de elocvenţă şi mult mai puţin de imagine. Cuvintele construiau imagini la poeţii generaţiei anterioare: imaginile devin discurs la aceia ai generaţiei actuale. Puntea de legătură între ele, din nou, Nichita Stănescu, sfîşiat nu doar între spiritul nordic şi acela sudic, dar şi între imagine şi vorbire lirică.

La Cărtărescu, la laru, la Magdalena Ghica şi la alţii asistăm la un triumf al discursului. Poezia lor este un imperiu al cuvintelor. E o poezie vorbăreaţă, care nu mai tace din gură. Tăcerile, pauzele şi, în definitiv, acea impresie că nu se spune totul, care vine de la Mallarme şi traversează întreg modernismul, nu mai găsesc nici o preţuire la laru, incomparabil mai atras de capacitatea discursului liric de a fi deschis , programatic, contestatar, vehement şi persuasiv. Totul pare a voi la el să se spună în cuvinte, şi pînă la capăt. Valoarea nu mai e ataşată de ce rămîne ascuns, de sugestie ori de ambiguitate. Din contra, ce nu se rosteşte nu există, sugestia e resimţită ca prea slabă, iar ambiguitatea sistematic destrămată printr-o maximă precizie a detaliului. Poeticii tăcerii i se preferă poetica vorbirii. Originea ei este limpede: avangarda. Al doilea mare tip de discurs poetic din acest secol, după acela, mut, evaziv şi secret, al modernismului, este discursul făţiş, aluvionar şi direct al avangardismului. Alchimia verbului comportă, de data aceasta, o explozie, nu o implozie. Locul lirismului intensiv îl ia acela extensiv. Gîtul elocinţei nu e niciodată frînt

înnebunesc şi-mi pare rău este cea mai bună carte din cele trei ale lui Florin laru exact în măsura în care autorul a putut să-şi dea drumul, cum se spune, nestingherit. Nu e o'întîmplare că cenzura i l-a amînat atîta. Poetica modernistă a evaziunii şi sugestivităţii era mai convenabilă decît acest discurs incendiar, fulminant, al lui laru sau

Cărtărescu. Nu afirma că era lipsită de îndrăzneaJă, ci doar că găsise un mijloc de a face să treacă îndrăznelile cele mai mari, o apaţenţă care le făcea suportabile. Deschiderea maximă a expresiei în poezia anilor '80 părea, din contra, să conţină riscuri şi provoca reacţia cenzurii. Există, mai întîi, în ea, acel strat realist (social, politic) imediat vizibil, cu care cenzura nu era obişnuită, şi care, prea direct referenţial, n-avea cum fi tolerat. Iată un exemplu, ales nu chiar \"a întîmplare, din poezia La cea mai înaltă ficţiune, care n-a putut apărea în volumul cu acelaşi titlu din 1984 şi pe care o descoperim în volumul recent:

„ Se bucurau oamenii cinstiţi cu feţe lucioase

de febra satisfacţiei ce le intrase în case!

Exprimau bucurie: tovarăşul inginer, maistrul Achim,

iar profesorul emerit zicea-n româneşte: Exprim

aceleaşi sentimente care, si noi sîntem oneşti dar muncim!

între punctul ochit şi punctul lovit al trăgătorului

se zărea ochiul clar, înarmat, al boborului

care, în sfîrşit, înţelegea, lua atitudine vie

proferînd cuvinte de care se temea virgina hîrtie ".

în al doilea rînd, comicul (datorat limbii de lemn şi, în genere, clişeelor, de toate felurile, împletite în text ca şerpii în jurul trupului lui Laokoon) lasă să se întrevadă, deseori, atrocele. Există un substrat sexual atroce în poezia lui Jaru care o făcea nepublicabilă. Zile de viol şi rîs constituie un exemplu (de altfel, este una din piesele extraordinare din carte), amintind de poemele lui Bogza din anii '30:

„ Sparse cu umărul pintenat toate uşile dincolo de care se auzea chiţăitul ei fezandat. Acolo, vectorial, masculin, îi cîrpi două palme şi, pocnind-o cu capul de scaun, o întinse pe podele.

Efortul îl costă un rîgîit de şapte secunde, burta lui mare acoperi pîntecul mic Scoase un cuţit şi, scrijelind-o pe faţă,

0 îndemnă să-şi desfacă picioarele.
Răcnetele gurii mai roşii ca sîngele gîlgîiră
făcînd să zboare bibelouri din noptieră.

1 se sparseră cu plăcere în cap.

O boţi, ca pe un pachet de caramele într-o digestie externă

după care, ridicîndu-se în picioare,

se pişă pe ea.

Soarele chicotea auriu după cercevea.

Se şterse de uşi, de ferestre, lăsînd în camera deflorată

o scriitură obscură, urmînd a fi descifrată ".

Adio. La Galaţi (z se observa şi titlul... paşoptist, cu intenţie), iarăşi una din poeziile foarte bune, e compusă din mai multe monologuri încastrate, cu pasaje ce par transcrise brut de pe casetă, totul în contextul unei anchete şi al unei percheziţii. La un moment dat apare metafora unei guri devoratoare (metaforă recurentă la laru). Universul, sprijinit pe gură (organul vorbirii, ce nu poate lipsi dintr-o poezie aşa de limbută), al poetului este animat mai ales prin aceea că rosteşte cuvinte. Sindrom descrie un coşmar în care omul devine obiect şi suportă o metamorfoză continuă: dar lucrul esenţial este că obiectele înseşi au la laru capacitatea de a vorbi. Prin vorbire, este stăpînită lumea. Trăiască ritmul (excepţională bucată) reia tema violului. Se observă bine aici că ritmul poetic este ritmul vorbirii care imprimă, totodată, un ritm anumit lumii întregi, o mişcare corporală, ca un soi de rit universal. Textul este epatant şi de o mare cruzime. De la tînărul Bogza s-au scris rareori Ja noi versuri în care, printre viziuni onirice, halucinante, să răzbată mai viu instinctui posesiunii sexuale, proiectată în acelaşi timp pe o scară cosmică:

„ Cuvintele mele intrară în pielea ei:

fetiţă, căţeluşă, iubito... Am cam luat-o pe sus. O ţineam strîns. Vampirial, nepăsător, am tras femeia în prima casă

pustie, neumbiată, afinată în dimineaţa

deasă.

Scări înguste-n spirală

Geamlîc.

La urmă - mansardă

cu uşa dată de perete.

Femeia lovea în gol cu picioarele

Dădea să muşte, încerca să mă ardă - lesa roşie lăsa în aer vînătăi bete. Parfumul ei era tot mai intens. Nu era timp.

(creşte ritm, ritm, ritm... mă ducea un gind)

Hainele ieşindu-i din trup - gesturile i se făcură încete.

Parfumul izbi încăperea. Era violent, arămiu

(semăna cu rîndul pe care îl scriu)

Lovitura mirositoare sparse fereastra în întregime.

Oraşul i se sparse, la picioare, în ţăndări de rime.

- Fugi, javră - răsufla - lasă-mă-n pace!

Jos de pe mine!

Parfumul ei era de^acum nebun.

Oraşul, pînă departe, urca în baloane de săpun.

Lesa roşie număra tactul, domol.

Aerul rămăsese gol.

Lumea se sufocă brusc.

Guri puse pe faţa lumii ca nişte bătături

scoaseră, laolaltă, vaiete, gemete, lătrături...

Şi-n gălăgia colosală care urca in casă

între suspin şi efort, ea-şi îndesă batista-ntre dinţi

să tacă odată lumea cea ieşită din minţi.

Iar sîngele ţîşni din batista vie, albă, răcoroasă".

Este probabil stratul cel mai adînc al acestei poezii, aşa de băşcălioase şi disponibile la suprafaţă, reversul întunecat şi coşmăresc al fanteziei de Pierrot incorigibil cabotin.

(România literară, nr. 46, 1990)

Document: 44. Alexandru Musina.doc

ALEXANDRU MUŞINA

„strada castelului 104"

Sînt mai multe cărţi în una singură în strada castelului 104 a lui Alexandni Muşina. Poetul (care debutează acum, dacă nu punem la socoteală volumul colectiv Cinci de Ia Litera, în care era prezent şi Romulus Bucur) şi-a grupat poeziile în două secţiuni, intitulate îndreptar sentimental şi Manualul tînărului liniştit. Prima secţiune fiind unitară (şi cuprinzînd îndeosebi poezii pe care autorul le numeşte .,întîmplări" şi „scene de gen"), a doua nu este şi putem desprinde în ea două sau chiar trei straturi, întîiul este al Lecţiilor deschise ale profesorului de limbă franceză A.M. Altul cuprinde ciclurile Experienţele, Istoria pantofului mov şi poate Lecţia de engleză, în fine, La vie en prose ţine de alt strat. Deosebirile sînt destul de mari.

Intîmplările cu cîteva trăsături comune mai izbitoare: similiepicul, dialogul absurd, combinaţie de detalii realiste şi de elemente fantastice sau himerice, un „eu" central, ca termen de referinţă (eul poetului sau Prinţului Rozmarin), în sfîrşit, un fond de contraste şi de incompatibilităţi la nivelul percepţiei realului, care pare destrămat în manieră dadaistă. Aleg un exemplu absolut la nimereală: „Eu sosisem cu mărfarul de 4,50 / îmbrăcat în hainele albe, de gală. / Ea mă întîmpinase cu inima/Plină de îndoieli ca un cornet cu seminţe. /«Tu, neprihănită, i-am zis, ce mai fac / Liliecii necomunicabili şi sofisticaţi / Ai grădinilor tale» / Ea mă privi cu un fel de reproş / Mirată că nu ii sărut mana sau nu îmi arăt / Bucuria de a o revedea; / Apoi îmi desprinse de pe umărul drept / Un gindac auriu, şi, fără să spună nimic, / Coborî încet treptele tocite /Ale centenarei noastre catedrale". Să privim mai îndeaproape la această întîmplare XXI. Ea relatează o întîlnire, dar suita de secvenţe nu alcătuieşte cu adevărat o tramă epică. Este evident că poetul păstrează forma epică, golind-o de conţinut. Nu şi de sens. Contrastele sînt şi ele uşor reperabile, adică acel talmeş-balmeş intenţionat de amănunte plauzibile, dacă le considerăm unul cîte unul, dar absurde, dacă le punem la un loc. Pe de o parte, întîlnirea are un anumit aer protocolar (haine albe, de gală, ca la Emil Borta), subminat ostentativ de faptul că „eroul" soseşte cu mărfarul şi încă la o oră imposibilă, întrebarea ceremonioasă pe care o pune atrage reproşul iubitei fiindcă aceasta se aşteaptă la altceva, Ia exprimarea bucuriei revederii şi a sărutului mîinii, deci ia o altă ceremonie, evident mai comună. Fata face gestul neînţeles, dar simbolic, de a desprinde un gîndac auriu de pe umărul noului sosit şi coboară treptele catedralei,

unde a avut aşadar loc întîlnirea ratată dintre Hyperion şi Cătălina. N-am scos în relief aceste lucruri spre a analiza la drept vorbind poemul, al cărui sens poate fi totuşi sugerat pornind de aici, dar pentru a indica aspectul poeziilor grupate în ciclul de întimplări. Ca şi la Florin laru (unde însă histrionismul e mult mai puternic), descoperim la Alexandru Muşina o mare plăcere de a contraria simţul realităţii, prin acumularea meticuloasă de detalii uneori prozaice, recuperate însă de aşa manieră încît tabloul (e şi cazul scenelor de gen) care se constituie să fie enigmatic. Graţia, himerismul şi ceremonialul subliniază prin contrast neeficienta realistică.

Lecţiile sînt, probabil, alături de poemul Budila-Expres publicat în Cinci şi nereluat din păcate, cele mai bune lucruri scrise pînă acum de Alexandru Muşina, în acestea se văd cel mai bine inteligenţa artistică absolut remarcabilă a acestui poet şi capacitatea lui de a folosi registrele limbii. La un prim nivel, Lecţiile conţin „felii de viaţă" netransfigurate (tren de navetişti, balul bobocilor, piaţa, clasa etc.), în felul în care acestea apar la aproape întreaga generaţie '80. Ideea lui Alexandru Muşina (sugerată de E. lonescu şi, mai departe, de anumite exerciţii ale lui Mallarme) a fost de a ordona acest material de viaţă ca pe capitolele unui manual de învăţat o limbă străină, aşa încît, la al doilea nivel (în fond, simultan cu primul) realitatea apare prelucrată în clişeele lingvistice ale manualului. Nu mai e nevoie să spun că efectul artistic rezultă din acest joc dublu: realitatea brută nu e „inocentă", căci nu există felie de viaţă fără un cuţit şi fără o reţetă de a o tăia: pretenţia de realism conduce la şablon; locurile banale ale realului sînt, inevitabil, locuri comune ale limbii. Iată Lecţia a patra. La piaţă: „ ca orice tînăr / crescut cu grijă de manualele şcolare / de la an la an mai bune îmi ajut / părinţii în aprovizionarea autumnală ziua recoltei / cu dovlecei cucuruji fotogenici ardei graşi atîrnînd / de acoperişul de rogojini al dimineţii e / o zi frumoasă ieşim în stradă dans la nie televizoarele / albesc zidurile caselor aplauze ce mulţumire / să vezi preţul \erzei de 0,95 cu ceapa ca o fecioară /sigură de ea şi demnă deşi cam din topor abia cu 2,60 înfăşurat / ca un ştiulete in trei pulovere avansez / printre tarabele încărcate toamnă bogată automne riche îmi ajut / ca orice tînăr intelectual părinţii e şi aceasta / o datorie de onoare femeile ard / asfaltul rece vedea-v-aş / în bucătărie la cratiţă le strig în gînd desigur / numai în gînd spatele scîrţîie / ca un car încărcat cu roade sciatica mea / o tînără şi optimistă şi ea". Inextricabila impresie pe care o produc aceste versuri se bazează pe multe lucruri invizibile cu ochiul liber. Poezia lui Alexandru Muşina, ca şi a celorlalţi poeţi tineri, ascunde sub aparentul ei prozaism

fotografic (datorită prizei la realul imediat, la cotidian) procedee artistice extrem de sofisticate. Am notat deja că realul care pare brut este în fapt modelat de clişeul verbal, de acea limbă de lemn a manualelor, stereotipă şi instrumentalizantă. Dar nu e numai asta. Poezia de faţă nu se referă doar la realitate şi la limbajul real, ci şi la alte poezii. Piaţa a fost evocată în lirica tradiţionalistă şi modernistă a acestui secol de cîteva ori. Cea mai cunoscută imagine e aceea din poemul Ulise al lui Ilarie Voronca unde tradiţionalismul era parodiat. Descrierea lui Voronca era o metamorfizare voit excesivă („tomatele ca obrajii transilvănencelor" şi restul) prin care tabloul pieţii căpăta o mare densitate în limbaj. Acolo unde tradiţionaliştii respectau impresia de realitate, Voronca reconstruia în imagini ce-şi urmau logica proprie. Dubla realitate a pieţii cu aceea a imaginilor. Lecţia a patra a lui Alexandru Muşina include piaţa din Voronca, mărind gradul de îndepărtare de universul real cu o unitate. Paratextualitatea joacă aici rolul unei prisme care curbează încă o dată liniile curbe ale parodiei originare. Fără a stărui pe aceste lucruri, aş vrea doar să atrag atenţia că Lecţiile lui Alexandru Muşina sau poeziile lui M. Cărtărescu, Ion Stratan sau Ion Mureşan sînt înşelător simple, în trei atlazuri e culcuşul, cum ar fi spus Ion Barbu.

Celelalte poezii din strada castelului 104 sînt fie programatice (Poezia în pijama roz), fie liric-biografice în manieră fantezistă şi chiar puţintel absurdă (Istoria pantofului mov, Lecţia de engleză). La vie en prose debutează, paradoxal, cu o bucată foarte frumoasă (Aerul poeziei e blînd), în perfect contrast cu titlul ciclului, sugerînd o medievală ţară a liricilor galanţi: „Aerulpoeziei e blînd. /Acţiunea ei începe primăvara: se deschid / Cîteva ferestre şi ies fecioare şi arlechini, se aude / Un sunet îndepărtat de corn. // Sărbătoarea poate porni: cu inorogi, prapuri roşii mandoline, / Cu priviri şi semne tainice. Dacă ziua e lungă / Vom vedea şi o vînătoare de mistreţi. Dacă nu, f La amurg vom schimba inele şi jurăminte, // Pe sub pămînt, gnomii caută aur. / Pe cîmp ţăranul aruncă grîul. / Pe casă berzele îşi fac cuibul şi se iubesc: un dans / Caraghios si plin de gingăşie. // A erul poeziei e blînd. Cîndva / Şi noi am locuit acolo şi am cîntat". Oricîtă ironie ar intra în această reamintire a paradisului pierdut al poeziei (închipuit ca în tapiseriile Doamnei cu licornul), galanteria rămîne o notă definitorie pentru Alexandru Muşina, din licorile poetice ale căruia nu lipseşte o picătură de dimoviană, absolut neaşteptată pentru viziunea lui sarcastică, energică şi directă.

(România literară, nr. 49, 1984)

Document: 45. Traian T. Cosovei.doc

TRAIAN T. COŞOVEI

„Ninsoarea electrică"

Un poet foarte talentat este Traian T. Coşovei, unul din cîştigătorii concursului de debut din acest an de la Cartea Românească, cu volumul Ninsoarea electrică. L. Ulici nu l-a prea cruţat, în articolul lui de acum cîteva săptămîni, insinuînd lipsa originalităţii. De cîteva ori în articol, se vorbeşte, cu aerul că e o fatalitate, de reminiscenţe. Rostirea poetică ar fi de ucenic ascultător al lui Nichita Stănescu. Cele două exemple citate de critic sînt indiscutabile, dar cîte mai erau în tot volumul? Traian T. Coşovei nu e un poet din familia lui Nichita Stănescu, aşa că asemănările trebuiau considerate ca accidentale, în al doilea rînd, criticul scrie: „Noutatea poeziilor sale se bizuie pe reordonarea unor calităţi vechi". Ideea articolului este să asistăm la apariţia în poezie a unui „nou val", al anilor '80, şi că totdeauna asemenea „începuturi de timp poetic" se caracterizează prin aşezarea „într-o ecuaţie poetică comună" a unor proprietăţi „existînd disparat" mai devreme. S-ar putea susţine însă la fel de bine şi contrariul, şi anume că orice început e înainte de orice o ruptură, o negaţie. Descrierea, chiar, de către critic a procedeelor folosite de Traian T. Coşovei şi de noii poeţi (pe care însă L. Ulici nu-i cunoaşte de ajuns ca să se poată pronunţa atît de categoric, căci mulţi se află în pragul debutului) arată că „reordonarea" ar putea fi o sinteză destul de diferită de aceea din poezia deceniului imediat anterior: „ reabilitarea realului în interiorul imaginarului, ca la suprarealişti, sancţionarea afectării intimiste, a lirismului pur, simultan cu ridicarea subiectivităţii într-un baroc cosmic ca în poezia anglo-americană din deceniul al treilea ţi propulsarea unei retorici sincopat-discursive, insinuante şi aluzive, ca la expresionişti", într-adevăr, promoţia anilor '70 a cultivat în mare măsură lirismul pur, intimismul şi o scriitură manieristă, în special poeţii clujeni, dar nu numai ei, dovadă Cezar Ivănescu, Nicolae Ioana şi atîţia alţii. Faţă de aceştia, promoţia 80 (care mi se pare foarte interesantă şi, dacă nu va dezamăgi în alte privinţe, va putea da cîţiva buni poeţi) vine cu o redescoperire a realului şi a discursului, angajînd mai net poezia în social, moral, politic, neocolind „proza" (pe care premergătorii lor o ţineau în oroare), banalitatea, satira, didacticul, burlescul sau caricatura. I-am citit şi ascultat pe mai toţi, aşa încît nu risc nimic făcînd aceste generalizări. Impresia, greşită, a unora care s-au referit la aceşti poeţi este că ei sînt frivoli în ironie, superficiali şi negativist!. Din contra, e vorba de o angajare în problemele timpului

care, dacă nu va fi împinsă în şabloane şi lozinci, va putea avea rezultate excepţionale. Ei refuză tocmai evazionismul, livrescul şi maniera prea aluzivă, închei acest preambul, revenind la una din afirmaţiile, uşor pripite, a lui L. Ulici din citatul reprodus: despre ce poezie anglo-americană a deceniului trei să fie vorba? Mi se pare că e o informaţie după ureche. O anume influenţă a. poeziei americane e vizibilă la noii poeţi şi ea se explică în două feluri: prin epuizarea tradiţiei poeziei aşa-zis pure, care, de la Mallarme, şi simbolişti, a fost factorul principal în lirica noastră modernă: şi prin atracţia pe care tehnica, formele industrializării, maşina, automatul, computerul, robotul, încep să o exercite şi la noi. Poezia americană, mai puţin tributară tradiţiei puriste, a fost prin excelenţă una a vieţii moderne, glorificînd-o sau respingînd-o. Dar dacă la Traian T. Coşovei, şi nu numai la el, se simte această orientare, nu de poeţii americani ai deceniului trei trebuie să vorbim (Marianne Moore? Crane? promotorii obiectivismului de la revista The Fugitives?), ci, eventual, de aceia din „beat generation", de Kerouac, Ginsberg, care redescoperă retorica revoltei şi a furiei, sau (şi) de Charles Olson, Robert Bly şi ceilalţi care au profitat de zguduirea produsă de primii, rafinînd însă poezia, scutind-o de excesele de tot felul.

Lucrul, de altfel, cel mai semnificativ în Ninsoarea electrică constă în limbajul modern, în sensul vocabularului tehnic şi al sintaxei discontinui, orale (Olson se referea la „stâccato"-ul limbii vorbite), cinetice, pe de o parte, şi, pe de alta, într-o critică fără menajamente a tehnicizării vieţii, a roboţilor, a „coşmarelor climatizate". Aici este un paradox aparent şi anume că poetul îşi însuşeşte limbajul maşinilor, dar ca să le împroaşte cu sarcasmele sale. Mircea Dinescu, criticînd şi el tehnicizarea, o face într-un limbaj tradiţional. Dar e nevoie să observăm că prin maşină poetul înţelege de fapt tot ce se opune umanului, cu alte cuvinte că el îi atribuie un înţeles metaforic ce nu trebuie neglijat. Nu civilizaţia modernă, industrializarea, sînt puse în cauză, din nostalgia cine ştie cărei ordini ancestral-rurale, ca la Ion Gheorghe, ci substituirea sensibilităţii, a gîndirii, a nervilor şi sîngelui uman prin circuite integrate şi limbaje matematice. Nu e deci ironizat utilul robot, ci omul care începe să semene cu robotul, nu contra computerului scrie Traian T. Coşovei pamfletele sale lirice, dar contra individului ce nu gîndeşte cu capul său, lăsîndu-se „programat" şi manipulat: „Ştiu, ştiu că totul e foarte tîrziu, / că totul se zbate între două discuri electrostatice, / dar ce-mi spuneţi voi? / îmi arătaţi o alcătuire de roţi dinţate / şi pîrghii şi-mi spuneţi: / iată, aceştia sînt părinţii tăi, / iată, aceasta este inima ta - ia-o şi poart-o mai departe /

peste cioburile acestei aparenţe...". O viziune terifiantă este în Blestemata de roată, unde ţinta sarcasmului este „ticălosul sentiment cu mîner", viaţa şi iubirea trase pe roata dispreţului şi rutinei: „Ah, ticălos de sentiment cu mîner. / Mi-e teamă să te mai strîng în braţe - / ai prea mult fier pe tine, prea mult material greu / tu, frumoasă roată dinţată, / tu, frumoasă roată dinţată lustruită / de strigătele celor peste care leneş ai trecut. / Tu, pe care atîţia l-au îmbrăţişat pentru ultima dată, / tu, îmbrăţişată cu urlet, vei trăi mai mult decît mine / dacă n-au să te pună să mesteci fier, l dacă n-au să te însoţească cu altă roată dinţată / să mestecaţi amîndouă făină albă / a oaselor mele, noaptea pe cer!".

Poetul îşi intitulează cîteva poezii Stare de spirit, în fond, lungile, declamatorile lui poeme sînt nişte „stări de spirit" care reflectă traumatisme sufleteşti. Starea este refăcută din memorie: „pentru mine care în această seară voi patina din memorie / pe gheaţa nehotărîtă a unei stări de spirit". Un tînăr pare a vorbi despre sine şi despre ceilalţi, trepidînd de emoţie, într-o febră a cuvintelor. Ceea ce spune pare obişnuit, comun, dar în discurs frazele cele mai fireşti se întîlnesc cu afirmaţii bizare, absurde, într-un amestec tipic suprarealist. Requiem începe aşa: „ Taică-meu şi-a vîndut şi apa din fîntînă / ca să scape de...". Ceea ce urmează e însă surprinzător, iar paranteza de-a dreptul absurdă: „...singurătate / (asta v-o spun pentru că am un văr care lucrează / la staţia de benzină)", îndată se constituie şi simbolul: „şi cu toate astea ne simţeam cu toţii / ca într-un ascensor oprit între etaje" şi se creează atmosfera apăsătoare, senzaţia de claustrofobie: „şi singuri, apăsînd, / apăsînd pe butoane, lovindu-ne cu coatele / izbindu-ne de pereţi, ca fluturii, noaptea, de lună". Din nou poemul e întrerupt de o afirmaţie generală ce pare serioasă: „ Viaţa îşi continuă cursul normal", dar care îşi asociază rapid un termen depărtat, în acelaşi stil suprarealist: „într-o tăcere întreruptă numai /de zgomotul cocoşilor de tinichea / răsuciţi de vînt pe acoperişuri". Şi aşa mai departe. Banalul şi insolitul alternează în chipul cel mai neprevăzut. Poetul face de obicei o constatare, de aspect filosofic sau etic, cu un aer grav-amuzant (cam ca la Marin Sorescu), pune punct şi lipeşte o observaţie atît de precisă şi de banală, încît produce perplexitate, în Maşina de stropit străzile, după: „ Am lăsat baltă orice încercare de a atinge perfecţiunea", urmează fără tranziţie: „ Trece/maşina de stropit străzile / dimineaţa la patru". Discontinuitatea aceasta este un simptom al modernităţii. Omul-maşină e creaţia unei biologii mecanice, nu organice, legile evoluţiei, ale naturii, fiind contrazise. Sarcasmul liric constă şi în acest tip de asociere stranie a naturii cu

antinatura, a vieţii cu mecanismul, a vorbăriei cu pocnitura ţevii de eşapament, a sentimentului cu balanţa comercială, într-un ritm sacadat, rupt, de jazz: „Aceleaşi nopţi cu pisicile deschizîndcutiile de conserve / în întunericul tandru al lăzilor de gunoi. / Clack, din palme, / clack, clack / la moara fericită a odihnei. / încercăm să fim oameni - balanţe comerciale, trenuri electrice / radioul ca o ţeava de eşapament, / cravata / şi rînjetul afectuos din oglindă". Acest limbaj voit dezarticulat este, tot ironic, apărat de însuşi poetul în finalul poeziei sale: „ Clack, din palme, / clack, clack la moara fericită a odihnei. / Clack, din palme, clack, clack şi trece / maşina de stropit străzile / peste tinerii sărutîndu-se prin parcuri. / Clack, din palme, / clack, clack' / Sourtout ne derangez pas je vous prie / la rondeur de mon demilangage...". Lîngă nichel, roţi, biele, păsări mecanice, lacrimi şi ninsori electrice, îngeri de cauciuc, cîmpuri de fier, atomi de spaimă, silabe magnetice şi alte expresii aie reificării, pot fi găsite în versurile lui Traian T. Coşovei şi imagini mai clasice: „nimfele somnoroase ale amiezii", „apoi o lumină de lună mă apasă încet pînă cînd / îi simt gustul pe limbă, pînă cînd / deasupra mea se opresc nori suspendaţi / din care vor coborî la noapte spiritele hoinare ale ploii", „ ceasuri de noapte cu acoperişurile oraşului / ca o grămadă de fluturi strînsă la lumina lunii". Această alternare de registre stilistice nu e întîmplătoare. Sub nesecata inventivitate şi sub revoltele juvenile ale poetului, ghicim un suflet tandru, sentimental şi delicat, retractil şi singuratic, în cartea lui de debut nu sînt doar viziuni atroce ca acelea din Cu mîinile curate sau din Lobotomia, ci şi tristeţi subtile, iubiri, nostalgii, şi multă, multă îndoială: „în ultima vreme rămăsesem tot mai singur / urmărind de la fereastră camioanele încărcate cu frunze / alunecînd spre marginea oraşului".

(România literară, nr. 43, 1979)

„1,2,3 sau ..."

A doua carte a lui Traian T. Coşovei, cu un titlu ce pare inspirat de la o numărătoare dintr-un joc de copii (l, 2, 3 sau...), este ea însăşi un fel de recreaţie lirică a talentatului poet, care se amuză să ne spună o poveste „ cu-o Infantă / şi-un verişor şi vreo cincisprezece mătuşi". Scopul e să-i determine pe oamenii cu „inima şi sufletele înnodate", adică serioşi, să se copilărească. Din melancolia poetului (care zice melanholic ca şi: pohte, nice, ploconeli şi osanale, arhaizînd limbajul) se mai nasc şi un oraş şi un castel. Infanta, care este, se ştie, cea mai mică dintre copiii regilor spanioli, nu poate avea castele decît în

Spania, ceea ce, prin jocul cuvintelor, ne sugerează caracterul himeric al universului ei:,, Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei l I-am adunat pe-aceştia şi le-am găsit un nume / într-un oraş pe care nu-l veţi afla în lume. / Pentru că, vezi, / dacă plictisul ridică o lume de gheaţă şi uimire / numai melanholia mea o face să respire. / Tu, cetitor, de-i vezi, nu te speria de ei, / nu sînt decît unu doi trei, / unu doi trei / unu doi trei". Numărătoarea aceasta e şi ludică şi magică; cu ajutorul unor scamatorii sau al unor misterioase maşinării poetice, sînt date la iveală nenumărate alte lucruri, locuri, personaje şi întîmplări. De exemplu ,, Unchiul Chiriac în giuvea aurită, - cu fumuri ale deşertăciunii şi păreri nebuneşti" sau „verişorul Anton". Deoarece Infanta, din visurile căreia se năzăresc toţi aceştia, „îl citise pe Urmuz", începem să ne explicăm aspectul mecanomorf al făpturilor lirice, delicat suprarealiste („ iată-l şi pre Marchizul de Sade / cum trece strada fără umbrelă - / iată-l şi pe unchiul Chiriac / prins în sistemul bielă-manivelă..."), ca nişte personaje de bîlci al deşertăciunilor, manechine, păpuşi, acrobaţi, saltimbanci, unde şi viaţa şi moartea sînt un uriaş şi vesel spectacol: „ Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei — / Fiindcă, vezi, / în oraşul cu infante trase de sănii şi clini / mătuşile mergeau în coate şi-n mîini / adulmecînd urma Infantei prin grădină, prin parc, l dar Infanta fusese mîncată de pisica-ceasornic cu arc / pre care unchiul Chiriac o ascunsese subt pat — / Unchiul a fost — pe scurt — împachetat / şi trimis cu urale şi trompete, / artificii şi răpăituri de tobă - / Ah, sărut mina, doamna noastră/care tocmai v-aţi lăsat coasa la garderobă...".

Ce sens au, la urma urmei, toate aceste peripeţii de carnaval sau copilăreşti, în felul Cărţii cu Âpolodor a lui Gellu Naum, dar şi cu asemănări cu poezia recentă a lui Şerban Foarţă (calambururi, omonimii, inventivitate lexicală, şi a rimelor, citate savante) sau a lui Leonid Dimov (acumulări fanteziste, bric-â-brac de obiecte desuete)? Sub lirismul funambulesc se ascunde o tandră poveste de iubire pe care poetul o divulgă abia la urmă de tot. Aşadar, mersul lui pe sîrma cuvintelor şi a imaginaţiei, ghiduşiile, micile absurdităţi urmuziene, versurile, farsele pentru cititorul naiv erau menite să disimuleze melancolia unui îndrăgostit părăsit, cu inima bolnavă nu numai de iubire nefericită, dar şi de năluci şi de fantasme. Cartea se încheie cu aceste admirabile (între atîtea altele la fel de frumoase) versuri, ce alcătuiesc un fel de epilog ca acela al Furtunii lui Shakespeare: „ Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei / îmi iartă, cetitor, aceste rînduri risipite - / am zis că-s slove dezîndrăgostite / ce le-am scris cîndva pe Zidul Plîngerii / lovit cu aripa de îngerii / ce-au traversat oraşul aprins şi fulgerat / în care doar Infanta a existat cu-adevărat... //

Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei / Deşi de rîs nu este masca / şi inima ascunsă, pudrată, travestită — / în cartea asta fiecare literă e-ndrăgostită, / iar celelalte făpturi vetuste, efemere, / nu sînt decît nişte himere — / arătări împietrite, de lavă, ca-n basme, / cu care mi-am doftoricit o inimă bolnavă de năluci şi fantasme. // Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei / Tu, cetitor, ce aste slove oricînd găsi-vei chip să le cobori / la cei ce-au fost odinioară - / afla-vei cumpănă povestea să-mi masori / cînd răsuflarea zeilor coboară?... // Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei // iar de te-am întristat cu shakespeariana-mi glumă, / mă iartă, cetitor cu ochii trişti - / nici nu exist, nici nu exişti - / adevărată nu-i decît povestea asta / cu uşi şi geamuri sparte ' unde te poţi adăposti pentru o noapte: // Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei / sau...". Prospero dixit. Traian T. Coşovei este, şi aici, ca şi în Ninsoarea electrică (deşi într-un registru complet deosebit), un poet remarcabil. Şi-a descoperit însă (să nu credem în aparenţa de burlesc a poeziei) o coardă sentimentală, pe care face, iată, puţină acrobaţie lirică.

(România literară, nr. 50, 1980)

„Cruciada întreruptă"

Pe cît îmi pot da seama, Traian T. Coşovei îşi începe recenta culegere (Cruciada întreruptă) cu poezii mai noi şi o încheie cu poezii mai vechi. Ultimul ciclu, Feciorul, aminteşte de atmosfera melancolică şi ironică din l, 2, 3 sau..., dezvoltînd-o într-un fel de proustianism liric, în care la suprafaţa memoriei ies, unul cîte unul, locuri şi lucruri trecute. Cîte un vers este aproape sentimental: „S-a dus şi frumoasa cocleală ce acoperea această toamnă de aramă veche". Altele sînt tandru-insolite: „ Tu, care treci prin inima mea ca o cursă ciclistă printr-un oraş de provincie". Sau: „ Un timp, am locuit printre agrafele tale de păr - / printre neînsemnatele tale prejudecăţi si superstiţii. /Printre parfumurile tale din care noaptea ies duhuri". E vorba de nişte fantezii erotice, unele foarte frumoase, într-un stil galant şi inventiv, ca o cascadă de imagini şi sunete desprinsă de pe buza unei minunate boite â musique.

în celelalte cicluri, Locurile prin care am trecut şi Cruciada întreruptă, poezia lui Traian T. Coşovei se schimbă treptat, fără criză, nu şi fără tranziţie, amplificîndu-şi registrul, devenind tot mai fastuoasă şi sărbătorească în ton, cultivînd barocul delicat. Puntea de legătură o fac comparaţiile bogate, de o desuetudine voită şi plăcută, care vor da de aici înainte nota liricii sale rafinate şi elegante.

în locul metaforismului economicos, cu care ne-a deprins poezia modernă de sorginte barbiana, întîlnim o anume fluenţă a versului, o discursivitate generoasă bazată pe comparaţia prescurtată sau explicită (şi totuşi enigmatică), croită larg, ca o haină îmbelşugată. Aceste comparaţii extrem de originale constituie sîmburii generatori de lirism, care opresc despletirea vorbirii, fixînd-o în imagini memorabile: „Erai toată o barcă pe Mediterana pohtelor mele"; „ Universul întreg va fi o ploaie de confetti în părul tău"; „Devenisem dintr-o dată /prizonierul unor cuvinte bătrîne (... şi cît zgomot făceau / cuvintele mele - ghiulele de paie trase la asediul Vienei...)"; „vei fi toată o farfurioară cu lapte pentru pisica flămîndă a dimineţii". Ironia, rară, este mascată de acest ton aparent solemn: „Prin rozul atît de bombon al înserării - / o armată de linguriţe încăierîndu-se pentru o înghiţitură de glorie". Şi: „ Dar, / aşteptîndu-te pînă tîrziu, — sufletul meu / devenise o grămadă de fiare vechi futnegînd un cîntec soldăţesc". Din acest spirit care atenuează şocurile verbale, se naşte universul particular al poeziei lui Traian T. Coşovei, care mi l-a evocat nu o dată pe acela al picturii impresioniste, îndeosebi Pissaro şi Renoir, cu aerul ei nonşalant, de week-end perpetuu, cu graţia ei fermecătoare şi superficială, cu petrecerile într-o natură domesticită, cu dansurile de la Bougival şi Moulin la Galette, cu vîrtejul spumos de rochii, fracuri, gulere, pălării, manşete, cu jocurile ei inofensive: „Şi totuşi / sufletul meu iese la iarbă verde, la hipodrom, pariază / supravieţuieşte lucind domino pînă seara tîrziu [...] / îşi inventează propriile personaje abandonate în singurătatea memoriei". Şi, iarăşi: „Ne înşurubam încet în podeaua ringului de dans - / într-o apă verde, plină de trupuri, // (Fracul îmi venea ca turnat, - / desigur pălăria, ah, rochia ta măsluindu-ţi coapsele!) Pe scară, — / ne loveam de un parfum de mosc, ne împiedicam / de blănuri de samur, de regulamente organice, / de covoarele de coaţă împrăştiate de pasul tău... / Treptele se luminau să treacă o muzică ciudată / alunecînd pe lîngă noi".

Cel mai profund şi original lucru scris pînă azi de autorul Cruciadei întrerupte sînt poeziile din ciclul titular. Ele accentuează toate notele existente pînă aici într-un lirism care devine conştient de arta lui: o artă a spectacolului. Nu emoţii directe, confesiuni, ci puneri în scenă: stări de spirit privite tandru şi ironic ca nişte sărbători ale sufletului, bogat drapate, îmbrăcate în veşminte somptuoase de gală. O poezie semnificativă mi se pare Spălătoria de cuvinte, unde, la sfirşit, e vorba tocmai de această căftănire a cuvintelor menită să farmece şi nu să rănească simţirea fragilei domniţe (iubită şi cititoare). Programul este antiarghezian: „Aici, / In acest loc, în care m-am lăsat

amăgit de gura ta / mai roşie decît o decoraţie militară / (unde fiecare sunet poartă călimări la brîu - ori / e îmbrăcat în caftan boieresc) / întinsă leneşă pe canapea / domniţa mt mai suferă!". O exuberantă minulesciană (nu străină nici de Nichita Stănescu din în dulcele stil clasic, nici de înălţările macedonskiene), plină de sonuri exotice, oceanice, şi de mireasma Asiei, este de exemplu vizibilă în poezia O îndepărtare: „Se îndepărtau toate de mine, aşa cum lumea inconştientă şi / disperată întoarce spatele celui căzut / intre roţile tramvaiului / sperind să nu vadă - / un vapor care lasă în urmă ţărmul infirm, cheiul schilod, pămîntul / scufundîndu-se încet sub aşteptarea mea greoaie / sub ploaia de confetti, spirale multicolore şi alămuri, — / pachebot şi arcă tîrîtă prin deşertul de aer, / vislind cu coastele printr-o Atlantida eretică şi bănuită. // în cădere mi s-a năruit alcătuirea / şi umbra mi s-a încovoiat şi mi s-a umilit, - / de parcă s-ar fi spart o pagodă şi ar fi curs din ea / menuetul mătăsos al samurailor". Cel mai izbitor lucru este tonul sărbătoresc al acestor poezii, imagistica feerică, strălucitoare, uşor artificială. Un pastel citadin şi nocturn din Atît de greu de spus poate fi citat în sprijinul impresiei: „ Tîrziu, - /pe străzi, clnd oraşul se atinge / de coapsele fierbinţi ale nopţii, femei şi automobile / trec aurite de o nelinişte secretă, — / îngeri de păcură împing carusele luminate feeric /prin care se văd fiinţele strălucitoare din ţevile de neon / APR1NZÎND UN ÎNŢELES - ŞTERGÎND TOT - APRINZÎND UN ÎNŢELES, - / o caligramă fragilă, o ninsoare cu detergenţi / înzăpezind maşinile de spălat, — / acoperind străzile oraşului cu spumă trandafirie...". Tablourile au contururi şterse, nesigure, în fond, poetul pictează proiecţia dorinţelor lui, înmulţită în oglinzi, ca un vis ce se spulberă. I-am parafrazat nişte versuri din Intr-o noapte, dacă este singură: „Şi m-am gîndit că lumea aceasta / nu e decît o proiecţie a dorinţelor tale, / un vis spulberat între oglinzi paralele, infinite...". Realitatea nu apare doar fragmentată, mozaicată, alcătuită, ca la impresionist!, din infime pointes de culoare, dar ca o pînză insesizabilă de aparenţe. Traian T. Coşovei este un poet al aparenţelor sensibile şi spumoase, fixate pe stampe rafinate, al jocului de umbre dintr-un teatru chinezesc. Lumea concretă e învăluită, mascată, descompusă muzical şi recompusă apoi din jerba senzaţiilor vizuale şi auditive.

Feericul, magicul, luminile rampei nu trebuie să ne împiedice să vedem fondul secret al acestei poezii, care este melancolic şi anxios („Plutea în aer un fel de nelinişte..."). Tristeţea poate fi dramatică, strigăt disperat care explodează cuvintele: „Am deschis gura să strig, - aerul neliniştit / se învineţise în jurul cuvintelor mele / şiroind ca

slngele dintr-o arteră - / (în timp ce tu mă traversai îndepărtîndu-te) am strigat / ca in somn, ca în moarte, umplînd aerul de sînge l mînjind pereţii cu măruntaiele cuvintelor... / (In timp ce tu alunecai din învelişul acela uşor, aerian / traversîndu-mă / îndepărtîndu-te). // Şi numai / o singurătate densă te acoperea plnâ Ia glezne". De sub crusta versului se aude uneori o voce patetică rostind un fel de lamento al unui hăituit existenţial: „Auzeam ceasul ticăind pe masa de lemn - / auzeam la capătul coridorului secundele / trecînd podul suspinelor cu mersul împiedicat... / Ah, - goană şi vînătoare - l pîntec pictat cu motive rupestre! / Cît de mult aş fi vrut să traversez această aparenţă - / cit de mult aş fi vrut să fiu altceva — am strigat / şi In aceeaşi clipă m-am trezit / întins pe spate — / culcat pe propriul meu trup ca pe o masă de operaţie — / cu fiecare organ legat de o stea, / închis într-un cifru /ca un fetus ascuns într-o casă de fier; ghemuit, -/gata să exist, gata să sparg cu dorinţa mea de a fi / pereţii de fier / ca pe o coajă de ou şi să scurg / şi să mă sfărîm in cădere / de stîncile şi oceanele / care, odinioară, au născut zeii".

Cruciada întreruptă este cartea originală, matură, a unuia din tinerii poeţi cei mai înzestraţi de azi.

(România literară, nr. 42, J982)

„Poemele siameze"

„Nu am limbaj. Numai imagini, analogii, simboluri", spunea poetul şi eseistul englez de origine irlandeză Yeats, distingînd, laolaltă cu mulţi moderni, limba poeziei de limba uzuală. Această distincţie a trecut totdeauna în ochii comentatorilor drept regula principală a liricii din ultima sută de ani. Procedee inovatoare, jocuri de cuvinte, interlingvism, „obscuritate" au existat şi odinioară în poezie, dar, cum spune George Steiner, reluînd discuţia în După Babei, astăzi, „energiile de tăinuire sînt de o specie cu totul nouă. Poemul apasă asupra hotarelor limbii. El acţionează nu în cadrul limbajului public, ci împotriva lui" (traducere de Valentin Negoiţă şi Ştefan Avădanei). Traian T. Coşovei a ales cuvintele lui Yeats ca motto pentru întîiul ciclu, titular, din noua lui carte, Poemele siameze, apărută la Albatros prin grija Gabrielei Negreanu. (Cronicarii literari menţionează rareori numele redactorilor de carte şi atunci, mai ales ca să le reproşeze faptul de a o fi publicat! Dar redactorul e un colaborator necesar al scriitorului şi merită mai mult decît reproşuri de conjunctură, tendenţioase sau nefondate. Poetă ea însăşi şi eseistă, Gabriela Negreanu a editat în anii din urmă cîteva din cele mai bune volume de

versuri, ale tinerilor). Ca şi în cărţile anterioare, Traian T. Coşovei este un poet inventiv, cu harul imaginii graţioase şi insolite, melancolic şi tandru,"sentimental şi plin de umor. Scriitura fină, delicată, totuşi nu lipsită de forţă, face versurile memorabile. Citez aproape la întîmplare: „ Şi-o singură frunză gîtuie cu verdele ei / dulceaţa unui strigăt" sau: „ Gura mea se deschide o subsuoară de pasăre fără să înghită nimic" sau: „ Un firicel de praf adormit pe-o cratiţă roşie, nouă, strălucitoare " sau: „ Iar eu, pe pămînt, la umbra ta aş fi vrut să adorm / ca un zăvor sub dulceaţa flăcării de sudură " sau în sfîrşit: „ şi-n timp ce fericirea (i se lipeşte de trup ca o cămaşă transpirată".

Aceste comparaţii explicite şi totuşi enigmatice pot fi întîlnite în toate poeziile lui, ca un fel de motoraşe generatoare de lirism. Nu există obscuritate, propriu vorbind, ci numai ambiguitate. Poeziile sînt misterioase şi totodată clare. Motivele, de ordin sentimental, sînt învăluite în atmosfera unei limbi bogate, sărbătoreşti, fermecătoare: „iată-mă adormit şi binemirositor aşadar, în grădina de vară - / cu urzicile şi scaieţii şi florile de mentă, / în timp ce soarele decade ca o mare putere maritimă / şi tu mănînci un profiterol cu delfinul la cofetăria din colţ /umilinţa abjectă a clipei de-acum în care îşi îneacă iluziile / toate resturile şi toate cutiile de conserve ale trecutului". Majoritatea eroticelor sînt astfel de cîntece, impregnate de o tristeţe nedefinită, „romanţe" subtile, rafinate, cuceritoare prin autoironie: „Ninge pentru ultima oară anul acesta - / un frig singeros taie nasurile boierilor albi ai zăpezii / şi fiecare fulg e-un înger căzător bubuind pe-acoperişuri, / E-un păcat ce apasă. O lene geroasă născătoare de umbre şi visuri. // Acum aş putea să mă văicăresc -neştiut de nimeni, / ca o dubă de cîini vagabonzi aş putea să dispar cu lira mea veninoasă şi rea". Jocul cuvintelor e magistral: „Nici o maşină de scris nu te putea zugrăvi pe tine. /Se spune că albul braţului tău nu mai încăpea în pielea nici unui cuvînt. / Şi-n timp ce te legănat toată ca o mărgică tăcută / la gîtul sucit al elocvenţei, / eu nu eram decît o vorbărie la modă - / o cleveteală intelectuală şi cioclopedică răsfrîntă în ceşti de cafea / şi trădată de urechile de măgar ale cuvintelor". Oricît de simple ar părea versurile, ele implică un travaliu cultural secret, sînt îmbibate de aerul unei anumite lirici, care, de la simbolişti la contemporani, caracterizează sensibilitatea noastră cea mai vie. Aceste observaţii sînt valabile pentru majoritatea versurilor din carte.

Cu unele nuanţe, Poemele siameze, de Ia început, conţin indicii pentru o stare de spirit obosită, vădit melancolică. „De-acum nu mai sînt" este leit-motivul unei sensibilităţi anesteziate, care îşi asociază

crepusculuri fastuoase, veri „pe sfîrşite" ca ,,o umbră sîngerîndă in aşteptarea întunericului", cînd „noaptea-i pe aproape". Lirismul lui Traian T. Coşovei nu este din speţa celui direct confesiv. L-aş numi spectacular. Poetul închipuie spectacole ale sufletului, mici scene şi tablouri aparent fanteziste, pe care le scaldă în lumina multicoloră a unor reflectoare invizibile. Tonul diferă întrucîtva în ciclul într-o cameră de hotel, deşi nici de aici nu lipsesc poemele de atmosferă voit desuetă (Vechea terasă de vară: „jumulesc de pene pălăriile altui veac"). Stilul e parcă mai economicos, aproape telegrafic şi cu un accent impersonal pe alocuri. Cîte un motiv bacovian, prelucrat, se iveşte pe neaşteptate în urzeala discursului: „şi plouă strimt /şi plouă fără speranţă / şi gîtul tăiat al ferestrei mă priveşte cu un ochi". Invenţia lirică e insolită, senzuală, amintind de M. Cărtărescu: „Pînă şi în patul iubitei, / dorinţa ta aşază un amplificator pentru foşnetul cearşafului. / Noaptea pînă şi oraşul era pentru tine o blană de pisică / electrizată de bastoanele de ebonită ale vardiştilor". Sau fronda spumoasă: „ Tu ai putea îndupleca o nouă eră glaciară - / Cu şarmul tău / ai putea face ocolul pămîntului în optzeci de zile". La origine e Minulescu, pe care poezia tînără de astăzi îl redescoperă într-un mod uimitor. Se prea poate ca, în felul acesta, să reîncepem a preţui un poet prea legat de mucavaua decorului de la 1910-l920, citindu-l cu amuzament retrospectiv. Moda „retro" - existentă la Traian T. Coşovei în /, 2, 3 sau..., ca şi la alţi tineri poeţi - prieşte celui mai extravagant dintre simbolişti. Sigur că, la M. Cărtărescu, Florin laru sau Traian T. Coşovei, minulescianismul e contrafăcut din unghi juvenil-critic: „Eu, aici sînt june. O balenă albă într-un estuar de linişte. Un superstar, - / un cruciat al ideii sfinte de Coca-Cola. Şi de blue-jeans. / Un misionar al spaţiilor verzi, democratice. / Un obiectiv survolabil. / Un individ, adică nimic, / O zecimală In cifra ta de afaceri. / Unul căruia i se recomandă întoarcerea la natură. /Şi motociclismul, autostopul - /şi budismul zen. Adică nimic. //Sînt şi eu un june. / Hei, fraţilor, - uitaţi-vă la mine.'" Dar faconda pare aceeaşi, în fine, întoarcerea bumerangului conţine şapte poeme; cheag pentru un viitor volum, mult mai „abstracte" şi enumerative, despre care numai cu greu îmi pot face o idee acceptabilă. Arta poetică sugerată la un moment dat indică o atitudine de protest contra retoricii: „Aidoma broaştelor care îşi înghit progeniturile / cuvintele singure nu nasc nimic. // Şi înghit sunetele, degustă plescăitura şi-atît. / Şi înţelesul lor nu e mai mult decît o pungă plesnită / în întunericul unei săli de cinema..." Dar retorismul e de fapt particularitatea principală aici, unde imagistica s-a rarefiat şi elocvenţa este în mediul ei. „O gură de zăpadă ţi-ar

vorbi în numele frigului, / dar tu te aperi cu zgura, / cu ţigla roşie pisată mărunt, presărată pe lucruri / Incit nimic nu îngheaţă sub vrajă", etc. Aspectul limbii este instrumental, nu substanţial, de unde şi impresia de discursivitate, încă o dată, nu ştiu dacă poezia lui Traian T. Coşovei va părăsi imaginile, analogiile, simbolurile, la care se referea mottoul din Yeats, şi care i-au făcut pînă azi bogata originalitate, pentru abstracţiile retoricii. Judecînd 'după cele şapte poeme finale, aşa s-ar crede. Vom trăi şi vom vedea.

(România literară, nr. 42, 1983)

„în aşteptarea cometei"

Nu e totdeauna vina criticii că se repetă: cînd poeţii înşişi se repetă, ce poate face critica? în a cincea carte de versuri a lui Traian T. Coşovei (sau în a şasea, dacă punem la socoteală şi volumul colectiv Aer cu diamante), intituiată, la fel de inventiv ca şi precedentele, în aşteptarea cometei, aproape jumătate din numărul poeziilor constituie o reluare nedeclarată (uneori cu modificări de detaliu, alteori fără) după Cruciada întreruptă şi Poemele siameze; cît priveşte ineditele, ele ni se înfăţişează în maniera deja cunoscută, fără un spor perceptibil de o natură oarecare, mai degrabă cu minusuri la capitolul prospeţime. Această batere a pasului pe loc n-ar trebui să ne îngrijoreze, dacă ne-am referi la cazul particular al lui T.T. Coşovei ori al altuia (e, în fond, inevitabil şi firesc să înregistrăm inegalităţi, emisia poetică fiind, ca orice fapt vital, inegală şi contradictorie), dar ea devine semnificativă, dacă o privim în general, ca pe un fenomen al poeziei tinere (şi nu numai). Explicaţiile, mai multe, nu schimbă cu nimic lucrurile.

T. T. Coşovei s-a manifestat, de la Ninsoarea electrică de acum aproape opt ani, ca un sentimental („ cu o bătaie de inimă era să dărîm totul"), trubadur modern, galant, fantezist şi melancolic, poet de facondă minulesciană, jubilativ şi anxios, comentîndu-şi cu umor elanurile retezate, fără a părea că pune totuşi ceva la inimă, mai curînd cu capul în nori şi nepăsător decît resemnat sau revoltat. Caligraf al realului, magician distrat şi jongler de imagini, care plouă în versuri ca nişte confetti strălucitoare, autorul Aşteptării cometei scrie poezia cea mai puţin „referenţială", adică realistă a generaţiei lui, şi poate, de aceea, şi cea care a apărut imediat acceptabilă, în ea, nimic iritant, în pofida unui subtext lunecos, în care poţi citi ce vrei; din contra, un evident dar al expresiei, un răsfăţ, aproape, al fanteziei, vervei şi spontaneităţii, ca la puţini alţii dintre congeneri, şi o senzualitate a scriiturii.

pe care trecerea anilor a atenuat-o într-o foarte mică măsură. Trei mi se par a fi caracteristicile acestei lirici atrăgătoare şi nu lipsite de profunzime: tonul sărbătoresc, arta spectacolului şi o surdă, incurabilă melancolie.

Cea dintîi poate fi ilustrată, fără greutate, cu felul în care drama lăuntrică sau sfîşietoare sînt camuflate de nu ştiu ce exuberanţă imagistică, broderie spumoasă de metafore, care cade ca o spumă peste sîngerările inimii: „începusem să pierd, /ştiam chiar să pierd frumos / (întîi trupul aurit de o nelinişte fără margini, apoi cuvintele tale pe care dintr-o-dată / nu le mai puteam străbate / cu nervul subţire al dragostei). // Pierdeam frumos jumătate de nor / Iţi acoperea deja umărul sting / pe care U ridicai adesea la întrebările mele / aş a cum coboară pasărea de fier crescută pe umărul drept / al celui aidoma căruia nu voi mai fi niciodată. // Să încercăm - i-am spus, / să încercăm să prefacem această ploaie / într-un aer străin de respiraţia noastră. / Să încercăm să prefacem această inimă / într-un aer străin, necunoscut pasării de fier. //Şi iată acum o ceaţă foarte caldă şi foarte verde / ridicîndu-se deasupra mea în coridoarele de piatră prin care alergam îngrozit / (o ceaţă ca un inel de aur în care mă strîngeam de la naştere l şi care acum se ridica deasupra mea foarte repede) / încît puteam să văd pînă departe mari alergări ale norilor / deasupra unei mări care îţi purta trupul ca pe un steag alb l spre marile stînci fosforescente ridicate de valuri... l încît puteam să te văd lovind cu solzii sîngelui vechi aşezări scufundate, ~ / încît puteam să văd pînă departe / cele patru cămile care trăgeau inima mea în patru părţi deodată".

Impresia pe care o lasă acest lirism fastuos este aceea a unei picturi cu ajutorul hieroglifelor. Poetul are emoţii decorative şi o simţire stilizată. Ceea ce ne reţine nu e adevărul ori adîncimea, ci spectacolul însuşi al sentimentelor, gestul nonşalant prin care ele sînt expuse, scoase adică la vedere sub luminile rampei: „Saltele, perne de plastic, sticle golite de sens, caroserii învechite, bidoane - / lucruri pe care marea le aruncă pe ţărm ca pe nişte organe respinse. / Grefe eşuate, transplanturi ce prelungesc viaţa unei / raze de soare sfărîmate de brăţara ceasului meu - încă o clipă, l atît cit îmi trebuie să încuviinţez aducerea cafelei, / lansarea unei rachete luminoase, trecerea / prin zidul de plumb. // Şi tu nu vorbeşti. Şi pereţii oraşului în care am intrat / au albeaţa obrazului tău - / O, carnea se luminează. Ea poate fi privită cu ochii, / cu dinţii, cu mai multe l rînduri de fălci ascuţite. // Ceva mai departe de adevăr, spre seară, evenimentele / au încetineala unei catastrofe aviatice. / Te-ntinzi în scaunul de nuiele. Respiri. Luna,

Troian T. Coşovei

deasupra, / eun şef de trib prăbuşit sub propriile-i combinaţii eterice / (îi vom sorbi răsuflarea cu o trestie / strecurată prin şipcile duşumelei)" Nu atît insolitul asocierilor caracterizează maniera poetului, cît, aşa zicînd, disponibilitatea lor, libertatea cu care cuvintele se atrag ca să se unească în mari constelaţii verbale, ce nu trebuie analizate în detaliu, ci receptate global, ca nişte ploi de stele căzătoare pe un cer de august. Ochiul şi urechea se bucură deopotrivă de aceste jocuri de artificii, care nu pier însă în clipa strîngerii, ci, lasă dîre fumurii persistente în noi.

Din în aşteptarea cometei (acum îmi dau seama că titlul m-a molipsit de boala analogiilor selenare) putem desprinde, ca şi din celelalte culegeri, versuri sau fragmente care poartă pecetea inventivităţii lui T.T. Coşovei. Iată cîteva care mi-au plăcut foarte mult: „ Oraşul fierbe mai departe / în oala cu presiune a cartierelor dosnice, unde / deodată, porţile stadionului se deschid şi lumea / se întinde ca o apă vorbăreaţă pe străzi"; „Cu ochii lipiţi de gaura cheii / ai văzut muzele înarmate cu tîrnăcoape şi găleţi / văruind cel mai roz întuneric"; „ Ore dulci in lenea cu pisici a pendulei ~ cînd frigul / e mai pur şi-n depărtare tremură / doar tipării electrici ai şinelor de tramvai". Multiplicitatea senzaţiilor ce se amestecă în aceste moderne sinestezii este absolut remarcabilă, ca şi impresia de oniric pe care ne-o lasă de fiecare dată „realitatea" evocată de versurile lui T. T. Coşovei. în fine, dacă zgîriem cu unghia fardul acesta superficial, dăm de o bine ascunsă nelinişte. Poetul e, în definitiv, un melancolic şi chiar un angoasat, cu frica morţii în sîn, închizînd ochii ca să nu vadă urîtul din lume. într-o poezie ceva mai veche el îşi prescrie singur (şi numai pe jumătate ironic) leacul pentru această stare de spirit: „Pînă şi în patul iubitei / dorinţa ta aşază un amplificator pentru foşnetul alb al cearşafului / Noaptea, pînă şi oraşul era pentru tine o blană de pisică / electrizată de bastoanele orbilor. // Dar destul cu toate acestea - renunţă la castelele din Spania! / Respiră adine aburii supei, îngroapă-ţi mîinile adine / în perlele verzi ale mazărei, adaptează-ţi metabolismul / după orarul de vară - / ignoră şiragul de mere adormit în ferestre ca un abur de miez acrişor - / sfidează cutia poştală, scrisorile nedesfăcute - / izbeşte cu pumnul ceasul deşteptător, telefonul, robinetul, tubul cu pastă de dinţi. / Sări cu picioarele pe scoica de tablă a conservei, / linge-te pe bot la gîndul perlei dinăuntru, / stîlceşte în bătaie cîmpii - / adormi privind umbra unui avion / ca o albeaţă în ochiul albastru al cerului, - / întoarce-te liniştit pe partea cealaltă... // Pentru azi nu mai ai nici o poliţă de plătit".

(România literară, nr. 17, 1987)

Document: 46. Ioan Muresan.doc

ION MUREŞAN

„Cartea de iarnă"

După Emil Hurezeanu şi Marta Petreu, din Cluj-Napoca vine un alt tînăr poet foarte talentat: Ion Mureşan. A publicat pînă acum relativ puţin. Nici Cartea de iarnă nu vădeşte o productivitate deosebită. Douăzeci de poezii, din care doar trei sau patru de mai mare întindere, şi un întreg ciclu, al treilea, într-o manieră evident mai veche, azi depăşită: cam asta e toată recolta. Cei mai buni dintre poeţii ardeleni care au debutat în deceniul din urma (mă gîndesc în primul rînd la Ion Mircea) au tipărit rar, la cîţiva ani distanţă, cîte o carte; e drept, remarcabilă aceea; şi-au Scut un stil din economie, care, dacă nu-i putea impune în ochii publicului larg, a atras atenţia criticii.

încă un lucru ciudat: volumul lui Ion Mureşan se încheie cu o Addenda în care autorul pune Izgonirea din poezie, creaţia lui, probabil, cea mai constituită şi originală de pînă acum. El schimbă, deci, cu intenţie destinaţia respectivei secţiuni, care cuprinde de obicei bucăţi mai puţin semnificative, tipărite cu titlu documentar, în ediţiile complete. Intenţia îmi scapă (dacă e mai mult decît o cochetărie), nu şi faptul că poemul final seamănă cu documentul (liric extraordinar) al neputinţei de a scrie. Cineva sau ceva îl izgoneşte pe Ion Mureşan din poezie, care trăieşte, ca altădată Rimbaud, sentimentul de teribilă inutilitate a scrisului. Nu-l pomenesc întîmplător pe autorul Iluminărilor. De la Nicolae Labiş, nici un poet român n-a stat sub semnul lui într-o măsură mai mare decît Ion Mureşan. Nu e vorba numaidecît de „dezgustul" de poezie, cum spunea Rimbaud cel atît de pătruns de „absurdul" artei, încît a preferat negustoria pe un alt continent (şi a cărui atitudine este, în definitiv, irepetabilă, chiar dacă ea a fundat, pe latură, simţirea poetică modernă), ci mai ales de acel mod revoltat-juvenil, de acea „primitivitate" deliberată, care decurg de aici.

Izgonirea din poezie începe prin a invoca (fără patetism, doar cu o voce sigură, răspicată, aceea cu care se afirmă „adevărurile simple") refuzul realităţii de a se lăsa cunoscută, exprimată, prinsă în cuvintele poetului, întîiul vers este memorabil prin lapidaritatea lui discursivă: „ Nu am decît o singură prejudecată - realitatea", însă realitatea tace încăpăţînată şi ceea ce răsună în poeme este doar „gîlgiitul de conductă spartă al gurii" poetului. Pîndirea, ascultarea sau pipăirea realului, în speranţa unui mesaj sînt exprimate foarte plastic: „Zadarnic noapte de noapte cu auzul înfipt în urechi ca un baston pentru orbi/ pipăi crăpăturile memoriei, /căci nici măcar un şobolan nu iese şi nici măcar un şoarece de cîmp...". Poetul se lamentează hamletian (word, words, words!):

,,- Ay, propoziţii, propoziţii, întunecate smîrcuri în capul omului" Prea multele întrebări şi îndoieli surpă puţina energie a creatorului, tîrît spre tăcere: „Cine-i nebun să ridice monument adevărului / în locul îngust dintre limba istoriei şi limba memoriei / mai înainte de a-şi pune peruca aspră din păr de porc / de-a dreptul pe pielea inimii, pentru o mai bună / disciplinare a sîngelui? / Căci pentru cîţi oare conştiinţa de sine nu-i o haină prea largă / şi cîţi nu o îmbracă doar în intimitatea nopţii ca pe o pijama?/ iată, de multe ori, simţurile oferă un fel de spectacol de gală al perceperii lumii / în forme felurite fiecare parte a corpului exprimă buna-cuviinţă, / iar politeţea conferă unitate viziunilor... ". Agresiunea celui mai derizoriu eveniment real ucide în sămînţă posibilitatea poemului: „ Dar înaintea unei muşte strivite din întîmplare pe hîrtia pe care tocmai îţi scrii poemul /muşchiul feţei îţi tremură, ochii ţi-s pufoşi ca două gheme de lină, / urmează un zîmbet acru în care frica degenerează în extazul fricii.... / Moartea fiinţelor mici şi cu multe picioare - îţi spui - trezeşte astfel de stări. / Dar poezia refuză să mai intre în poem / cînd în mijlocul hîrtiei pe care scrii domneşte o pată roşietică, aproape uscată, / două aripioare şi cîteva picioruşe de muscă". Citez abundent ca să se poată vedea nivelul înalt al acestui poem foarte matur în gravitatea lui, cum era şi Căderea lui Mircea Cărtărescu. lîngă care îmi place să-l situez pe Ion Mureşan, cu toate că atitudinea lor faţă de poezie diferă radical, în continuare, Izgonirea din poezie sugerează şi alte motive ale oboselii de lirism, de exemplu imposibilitatea de a regăsi ingenuitatea adolescentinului care, la 17 ani, visa un poem sculptat într-o stîncă de pîine, pe care îndrăgostiţii să-şi scrijelească numele. Se remarcă îndată, cum sinceritatea (iarăşi ca la Rimbaud) e împinsă pînă la elementul de prost gust, de kitsch. Poemul prelucrează registrul naiv-sentimental al romanţei, amestecîndu-l abil în acela serios al dezabuzării de poezie, aşa cum plîngerea nebunei Ofelia traversează meditaţia lui Hamlet: „Eu duc pe umăr steagul singurătăţii şi nu-l duc spre locuri de desfătare. / Mă opresc uneori şi zic: / - Trăieşte-ţi viaţa conform gramaticii! / Pornesc mai departe şi pustiu sună în aer foşnitoarele maluri ale trupului. /Acum cînt: / Bucheţel de trandafiri eşti tu, iubita mea, / Bucheţel parfumat. Ştiu prea multe despre mine; bine că nu mi-a crescut mîinile prea departe de grumaz, bine / că nu-mi spînzură nervii din tavanul capului ca nişte felinare într-o circiumă şi bine / că nu se văicăreşte destinul în mine crezîndcă a nimerit în vreo rochie de mireasă. /Acum cînt: /Bucheţel de trandafiri eşti tu, iubita mea, / Bucheţel parfumat de trandafiri". Din acest punct mai departe, poezia pare cu neputinţă. La masa poetului sade nebunia cu ochi galbeni: „Nu vă supăraţi, stau şi eu la masa dumneavoastră, / Consum ce consum şi plec / Zîmbeşte melancolic.

Zgîrie scaunul cu unghia. / Acum vreau să strig în gura cuiva, fie şi în gura surdului mut".

Restul poeziilor, mai scurte, par meteoriţi desprinşi din planeta Izgonirii. Nota rimbaudiană e frapantă în aproape toate. De exemplu în Poemul de iarnă: „Ay nici lucrările zeilor nu-s atît de superbe ca o mare cultură in declin /formele perverse şi hermafrodite se înmulţesc asemeni celulei canceroase / pe care iarna la gura sobei o poţi urmări în plină perioadă de rut / trăind chiar desfătări senzuale în faţa microscopului. / Cită migală cîtă migală - exclam - si cu buzele umede îmi sărut moartea pe botişor / sînt singur repede mă ascund într-o piele de cal şi mă urc în fereastră / cei care trec văd într-o fereastră o piele de cal singură / in sfîrşit îmi mai spun dovedesc sentimente mai bine faţă de propria-mi nebunie". Sau în înălţarea la cer, unde sfidarea şi dorinţa de a şoca spunînd lucruri nemaiauzite conduc la astfel de puternice versuri: „Ay, trup al meu astfel stai tu în lume ca o fiertură colorată clocotind într-o căldare de preţ / Şi tocmai acum raţiunea mea sîngerează peste singura mea reprezentare despre liniştea sufletească: / un soldat cu părul alb pieptănîndu-se în ferestrele mici şi blînde ale băii comunale. / He, he, mîine dimineaţă voi prinde un cline roşcat de un picior şi rotindu-l deasupra capului ca pe elice / cu adevărat o să mă înalţ la cer". Declaraţiile exuberant-disperate, şi mereu acele referiri la frumuseţea „ca o căţea turbată", la „cîntecele stupide" în care hohotul de ris se amestecă cu prinsul, la „vedenia veacului" ce-i trece pe sub fereastră poetului fac dintr-un poem ca Splendidele grădini ale aurului o creaţie de o remarcabilă şi modernă vigoare rimbaudiană: „ Cu viclenie s-a năpustit frumuseţea asupra mea / ca o căţea turbată s-a năpustit frumuseţea asupra mea. /piară fiecare în averea lui — zic eu — / şi frecîndu-mi ochii uscaţi ca lemnul unui copac trăsnit / la complicate şi elegante ceremonii rid în hohote / şi recit cîntecele stupide. // Cu viclenie s-a năpustit frumuseţea asupra mea - / ademenitoare sînt regulile puterii / In rest se poate vorbi de plictis. / Hei cum vom mai întinde laţul veninos / Piară fiecare In averea lui - / mesele sobre două trei fructe exotice pe platoul argintat / şi tot atîtea bucurii şi tot atîtea cuvinte / mişcările ridicole ale tacîmurilor în aerul închis / şi cuvintele încăpăţînate care nu se mai descojesc // iar sub fereastra mohorîtă lunecînd vedenia veacului: / o terasă de marmură întinsă cit o cîmpie la capătul căreia / abia se mai vede un mercenar din ce în ce mai gîrbov îndepărtîndu-se / abia se mai aud paşii lui din ce în ce mal străini".

Cînd un poet debutează cu o carte de valoarea celei a lui Ion Mureşan, singurul lucru pe care i-l (şi ni-l) putem dori este să nu ne decepţioneze în continuare.

(România literară, nr. 38, 1981)

Document: 47. Marta Petreu.doc

MARTA PETREU

„Aduceţi verbele"

Dintre debuturile de poezie ale ultimelor luni, la fel de numeroase ca şi în toamna trecută, se desprinde acela al Martei Petreu: Aduceţi verbele. Poeziile ei au, de pe acum, o anumită notă personală, vizibilă deîndată în cerebralitatea laconică şi în tăietura exactă şi fină a frazei, ca o incizie chirurgicală. Este un lirism rece şi intelectual, cultivînd apoftegma, definiţia, reflecţia scurtă, ca o piele bine întinsă pe oasele ideii: „Luciditatea ca un ţap în rut"; „înăuntru e creierul tînăr / pofticios - vulpe veşnic gravidă"; „Trupul: unica mea singurătate"; „In acest spaţiu imaginaţia se descompune ca o zidărie"; „In vecinătatea durerii frica ar&bot de lapte"; „ Moare în Marta zi de zi o femeie" etc. Multe din aceste imagini sînt de fapt nişte concetti, căci poezia Martei Petreu e înrudită cu a „manieriştilor" de felul lui Florin Mugur, Ion Mircea, Emil Hurezeanu sau Eugen Suciu, cu toate inevitabilele diferenţe. E ciudat, dar, deşi absenţa (ori chiar interzicerea) senzualităţii, şi preferinţa pentru idee, nu defeminizează complet poezia Martei Petreu. Aici e un punct ce merită să stăruim. „Semnele" feminităţii - exterioare sau interioare - sînt peste tot: cutia de pudră, rujul „etalat cu francheţe" şi chiar cîte o puternică metaforă a sensibilităţii: „Cu o floare dacă mă atingi / mă umplu de clopote". E adevărat, pe de altă parte, că aceste semne le găsim mai uşor (dacă nu chiar exclusiv) în ciclul secund al cărţii, care conţine probabil lucruri mai vechi şi în care epura lirică e la începuturile ei. Poeta încă se mai întreabă: „ Cum să scriu poeme tandre, mă întreb, / cum să scriu?". Sau, mai subtil: „De cit orgoliu ar fi nevoie pentru ca ideile să devină senzaţii?". Aceste poezii au încă, în frăgezimea lor sensibilă, acel aspect biografic, trăit, de experienţă sau de impresie nemijlocită, care se va topi ulterior în lirismul pur cerebral din primul ciclu. Iată Binecuvîntată este candoarea: „ în noaptea asta iţi voi vorbi despre mine. / în noaptea asta trupul meu e trist. / Prinţul cărţii moare in fiecare pagină / de abstracta căldură a familiei. // Binecuvîntată este candoarea din cutia de pudră! / Prinţul cărţii moare în fiecare /şi tot moare". Tezele neterminate despre Marta şi Alte teze neterminate..., piesele de rezistenţă ale acestei a doua secţiuni, seamănă cu nişte stenograme de impresii, unele foarte directe, altele avînd deja acel halo transfigurator, care anunţă formula din celălalt ciclu. Din aceste conspecte sau crochiuri lirice, nu lipseşte inflexiunea ironică a vocii: „ Scriu acest poem pentru gloria personajului principal" După cum nu

lipseşte nici declararea pro-forma a renunţării la Sentimente în favoarea Verbelor (sînt chiar titlurile de cicluri), sau, mai exact, deocamdată, a substituirii lor posibile: „îngăduite fie azi substituirile Intre verbe şi starea reală l în locul eroului principal vom pune confuzia Martei // nici un cuvînt despre solstiţii / nici un cuvînt despre dragoste. // Maestrul mătură peroanele gării: // «Viaţa presată intre cotoarele cărţii / starea de furie / teronzînd sămînţa în cărţi apocrife» ".

Verbele din celălalt ciclu trebuie înţelese ca pluralul latinesc verba. Cuvintele adică: din Prefaţă ne dăm seama că ele sînt, în ochii poetei, un succedaneu al Verbului, al Cuvîntului dintîi, cu pretenţia lui de a numi şi de a conţine toată înţelepciunea lumii: „ Priviţi faptele cele umile în umbra Verbului / (numai hîrtia poartă amintirea înţelepciunii). / Apropiaţi-vă: / sub această tunsoare nefeminină l stă Numele — duios anacronism al poemului. /Aici se află jocul cu verbele / şi lecţia de istorie / a faimei mele". Cuvintele (nu Cuvîntul!) face poezia, iar poezia e mai reală decît realitatea. Poemul titular al cărţii Martei Petreu e plin de trufie: „Noi intrăm în carte cu trufie / şi spunem: // Un poem de dragoste / e mai adevărat / decît o noapte de dragoste. II Un poem al spaimei l e mai cumplit decît spaima. II Un poem despre moarte / e mai real decît moartea. // Noi intrăm în carte / si spunem: / verbele / aduceţi verbele / pentru Cina cea de taină". E o pretenţie, aceasta, a tuturor manieriştilor. Dar pluralul e, în acest caz, mai puţin pretenţios decît singularul şi nu conduce la o poezie de rostire ceremonioasă, încantatorie, ci la una aproape firească; şi nu o orfică experienţă vor transmite poeziile, ci una prea umană. Cu adausul că uman înseamnă raţional, la Marta Petreu, jşi facultatea ce domină în lirica ei este inteligenţa.

Organul cel mai cîntat este creierul. „ Nimic despre carne: / acest cuvînt fraged a murit", afirmă poeta în stilul ei atît de lapidar. Tezele despre creier, poem de o mare frumuseţe, debutează cu invocarea acelei „zone neprotejate" a fiinţei pe care creierul o contemplă cu umilinţă resemnată cum şi-ar contempla umbra de care nu poate scăpa: trupul. Versurile merită să fie citate în întregime pentru expresiva lor claritate: „ Mereu rămîne o zonă neprotejată: un dans pe nervul optic l o căţea cu limba adînc sub zăpadă / protestul retinei la lumina solară / aorta ce picură ritmic. // Forma, rotundul, frigidul, senzuale sub ploaie. // «Cit putem trăi înfrăţiţi cu frica?» - trupul neted l Copită grajd al cuvîntului. II Nu uitaţi privirea - provincia dspră / auzul încăpător al marionetei / această piele somnolentă porii de sticlă. / Umilitor de singur creierul meu se contemplă / în reliefuri

externe". Despărţirea de sentimente - de o sensibilitate la fel de „obscenă" ca şi memoria - este şi mai radicală în Teze despre singurătate. „ Orice femeie miroase a foliculină şi var / niciodată a răşini şi chinină"; versuri aproape dizgraţioase în puternicul lor accent polemic, dar extrem de caracteristice, pentru o poezie închinată celebralităţii şi purităţii ideale a unei fiinţe-de-creier. (Acest program poetic nu e cu desăvîrşite străin de Ion Barbu, deşi poeziile Martei Petreu sînt de o factură deosebită). Femeia de foliculină şi de var moare în fiecare zi în poetă, care-şi refuză amintirile ca şi emoţiile: „ îngăduitor de-aş fi cu mine în această dimineaţă: / somnul meu abureşte ca-o cînepă caldă. / Şi adun evenimentele: / creierul meu. -un chihlimbar locuit de lupi / tandreţea mea - o duminică oarbă". Ironizată este şi confesiunea lirică - mod al biograficului de a intra prin porii poemului - în Teze despre zilele faste, poem la fel de admirabil ca şi precedentele: confesiunile sînt „mici capricii lichefiate ca un creier mort". Identitatea însăşi a fiinţei ce se contemplă din afară cu atîta răceală e pipăită cu mirare ca un lucru străin: „Da / stau In mine mă locuiesc cu oarecare indiferenţă / cu stimă cu afecţiune / (noi nu atingem problemele puterii) / fără evenimente fără presimţiri aceste zile în care / îmi pipăi identitatea / ca pe-un bărbat străin ce-mi doarme-n braţe", în aceste condiţii, speranţele sînt comparate cu nişte „viermişori [care] ne ling spinarea", mîngîierea ca un „masaj pe riduri", „senzualitatea se manifestă ca frica - desfigurează". Sau: „Fragilitatea Martei - un exces de adrenalină / luciditatea — cianură dintr-o vişină crudă". Ergo: „ Timp fără dragoste: / un dumnezeu hipofolcui inie veghează biografia". Fiinţa femeii a fost, astfel, redusă la chimismul care o determină din interior. Raţionalitatea privirii aruncă o dată cu sentimentul, sensibilitatea, memoria şi celelalte, orice umbră, orice mister. Rămîne superficial scăldată în orbitoare lumină: „Nici o îngăduinţă pentru mistere / nici o îngăduinţă. // Iată gloria: o piele bine întinsă".

Cu aceste versuri din Iată gloria, se încheie ciclul: punct final, «totodată, al unei experienţe foarte originale şi radicale de a defeminiza poezia sau (şi) de a miza liric doar pe cerebralitate. S-a putut înţelege din puţinele citate ce coerenţă are experienţa tinerei poete şi, totodată, ce superbe sînt versurile ei. Aduceţi verbele promite, ca atîtea din cărţile de debut din ultimii ani, de la ale lui Emil Hurezeanu şi Traian T. Coşovei la ale Magdalenei Ghica şi Mircea Cărtărescu, un poet foarte înzestrat, o speranţă pentru literatura de mîine.

(România literară, nr. 16, 1981)

„Dimineaţa tinerelor doamne"

în legătură cu poezia Martei Petreu (Dimineaţa tinerelor doamne), Ion Bogdan Lefter a remarcat, în foarte exacta lui recenzie din România literară (26 aprilie), „ intersecţia a două direcţii importante" ale noii lirici: „prin modul trufaş şi necruţător în care se priveşte în oglindă şi prin deschiderea către marile categorii ale existenţei, (ea) aparţine seriei orgolioşilor moralişti (Petru Romoşan, Ion Mureşan, Mariana Marin, loan Morar); în timp ce seducţia abstracţiunilor şi a concentrării o înscrie în seria conceptualizărilor (Liviu Antonesei, Ion Stratan, Călin Vlasie)". La numele din această serie din urmă îl putem adăuga (et pour căuşe!) pe al lui Bogdan Lefter însuşi. Lucrurile stau, probabil, aşa, deşi cea mai izbitoare trăsătură a poeziei Martei Petreu (din Aduceţi verbele, ca şi din Dimineaţa tinerelor doamne) nu se găseşte, cred, la nici unul din poeţii generaţiei ei: introspecţia lucidă, aproape clinică, adevărată incizie pe epiderma sentimentului. Această jupuire necruţătoare, care lasă sufletul la vedere, palpitînd şi sîngerînd, o aseamănă pe poetă cu Angela Marinescu şi cu (maestră a amîndurora) americanca Silvia Plath.

Şi non moralismul şi cerebralitatea trebuie oarecum corectate prin această prismă.

Marta Petreu este o egocentrică prin natură, de o trufie ce se cuvine înţeleasă mai ales ca o lipsă de menajamente faţă de sine. Orgoliul ei constă în a se lua -pe sine ca exemplu negativ, dacă pot spune aşa, disecîndu-se cu un bisturiu ascuţit, spre a-şi arăta suferinţa, frustrarea, lipsa de speranţă şi eşecul. E vorba de un lirism al deziluziei, care însă nu se maschează, ci se declară: poeta pune degetul pe rană, scormoneşte în locurile cele mai dureroase, cu o cruzime insuportabilă. Dacă substanţa lirică este, neîndoielnic, morală, ea nu se exprimă decît rareori direct prin intermediul unor „cuvinte mari şi poetice", după cum spune Ion Bogdan Lefter, citînd un vers al poetei: acestea sînt de obicei suspendate metaforic, introduse, ca nişte pietre preţioase, în montura unor pseudodefiniţii lirice. Exemplele următoare le-am scos din al doilea volum, dar se află în număr mare şi în precedentul» „Singurătatea - un abator vara" sau „Dragostea mea - un orfelinat iarna" sau „Sufletul: supravieţuitorul pe termene scurte / scutecul unde evacuăm /sinceritatea noastră perversă".

Ca şi în Aduceţi verbele, există în Dimineaţa tinerelor doamne o reprimare a sensibilităţii, a sincerităţii (în termeni sarcastici, ca aceia din ultimele versuri citate), a inimii etc. Această polemică uneori explicită, cu poezia confesivă o regăsim implicit în tăietura

intelectuală a liricii Martei Petreu, în conceptualitatea ei, de care vorbeşte şi Ion Bogdan Lefter. Numai că şi în acest caz lucrurile sînt departe de a fi foarte simple. Nu încape îndoială că aspectul evident al poeziei este logic şi chiar silogistic, iată maniera în stare pură: „Află doamne: / singurătatea ta nu e egalul singurătăţii/ Din mine trăieşte / numai conştiinţa mea cunoscătoare // Despre cantitatea de fericire a lumii / ceea ce ştiu n-o mai sporeşte / Doamnei trăiesc numai sufletele noastre cunoscătoare", în proză, aceste aserţiuni ar putea fi traduse aşa: nu există Singurătate, ci singurătăţile fiecăruia din noi; redus la conştiinţă, sufletul nu sporeşte fericirea din lume; cunoaşterea nu e de ajuns. Dar cerebralitatea poetei e, pe de o parte, doar chestiune de vocabular (rece, exact, noţional), iar pe de alta, nu reuşeşte să ascundă cu totul frustrarea afectivă. Logica lirică a Martei Petreu stă pe un strat de senzualitate, elogiul creierului se aliază cu nostalgia cărnii. Defeminizarea este parţială şi imaginile alungate pe uşă ale corpului revin pe fereastră: pielea, sîngele, nervii. Sub aparenta claritate intelectuală a versului, pulsează viscerele. Metaforele au cîteodată o materialitate fizică izbitoare: „Pipăi sub piele / terminaţiile nervoase - ciorchini tescuite zdrelite / bandajate in sare " sau „ Ţi-aş fi umblat pe piele cu tălpile goale". Feminitatea reprimată se răzbună: „Doamne. Ale cui vor fi / bucuria după-amiaza trupul tlnăr // îmi ordon eu nopţile conform unui criteriu unic: / nopţi ale adolescenţei şi nopţi dormite / Casante / iubiri congelează-n creier // Toate întîmplările fericite / se petrec sub aşteptările-nchipuirii // Doamne / nu fabula în contul propriilor victime / ci ascultă, melancolii de lapte precise acute".

Al doilea ciclu din carte (Viata altuia) cuprinde, de altfel, poezii de dragoste. Ele încep şi se sfîrşesc, aproape toate, cu o constatare de ordin general, cu o definiţie („ Toate singurătăţile excesive sînt asemănătoare iubirii" e un asemenea vers cadru), în care ca într-un soi de paranteză, poeta include notaţiile sugestive, de jurnal intim, telegrafice şi misterioase („în ziua ploioasă / nostalgii - cicatrice trezite / mici semne roz ca smeura dulce, aproape coaptă"). Am citat din Duminica orbitor, dar schema este aceeaşi în Orfelinat iarna, în Codul bunelor maniere şi în altele. Reflecţia este concretizată imagistic. E greu de spus pe unde trece linia care desparte cerebralitate de senzaţie, creierul de epidermă. Versuri ca acestea, din Istorii pentru duminică pot fi socotite emblematice: „ Gîndul ei toarce silogisme -un sînge de pisică îmi fierbe în creier". O senzorialitate bogată, puternică se difuzează în venele poemelor. Răceala clinică a introspecţiei nu exclude nici momente de euforie tactilă. Cruzimea e şi

o formă a cruditǎţii. Cerebralitatea nu atrofiază simţirea, care e fragedă şi verde ca un lăstar primăvăratic: „ Eu număr nopţile noastre - cele definitiv pierdute: /zăpada înaintează de-a lungul sîngelui nostru - / perfuzie înţeleaptă letală / cum demult / răcoros doar seamănul meu mă putea cuprinde / (oho! vamă dulce zdrelită / ne era carnea)".

In fine, există în celelalte două cicluri (şi îndeosebi în primul) şi poezii inspirate de alte sentimente decît acela erotic. Acestea mi-au amintit, ca atitudine generală, de ale Grelei Tartler. în Aduceţi verbele nu era încă perceptibilă starea de resemnare, de nemulţumire, de nerealizare pe care o exprimă Conspectele despre fericire, titlu vădit ironic. O maturizare firească stinge elanurile juvenile. Pretextul fiind uneori tot acela erotic, deschiderea spre o problematică mai largă a fiinţei nu poate trece neobservată, în astfel de poezii se accentuează, cu adevărat, latura etic prozaică: „ Seară de seară îmi spovedesc micile laşităţi ale zilei: / cit de mult te-am iubit! // Pe-ndelete mă alint - iată / stau sub cuvertura publică verde / (neprivit / trupul meu devine primitor şi fierbinte) // Oho! Seară de seară îţi scriu lungi scrisori / despre micile abdicări ale zilei // îmi scot ochelarii să te descriu — / atîta frumuseţe (copilărească) /şi inutilă ca o ţară mică într-un război nuclear): / bătălii cu lacrimi şi miere / am purtat pentru tine... ". Sau: „Noi ştim că nu aceasta e dimineaţa fericită: / atîtea călătorii doar imaginate / ratări cîte dorinţe / cauzele mărunte pentru care ne reglăm respiraţia // îmi amintesc Jntîmplări ale trupului; ' scarlatina pojarul vaccinul împotriva turbării / lecţiile de fonetică luciditatea ca sentiment / al propriei anatomii plimbate / din cîmpurile de mentă între zidurile oficiale / gîndul Martei comprimat între maşinile militare / Concert de luni - ca pentru o dragoste nouă; / îmi amintesc întîmplări ale trupului / (cine mai vrea să-şi întîlnească / înfăţişarea de ieri / cind în oglină stă rituală şi zîmbitoare / dovada penală a resemnării? / Umileşte-mă fără martori! - încă / de copil mi s-a spus".

Marta Petrei e o poetă subtilă, inteligentă, a cărei notă personală s-a putut constata de la prima carte.

(România literară, nr. 24 1984)

Document: 48. Emil Hurezeanu.doc

EMIL HUREZEANU

„Lecţia de anatomie"

Un poet admirabil, despre care se va vorbi, este Emil Hurezeanu (Lecţia de anatomie), publicat întîi de revistele clujene Echinox şi Tribuna, dar care, iată, evocă chiar la începutul primei sale cărţi un alt oraş şi anume Sibiul medieval şi baroc al lui Radu Stanca: „Nu-mi amintesc de cînd am văzut oraşul. / Cine poate şti - privirea se caută pe sine / In faţa ferestrei din rădvanul de seară / Sau era Sibiul descoperit ca o gravură. / Rătăcitoare drumuri am făcut şi eu / Povestea tinărul vizitiului orb. / Intîlneam în fiecare poartă o scenă de teatru / Iubitele ameţeau luminoase cînd jocuri începeam. / Am cunoscut toate cărţile de pe-atunci / Ziua vuiau de hulubi şi copii blonzi / Noaptea inventam poveşti de fraţii Grimm. / O iau spre nord acum, rămînă berea rece în butoaie. / Cîndva mă-ntorc şi iar oraşul drept va sta în faţa mea. / Bătrînul vizitiu cum mi-a şoptit atunci: / Doar moartea tatălui te leagă de-o cetate". Poezia următoare este o erotică în aceeaşi atmosferă medievală, teatrală şi germanică, ceea ce denotă oarecare fixaţie afectivă: „ De-ar fi zile de toamnă / Cu soarele strecurat în vînt / Şi umbre de nelinişti în curţile baroce. / Eu în aşteptarea ta / Doar lemnul scărilor din turnuri / Sau vreun amurg de august prelungit / Lumina poate-ar implora-o. Nu cred să fie un ceas / Anume pentru mine / Aici înspre porţi ferecate de vreme / Cu zile de tîrg şi blonde saxone durlii / Comiţi şi paji la fel uitaţi / De soaţe şi copii. / Pe-aproape doar rătăcitor e-un sfint care iubeşte". Sibiul rămîne decorul ideal pentru poeţii livreşti, ca Radu Stanca sau Emil Hurezeanu, la care trăirea vieţii şi contemplarea în imagine (gravură, pictură) se amestecă uneori cu subtilitate, ca în această adorabilă reminiscenţă lirică goetheeană intituiată La seceriş, Detaliu livresc: ,, Un duh flamand unduie aerul verii / Se-ncîntă lanul mai presus de noi. / Tînăra mea iubită Lotte născută Buff / Şi eu, un tînăr student. / Femeile rumene şi cosaşii acestei amiezi / Ne privesc cu uimire. Tu nu-i poţi vedea. / Să ne gîndim şi fără murmur să înălţăm / Imnul: Cantata ţărănească de Johann Sebastian. / Noi sîntem doar tîrgoveţii călători / într-un rădvan hodorogit".

Fiind vorba de o anumită picturalitate a poeziei (Şt. Aug. Doinaş notează în prefaţă, că „trăsăturile de bază ale lirismului" sînt, în Lecţia de anatomie, „ o necontenită vocaţie pentru pictural" şi „ un fel de

ispită a anatomicului"), e interesant, desigur, faptul că Emil Hurezeanu are un ochi atent la detaliul plastic; dar aş adăuga

observaţia că poezia lui se naşte, toată, dintr-o distincţie între contemplaţie şi trăire. Contemplaţia introduce referinţa livrescă, ea implicînd detaşarea, distanţa între poet şi realul pe care-l imaginează înrămat, ca pe o ordine separată de aceea a vieţii; trăirea la rîndul ei înseamnă senzualitate, nostalgie, instinct al morţii, iubire. Voi da, ca un prim exemplu, poezia intituiată Pentru o roşcovană cu pistrui: „ Ţi-e trupul chihlimbar cu viespi ' Cînd în amiază părul îl desfaci / Prelung, spălat de ploi, covor de maci / De vîscuri umede licori sînt împrejur. / N-o să-ţi găseşti aicea aşteptînd / Stupar al cărui straşnic gînd / Ar fi să te-nfăşoare_ / Cu grijă în urcioare. / Din dragoste preaplină / El miere-ar împrăştia-o. / Dar lasă-te privită / Ochii sînt a/bine mai grijulii / Cum ochii unui pictor in insule virgine ". Se vede bine cum senzualităţii îi este opusă contemplaţia. Iubita cu trupul de chihlimbar în care stau încrustate viespi (ca în versul lui Enzesberger: „Die Wespe im Bernstein bebt"), cu părul despletit, ud, sugerînd drogul erotic şi licorile purei carnalităţi („ la umbră numai carnea creşte ") este invitată să se lase privită. Stuparul (îndrăgostitul) ar risipi mierea, din grabă. Posesia fizică e efemeră, risipitoare. Privită, transformată în imagine a senzualităţii, iubita intră într-o durată definitivă: ochii, capabili să releve tot ineditul misterios al fiinţei, sînt comparaţi cu nişte albine infinit mai grijulii, care nu risipesc nici un strop de miere.

Pe deoparte, aşadar, această detaşare care explică conturul foarte net al poeziei lui Emil Hurezeanu, reflexivitatea estetică încrustată în imagini ca viespile în chihlimbar, claritatea fundamentală a gîndirii lirice, privit sub formă de tablou, este simţit de poet în unitatea lui, cosmică, profundă, într-un al doilea exemplu de care mă voi sluji (Poem de vară), după o strofă în care peisajul e decupat ca un tablou („satulprivit din cetate"), poetul urmează astfel: „Cum vara învelişul se despică / Sămînţa ca şi pielea bărbatului în soare / Sub mîngîiere-ntîi, apoi sub foc / îşi dau prisosul — în el stă noua viaţă. / Pictorul lingă iaz, vara doar priveşte / Sărutul are gust de iarbă coaptă / De parcă clorofila ce-n dedesubturi / Pe toţi ce vieţuiam ne înfăşoară / In peisagiu ne arată clar unirea. / Acum şi pînza şi culoarea, mina subţire / într-un singur, arborelui vieţii suntem / Cu fiori şi pomi-de-olaltă, izvoarele mai limpezi". Să notăm aici un prim impuls al fanteziei lirice şi anume acela, pe care I-am constatat şi mai înainte, de a situa viaţa în afară, obiectivînd-o în privirea unui pictor ce contemplă fără a trăi („ Pictorul lingă iaz, vara doar priveşte "). Dar, în tablou, unitatea lumii se reface. Clorofila devine simbolul acestui izvor universal de viaţă, înfăşurînd şi hrănind pe toţi ce vieţuiesc, fructe din acelaşi unic arbore al vieţii.

Poeziile lui Emil Hurezeanu îmbină aceste două planuri contrastante: unul orizontal, rezultat din distanţarea fanteziei lirice de lume, din privirea integrată a arborelui comun al vieţii, prin care fantezia lirică seamănă cu o participare intensă, cu o senzorialitate aprinsă. Dacă pictura reprezintă, de fiecare dată, la Emil Hurezeanu, semnul distanţei, există şi un semn pentru participare: anatomia.

Lecţia de anatomie a poetului nu constă pur şi simplu într-o academică tratare a aspectelor corpului: corpul însuşi e aici o sinteză a lumii. In anatomia lui îşi dau întîlnire sîngele, carnea, muşchii şi nervii universului. Acest corp poate fi învăţat aşa cum se învaţă cuvintele unei limbi: „Ar trebui să-ţi înveţi trupul / De la 'început, celulă cu celulă / precum cuvintele unei limbi materne. / Seara fugind pe iarba verde /Să ştii că-n inimă /Sîngele îşi scrie poemul. / Că ochii deschişi în nopţi de dragoste /Sînt imagini desprinse de cuvînt /Şi sărutul doar ne va mîntui". Cele trei „ronduri" (de seară, de noapte, de dimineaţă) care alcătuiesc ciclurile volumului echivalează cu trei forme de iniţiere în misterul vieţii şi morţii acestui corp, real şi deopotrivă metafizic, uman şi cosmic, individual şi universal. El e luat de poet ca material didactic, studiat (în fond trăit). Ne putem explica acum de ce, alături şi în contrast cu imaginile picturii, apare atît de frecvent în poezia lui Emil Hurezeanu cealaltă serie imagistică, născută din anatomic, corporal, somatic, dintr-o viziune organică a lumii; bucuriilor privirii li se adaugă „nesfîrşita fericire a trupului gîndit".

Această carte de debut (care e cu adevărat o carte, nu o simplă culegere de poeme) este a unui poet în fond manierist (în sensul de la Hocke), capabil de o „phantasiai" în aceeaşi măsură rafinată, secretă, subtilă, şi plină de nerv, de furie, „maniacă", în genere, poemele scurte din Lecţia de anatomie sînt lucrate cu artă de bijutier, cu versuri memorabile, laconice, „scriptic" expresive în felul lui Benn („ Tăcerea din corpul tău / Ca sîngele împrăştiat pe o lamă de cuţit"; „ Anotimpurile noastre rămîn la noi / Ca o livadă înflorită "; „ Tăcerea ta ca un verset uitat / In eclipsa tufelor de trandafiri sălbatici"; ,, Cu mina tremurîndă pot încă aşterne chenare negre / în jurul unui peisaj"). Poemele lungi au, din contra, o înclinaţie vădită spre bogăţie şi delir asociativ, spre acea „far-fetched association ofthe dissimilar" pe care o proclamă Eliot (şi de care Emil Hurezeanu a fost apropiat de Şt. Aug. Doinaş) şi mai ales spre retorica ironică, discursivă, orală (Lecţia de anatomie a doctorului Barnard, Poem politic de vară sau Generaţia cîştigată, poem publicat recent în Echinox şi încheiat cu aceste epatante versuri: „Ştiu eu şi natura ce ne poate pielea. /Dar şi noi am decăzut din dreptul de a comenta / Natura pe gratis. /

Comorienţi ai mei de generaţie /Să lepădăm seva din mintea noastră / Şi blestemul tăcerii la termen atît de îndrăgit de basmele orientale / Se va duce dracului pentru totdeauna ca părul ca mărul. / Un cearceaf spălat într-un enorm recipient chimic alb / Precum cearceaful primei iubiri spălat într-un rîu şi uscat pe iarbă. / Pata de sînge supravieţuieşte însă pe ultimul / Dintr-o superbă şi solidară pudoare a falsei imaculări").

Emil Hurezeanu promite să fie un poet extraordinar.

(România literară, nr. 4, 1980)

Document: 49. Ion Stratan.doc

ION STRATAN

„Ieşirea din apă"

O notă personală foarte- pronunţată au poeziile lui Ion Stratan (Ieşirea din apă}, debutul cel mai promiţător, alături de al Martei Petreu, din ultimele luni. Şi încă: tînărul poet şi-a alcătuit placheta de faţă din lucruri scrise acum trei-patru ani, cînd le-am ascultat la Cenaclul de Luni, amînînd pentru o a doua producţiile recente, în toate privinţele superioare, cum ar fi un poem intitulat Cinci ctntece pentru eroii civilizatori şi altele despre care voi vorbi la timpul potrivit. „ Aveţi aici / urmele unui imperiu sintactic / din vremea cînd vă puteam numi... ", spune poetul pe prima pagină a Ieşirii din apă. Această lirică declaraţie, neobişnuit de clară, conţine un adevăr şi un program. La originea manierei lui Ion Stratan fiind Jocul secund, vom descoperi în Ieşirea din apă un impresionism subtil, inteligent, bazat pe asocieri şocante şi pe alte reguli de construcţie decît acelea uzuale în limbă. „Codul" barbian este evident, de exemplu, în După ploaie: „atîtea coropişniţe urcînd în luptă dreaptă / atîtea pajure-necate^n burlan după ploaie / alifia rătăciţi trăind pentr-un cîntec / atîţia rozmarini căutători de larve // doar curcubee-hamac pentru aerul / indiferent, pieptănat / de o ploaie / ce le-mparte pe toate ". Ermetismul aparent implică o perfectă claritate interioară. Poeziile sînt tăiate în forme regulate, au muchiile cristalului. Din geometria lor secretă, emană căldură, tandreţe, senzualitate. Lirismul de epură al lui Ion

Stratan exclude confuzia sentimentală, foiala obscură, animală din suflet (repede expurgat, ridicat la idee: „cîteva sentimente/ mănuşi umede cu care / moşesc în gînd"), deşi nu e steril, uscat. Suprafeţele netede ale poemelor ne încălzesc ochiul, aşa cum culoarea unor anumite pietre preţioase dă senzaţia că e agreabilă, „caldă": „uneori m-aş opri doar la tine / frumuseţe înceată / cum ţi-aş stîlci numele / n-ai să te schimbi / frumuseţe, frumuşaţă / bisturiu de angara / navă pierdută pe-o emisferă de măr / uneori m-aş opri doar la tine / frumuseţe înceată / tu, care porţi laserul /cald ac de păr" Pe ruinele imperiului sintactic al vorbirii comune, înfloresc micile provincii ale cuvintelor, geometric orînduite şi trimiţîndu-şi mesajele ca nişte reflexe intermitente, asemeni jocurilor palide ale farurilor pe mare.

Răceala caldă a acestor poezii este datorată neîncrederii în sentimentalitatea manifestată ca atare. Retoricii afective - despletite, difuze, concupiscente - îi este preferată o retorică pur lexicală, nobilă, intelectuală, abstractă. Cedînd iniţiativa cuvintelor, poetul pare

a recurge la o muzicalizare a vieţii interioare. Seninele de pe partitură mai poartă în ele doar umbra sufletului („ o notă ca / umbra sufletului pe partitură"), aparenţa lui intraductibilă („oricum nu se poate traduce / ceea ce spun - fermecată drojdie / a unui fel de sentiment căzător..."). Afectivitatea abolită, grad zero al stării emoţionale, din care creşte frumuseţea (deseori invocată) a planelor şi liniilor, a formelor cristaline, infinite în regularitatea lor, a unei lumi în are inteligenţa pune cea mai desăvîrşită ordine folosindu-se de tăişuri, bisturie, care împart, despart, netezesc, înjumătăţesc, geometrizează: „ de-a lungul iederii la / capătul căreia nu vei ajunge / printre tufe de romburi / piramide şi sfere foşnitoare // anul trecut am văzut anul trecut / am văzut la marienbad// pînă şi o privire lasă deşeuri /pe care nu te înduri să le arunci / într-o preerie de cristal / a memoriei amintirii / devastatoare pagini / despre trecerea avarilor prin parc ". Este prin excelenţă o lume a văzului: a celor văzute şi nevăzute, a clar-obscurului, a fetelor-morgana, a ocheanelor triste, a transparenţelor. Intre suflet şi ochi legătura o fac lentilele complicate ale lunetei lirice: „ ies zilele / una dintr-alta / lunetă scurtă / prin care sufletul îmi caută ochii // ochii purtaţi în marsupiu / de doamnele bătrîne sărind / de la un capăt la altul al / memoriei // ochii de pe aripile marelui bulevard / ca un fluture închizîndu-ss brusc // ochii zgîriaţi de un soldat trist pe un glonte // ochii care ar trebui să vadă / nu văd decît sufletul / la celălalt capăt / mai mic tot / mai mic". Curiozitatea este de a constata că laserul privirii, care transpersează lucrurile, este la rîndul lui creator de ambiguitate: nu una a simplei opacităţi, a emoţiei impure, murdare, dar una a structurilor clare şi a netezimilor impecabile. Conturul precis al imaginii, limpezimea perspectivei (cinematografică) din versurile următoare nu exclud misterul adînc al unei senzualităţi reprimate: „scări în lumina genunchilor tăi / priviţi din spate / alături iubindu-se / două contururi / două ace fierbinţi / înveşmîntati în tencuială / răsuflări silind broasca uşii / s-o pornească agale pe jos / şi cruzi şi trecuţi pentru dragoste // ceilalţi robotind, sfârâind / asemeni sobei reci vorbind / în şoapte dimineaţa / dărîmîndu-şi idolii în halate albe /şi cruzi şi trecuţi pentru aşteptare...".

Putem lega de poezia lui Ion Stratan - cultivată, fină, de o sclipitoare inteligenţă - cele mai mari speranţe.

(România literară, nr. 24, 1981)

După ce a debutat cu Ieşirea din apă (Cartea Românească, 1981) şi a colaborat la placheta colectivă Aer cu diamante (Litera, 1981), Ion Stratan dă adevărata măsură a liricii lui superconcentrate în Cinci cîntece pentru eroii civilizatori, apărută recent la Albatros, în generaţia din care face parte, Ion Stratan este, probabil, singurul poet cu adevărat „dificil". Cerebralitate sau laconism existînd şi la Marta Petreu, Eugen Suciu sau Ion Bogdan Lefter, la Ion Stratan este ceva mai mult şi anume o poetică, de sorginte mallarmeană şi barbiana, care nu doar condamnă orice elocvenţă, dar cultivă absenţa, virtualitatea, adică negativitatea lucrurilor, în acest punct apar şi alte deosebiri de poezia generaţiei. Dacă umorul liric, spiritul ludic şi intertextualitatea, ca procedee obişnuite la majoritatea tinerilor, pot fi descoperite şi la Ion Stratan (însă în doze homeopatice), „realismul", cotidianul, obiectualismul lipsesc, cel puţin în sensul propriu. Un anumit caracter caleidoscopic al senzaţiilor şi imaginilor fiind lesne de constatat, el nu este făţiş, ca la Mircea Cărtărescu, Florin Iaru sau Ion Mureşan, ci implicit, sursă principală de dificultate.

înainte de a descrie volumul, voi încerca să analizez cîteva poezii, pentru a da o idee de tonalitatea lirismului. Iată Legenda zilei: „o linişte întortocheată ca şi cum / mi-aş asculta propria ureche / aducînd foşnetul marilor săruri amare // Cristalinul cedează sub umărul numărului // seara se-ncarcă / dezlegată de miez // din care urcă tiparul /spinărilor de frunze /şi al cefei bursucilor / umplînd carapace de aer // efigiile altei puteri, atinsă / uneori într-un / întuneric ascuns în întuneric // din negru bănuit si orbitor / ca un dinte îmbrăcat In apăsare, / beznă a schimbului care mă modelează / spre care merg şi picioarele-mi sună / a gol cit ne-mbrăţişăm armurile // ivirea Timpului - un ţipăt/ de copil în craniul unei case". Este aici o artă a discretului, a discontinuului, la care colaborează mai multe simţuri, iar reprezentarea abstractă a lucrurilor se împleteşte cu amintiri obscure. Liniştea nu e a universului exterior, ci a urechii înseşi pline de o barbiana foşnire a mărilor cu sare. Urechea-scoică îşi conţine muzica, la fel cum cristalinul ochiului cedează greu la presiunea imaginilor din afară. Cristalinul e o metaforă ambiguă: pentru ochiul agresat şi pentru transparenţa bogată a lumii. Seara n-are miez, e o formă, un tipar tensionat, o carapace care se umple de aer. Intuiţia presimte semnele acestui real negativ, „ întuneric ascuns în întuneric", care nu se vede şi nu se aude, fiind doar bănuit. Simţurile se lovesc de armura care înveşmîntează corpurile, într-o conestezie mediată.

în acest mallarmean şi static peisaj, ivirea timpului seamănă cu ţipătul unui copil, cu o ţîşnire pură, proaspătă în casa minţii. Se remarcă peste tot amestecul inextricabil de imagini din planuri diferite şi un refuz al reliefurilor reale. Universul vegetează în virtualitatea lui primară. Regăsim aceleaşi date şi în alte poezii. Lumea în negativ e sugerată în Măria ine ta kitrina, în care tema o constituie aceeaşi virtualitate, acelaşi increat care ezită între forme concrete. Din nou, liniştea primordială: „era atîta linişte încît a vieţui părea o siluire". Existenţa siluieşte formele pure, matricele originare. Spaţiul e înghesuit în pietre, încremenit, în absenţa temporalităţii care înseamnă viaţă. Norii sînt „bandajele" acestor forme arhetipale, care nu se adresează simţurilor („ cu degetele nemurdărite de amprente / cu ochiul nerăzuit de privire"), solicitînd intuiţia intelectului pur.

Hermes rezumă cel mai bine atitudinea poetică şi l-aş considera un fel de poem-emblemă pentru întregul volum. Cele cinci părţi figurează tot atîtea trepte ale raportului spiritului cu lumea. La început, duhul poeziei pluteşte deasupra coloniei de corali a realului. „Copacul cunoaşterii" trebuie „tradus într-o limbă", însă „fosforescentele bariere de sunet" n-au fost încă inventate „de nisipoase cuvinte". Motivul mallarmean al ochiului lipit de pagina albă, ca „pe acest pîntec de sturion ", e dublat de acela al tăcerii iniţiale „ lingînd lama de cuţit a clipei" Timpul e abolit. Eul profund e „fără simţuri". Nu există decît nostalgia unui loc de origine, a acelei case din care ţîşneşte timpul. Partea a treia evocă „ obiectul care trebuie plasat o dată în / blestematul spaţiu pe care-l / judecăm în funcţie de binecuvîntatul / timp". Lumea e făcută din „goluri ocupate de o mulţime de goluri / ocupate cu umplerea existenţei sale". Poetul are în vedere eminescianul cosmos care se străduieşte „din goluri a se naşte", lumea fără hotar a începuturilor. Hermes e de fapt un mic poem cosmogonic, în partea următoare, realului i se caută nume. în fine, vederea (metafora simţurilor) e comparată cu Danaidele care umplu inutil butoiul, cu un şarpe muşcîndu-şi coada şi alcătuind opturi infinite: „ mă întind pe nisip şi-mi pompez inima / pentru o mare traversare de sensuri". Sîntem în pragul ivirii lumii, al nunţii sensurilor. Printr-o identificare surprinzătoare, călătoria în real devine o călătorie în moarte. Poemul se încheie cu un pasaj din Craii lui Mateiu Caragiale: „Şi ne topeam în purpura asfinţitului", în felul acesta, cercul se închide, bucla vieţii se continuă în bucla morţii.

O astfel de lirică a intelectului care visează forme - şi nu obiecte -conţine întregul volum, conceput cu un unic şi amplu poem, pe cicluri, care sînt de fapt trepte ale viziunii. Am vorbit deja despqe

Marea rotundă, întîiul ciclu, consacrat virtualităţii, increatului, perfecţiunii geometrice a începuturilor. Cinci cîntece pentru eroii civilizatori se deschide cu invocaţie a rostirii. Tăcerea e ruptă, o dată cu vraja nenăscutului. Poetul iese în cuvinte. Dar nu de la început. Poezia ca nespunere continuă să-i obsedeze fantezia. Abia mai tîrziu realul devine hrană pentru spirit, urcînd din gură în ureche. Poetul e cel fără nume, Dumnezeu însetat de creaţie. Lirica rostirii uzează de jocuri lingvistice, de eufonii (jocul lui Ion Stratan se petrece la nivelul fonologie şi chiar morfologic, mai rar la nivelul lexical). Sunetul versului are o mare puritate. Iată un fel de gnomism bazat deopotrivă pe sentinţă şi pe sonoritate, cristalin şi lapidar: „această închidere, aceşti dinţi / înseamnă părinţi // acest fîlfiit / descompunere în ger / înseamnă cer // cele bune / nu-nseamnă nimic / hieroglife şi rune // tribul cu surlele, sur / înseamnă doar sensul mai pur // sub lampă, departe / o doamnă înseamnă / în carte // cîteodată, prin foi, o destup / inima pe care o beau şi o rup // cîteodată-i duc dorul / berzei ce-i scriu doar piciorul // lingă mine / Sfinxul / care se-nseamnă / pe sine". Oglindă în cupolă are ca subtitlu Şinele: „ Din gînd atîrnă realul / ca o rochie cu spatele gol". Intrarea în sine deschide întîia poartă spre realitate, în Luminile şi rodia intervine iubirea. La fel de laconică, poezia are acum toţi porii deschişi, e aproape senzuală, de o imensă delicateţe: „Nu mai e, nu mai e / Părul ei moale ca marmura / din care-i făcu arcul / Dianei din Poitiers /şi ce să-mi mai reamintesc / din ziua zilelor, întîi / cu gura-n chip de arabesc / amprentei sale de călcîi? // De-aş fi vrut să zbor, uşorul / Nededat la spaime norul / Mi-ar fi dat o clipă doar / Din căderea lui Icar / De-aş avea-n picioare, două / Urma cojilor de ouă / Mi-ar fi dat mirarea doar / De-a cădea uimit sub car // O monedă toarce firea / Candiano şi Moira / şi în zbor pierdut e versul / de nu l-aţi uita, încalţe / norul ce-ţi îmbracă mersul". El şi Pentameronul lărgesc realul dincolo de limitele individualităţii. Apare lirica socială, dacă pot spune aşa, oda (parodică), satira, sarcasmul. Faţă de versiunea din Aer cu diamante, Pentameronul conţine în volumul recent schimbări majore şi care nu sînt în avantajul poemului. A dispărut Argumentul („ De-aş apărea să vă cînt din liră-degeaba! / Coroana de urzici pe creştet măreşte geniul şi graba / Inflaţia scade geniul şi graţia. / Sînt un muncitor. Muncesc cu / Spiritul Vă scriu aceste rînduri rugîndu-vă / Să-l promovaţi pe elevul Popescu"), care imagina pe poet drept un rapsod, într-o viziune ironică. Părţile a treia şi a cincea au fost înlocuite şi nu mai au claritatea din prima formă. Finalul poemului era epatant prin mimarea simbolismului decadent, bacovian, şi prin caragialismul voluntar, care ducea la ultimele

consecinţe imaginea pseudorapsodului („Mărturisesc. Am scris totul / în beţii, lupanare. Sînt Mafe-Fripte. / Privesc la comedie, pling. / Curat murdar. Căldură mare"), înţeleg mai greu Călătoria, care încheie volumul.

Ion Stratan este un poet inteligent, înzestrat cu o mare capacitate de a economisi cuvintele. Laconismul lui sintactic este expresia unei gîndiri poetice foarte riguroase. Dacă dificultăţile acestei poezii creează pe alocuri impresia de abstracţie aridă sau ne forţează înţelegerea, nu e mai puţin adevărat că ele sînt, adesea, izvorul unor frumuseţi secrete şi enigmatice. Limba e inventivă şi proaspătă, graţioasă şi pregnantă, nu lipsită de umor şi de o elocvenţă misterioasă în lapidaritate. Motivul ubi sunt este astfel prelucrat: „ Unde sînt ceilalţi? l-a chemat iarăşi glia? / Spuneţi, codri înalţi! Spune, piatră, cocor / Spune tu, gînditor din Hamangia! / Unde sînt? Spuneţi, nori, cocostîrci/ Toţi, ikebane într-o florărie de hlrci? ". Sau această subtilă erotică: „ Totul cuprins de un cort / Amar cord// şi-n lumini se retrage / lumina ce singură / nu poate să roage // iubesc - am spus dezgropînd literele /unui ceas solar de apă //Atît rămîne — /restul e zgură /restul — pretext / pentru Graţia dură // Anii tăi, anii mei trec / pe acelaşi fundal / într-un flash şi un bec / tot mai greu, mai brutal // depărtat şi atît / tu albă / tăcută / înconjurată / de infinitul tău / gît".

(România literară, nr. 29, 1983)

Document: 50. Matei Visniec.doc

MATEI VIŞNIEC

„La noapte va ninge"

Format şi el în atmosfera Cenaclului de Luni, Matei Vişniec debutează cu o carte (La noapte va ninge) scrisă cu talent şi inteligenţă, promiţînd un poet valoros. Din cele trei cicluri, primul este şi cel mai unitar, şi cel mai caracteristic pentru factura poeziei lui. Sînt cuprinse aici poezii cu înfăţişare de fabule fără morală (sau cu o morală implicită) sau de scurte eseuri lirice despre tpt felul de lucruri (al căror tîlc, poetul îl sugerează). Chiar şi titlurile (Despre opţiune, Despre preacuviinţă etc.) indică, ironic, o legătură

cu eseurile lui Bacon. însă „filosofia" este aceea, pe jumătate adevărată, pe jumătate trucată, din cărţile mai vechi ale lui Marin Sorescu. Soresciene nu sînt atît motivele (ce par a fi, în primul rînd, la Matei Vişniec, violenţa şi absurditatea existenţei), cît amestecul de seriozitate şi de farsă, aspectul de badinaj al versurilor, enormităţile strecurate abil în mijlocul locurilor comune, anumite „trouvailles"-uri sau poante poetice. Dar, trebuie să precizez, la Matei Vişniec e mult mai puternică înclinarea spre gravitate decît aceea spre joc. în mîinile lui, formula lui Sorescu devine, de multe ori, altceva, utilizată de un temperament diferit. Matei Vişniec e un poet rezervat şi trist, fundamental un melancolic. Falsele lui fabule nu au morală, dar au, uneori, poantă. Iată Despre Seneca (să nu uităm că filosoful latin a fost preceptorul lui Nero, în a cărui dizgraţie a căzut la un moment dat): ,, Lovesc şi eu, loveşte şi tata / iată-ne trecuţi de primul rînd de soldaţi / lovesc şi ei, loveşte şi tata / soldaţii sînt din ce în ce mai eleganţi / şi pe măsură ce înaintăm / în adîncul coloanelor /sîntem serviţi cu lichioruri fine /şi purtăm discuţii despre Seneca / şi despre economia politică / iată-ne ajunşi la capăt / cu hainele sfişiate, cu pumnii sîngerînd / asemeni celor / din primele rînduri". Acesta e şi universul predilect: tabere militare, cazărmi, soldaţi, arme. Două rugăciuni lirice sînt adresate unor zei cruzi ce comandă plutoane de execuţie. Insă tonul general al poeziei e, la suprafaţă, indiferent, calm, rece. Din contrastul acestui fel de a expune aproape „ştiinţific" lucrurile şi natura însăşi a acestor lucruri rezultă puternice efecte poetice. Intîmplările cele mai teribile sînt „stăpînite" de acest fel constatativ de a le prezenta, ca şi cum povestitorul s-ar detaşa de ele şi chiar de sine însuşi.: „Astăzi, trecînd prin oraş / am întîlnit pretutindeni pe străzi / lucruri de ale mele / Sub cizmele grele ale trecătorilor / se încurcau ftşii din halatul meu / un rest de cămaşă ieşea dintr-un coş de gunoi / Cărţile mele fuseseră

sfişiate / de-a lungul (rotoarelor / şi acum se scufundau liniştit în noroi / fotografiile de familie zburau prin aer / vîntul le purta prin balcoane / şi pe sub furgonete // Iar din romanul la care lucrez / de treizeci de ani / trei bătrîni găsiseră o filă / şi înghesuiţi în jurul ei / rîdeau copios". Acesta e un coşmar al poetului. Unele poezii sînt meditaţii politice (pe temele cunoscute), în altele planul metafizic e mai pronunţat. O preocupare constantă, vizibilă de pe acum la Matei Vişniec, este aceea pentru hazardul unor evenimente ale existenţei. O vizionare este o teribilă enumerare lirică de poeţi pentru care viaţa - socială sau nu -s-a dovedit distrugătoare de la Esenin la Voronca. Alteori, tîlcul e mai subtil, ca în Despre lecţia de filosofic, unde scoaterea sahoţilor de către ucenicii filosofi poate însemna reluarea legăturii cu lumea fenomenelor: „ Noi ne plimbam în saboţi / prin grădinile Akademos / maestrul respira de cîteva ori / aerul de dimineaţă şi apoi făcea meticulos prezenţa: Timaios este? Musaios este? / Aristoteles este? este, este, spuneam noi / bine, bine, spunea maestrul, ce v-am învăţat ieri, / bunii mei adepţi? o, ieri ne-aţi predat / geometria, maestre, aşa? aşa? dar / altădată, alaltăieri ce v-am învăţat? / o, alaltăieri ne-aţi predat medicina, aşa? aşa? / hai atunci să ne ocupăm azi / de filosofie / aşadar scoateţi-vă saboţii / şi să ne continuăm plimbarea".

în celelalte două cicluri, mult mai eterogene, provenind probabil din etape de creaţie diferite, se accentuează impresia de absurd şi de joc fără sens, oarecum în linie folclorică: „ N-aveţi de vînzare / un cal cu piciorul rupt? /sînt singur pînă la prînz /şi trebuie să cumpăr / un cal cu piciorul rupt /n-aveţi un cal, un cal cu piciorul rupt? simt că pe aici, prin preajmă / un cal cu piciorul rupt / se gîndeşte la ceva frumos". Uneori umorul negru (căci există şi la Matei Vişniec un contract cu sursele suprarealiste) duce la farse lirice de tip urmuzian, ca această Romanţă: „Măcar atît, măcar atît / să pot izbi / de primul zid/ un măr urît, un măr urît // Ce neivit, ce neivit/murea un tren /şi ce rebel / îşi mai căra / ferestrele cu el // Ce liniştit ce liniştit / cădea apoi dintr-un vagon / un domn înalt cu papion / ne renăşteam mai fără rost /şi un soldat nedumerit / înnebunea în post". Cu totul diferite sînt cîteva Balade, care mi-au displăcut din cauza notei de versificare cuminte. Le bănuiesc reminiscenţe dintr-un studiu depăşit azi de poet. Cu toată inegalitatea, în aceste două cicluri din urmă, cartea de debut a lui Matei Vişniec e a unui poet foarte promiţător, care are ceva de spus, şi a cărui expresie fină, cultivată denotă aplicaţia la lectură, o „filosofic" proprie a vieţii, coerentă şi serioasă.

(România literară, nr. 50, 1986)

La New York, cu ocazia unei retrospective de la Museum of Modern Art, am văzut cîteva din cele mai frumoase tablouri ale lui Giorgio de Chirico: în toate, aceleaşi străzi, pieţe şi scări ale unui misterios oraş pustiu, cu statui şi clădiri antice, în care un soare ce nu se vede luminează puternic cîte un calcan şi lungeşte neverosimil umbrele; rare siluete încremenite în melancolia unui timp incert; o fată alergînd cu cercul; un bărbat elegant cu baston şi un cîine, însoţiţi doar de umbra lor; gări fără pasageri şi, în general, o atmosferă metafizic-inexplicabilă, de anxietate surdă, mai mult tristă decît apăsătoare. Imaginile acestea mi-au revenit brusc în minte citind Oraşul cu un singur locuitor, a doua care a tînărului Matei Vişniec: carte superioară în toată privinţele celei dintîi, onorînd promisiunile de acolo. Ea se compune din trei cicluri, dintre care primele două sînt foarte asemănătoare, doar ultimul aducînd o preocupare diferită, deşi scriitura rămîne nouă.

Imaginile din De Chirico mi-au fost evocate de primele două cicluri, cu titluri scoase din pictura suprarealistă a unul Magritte şi a altora (faţă de care De Chirico a jucat rolul unui precursor): Oraşul cu un singur locuitor, Lupta cu oraşul, Visul poetului înainte de a redeveni cal. Dar iată şi cîteva titluri de poezii: Unele întâmplări triste, Curăţirea pipei, Mari cisterne cu lut auriu, Maşina de curăţat oraşul, fntîmplări în gara oraşului, Liniştea obositului animal şi comediantul, Convorbiri cu dinele oraşului etc. De aici nu trebuie să se înţeleagă că Matei Vişniec ar scrie o poezie suprarealistă. Relaţia cu literatura respectivă nu se poate face (decît cel mult tematic), însă imaginarul liric ne trimite la acela al picturii suprarealiste într-un chip atît de direct încît m-ar mira să fie fără intenţie. Lucrul cel mai frapant este încercarea de a crea o anumită atmosferă (poezia lui Matei Vişniec este una de atmosferă) combinînd două serii de elemente foarte deosebite: pe de o parte, elemente care provin din notarea, aparent meticuloasă, exactă, a ambianţei banale, cotidiene (oraşul, străzile, turnul municipal „maşinile parcate de mult în faţa fostului muzeu municipal", „acoperişurile tocite", „gara îngheţată"-, castanii etc.); pe de alta, elemente ale reflecţiei abstracte, filosofice, despre „misterul acestei lumi", întîlnirea acestor serii produce de fapt impresia aceea de atmosferă metafizică, ciudată, ca la De Chirico. Banalitatea e doar un pretext: greutatea cade pe sentimentul ce se degajă din privirea lucrurilor lumii. Dar e o banalitate solemnizată, în care fiecare gest pare de o extremă importanţă, în care se săvîrşesc ritualuri fără înţeles

imediat şi apar „personaje" costumate ca la teatru. Un astfel de personaj este paznicul oraşului, care-şi face zilnic rondul şi numără casele, străzile, arborii. Şi pentru ca „personajul" să fie şi mai înrudit cu acelea ale pictorilor expresionişti, Matei Vişniec îl îmbracă în manta, îi pune joben, papion de catifea, mănuşi albe, îi dă baston şi pipă de abanos: „Dimineaţa mă trezesc înfricoşat / alerg In turnul municipal şi de acolo / număr casele, străzile pustii, arborii negri, tremurători / toate / sînt la locul lor // dimineţile mele sînt mari stadioane de linişte / ochiul meu trăieşte din linişte / eu însumi trăiesc din linişte / şi din trecerea ploii prin univers // Ia ora opt îmi îmbrac uniforma cu dungi aurii // şi-mi încep rondul prin piaţa pustie / prin parcul înnegrit şi pe digul subţire, /printre lungile şiruri de pompe / şi printre corăbiile pe care le-am scufundat odinioară / în războiul naval // sînt singur înconjurat de aerul toamnei, /prin faţa gurilor de aer trec, / zîmbesc, fluier, / încerc să par nepăsător şi puternic // dar iată şi ora cinei: ziua mea s-a sfîrşit / îmi voi pune mantaua de seară, fără îndoială, jobenul înalt / şi tot pe acolo pe unde în timpul zilei am fost un sever păzitor / voi face acum o lungă plimbare / plină de gînduri interesante ".

Impresia cea mai puternică ce se naşte din aceste viziuni este aceea de simulare, încă o dată ne întîlnim cu pictorii suprarealişti mari iubitori de butaforie. Gesturile, ritualurile, mişcarea sînt teatrale, „false", decorul e simulacru, carton. Ce sens au toate acestea? Ce se ascunde în dosul solemnităţii, al hieraticelor personaje, al scenei aproape pustii? Să citim o poezie care pare şi ea să nu fie decît ilustrarea unui tablou al lui De Chirico: „ Uneori îmi pun costumul cu dungi aurii, / jobenul înalt, papionul de catifea, / mănuşile albe, îmi iau bastonul subţire şi / pipa de abanos / şi mă plimb nepăsător prin faţa secundei / care mîrîie, mîrîie, mîrîie// în oraşul cu un singur locuitor timpul are o singură secundă / ochiul meu vede o singură dată / urechea mea ascultă un singur sunet l prin parcul cu un singur arbore / fac plimbări de un singur pas / în serile ploioase moartea mea se naşte, / ruşinată, din capul mirat al cifrei unu / mă simt vinovat, alerg pe străzile ude, / mă închid într-o florărie şi rostesc / un singur cuvînt misterios / pasărea care trăieşte într-o singură picătură de aer / mă vede, se repede asupra mea şi moare / la o singură bătaie de aripă de mine // pentru o singură secundă / mă simt cuprins de dorinţa de a călători / intru in sala de aşteptare, mă aşez / în unicul, înfricoşătorul scaun uriaş // trenul cu o singură fereastră / şi cu o singură trecere prin univers /se apropie". Iată nişte variaţiuni pe tema numărului unu care sînt în fond o meditaţie despre viaţa privită sub un anumit raport.

Preparativele, costumaţia, aşteptarea marelui spectacol sînt decepţionate de faptul că nu urmează nimic: întîmplările din aceste poezii sînt false evenimente; timpul nu curge, întîlnirile dorite nu se produc, cuvintele magice nu declanşează miracole. Oraşul lui Matei Vişniec e o lume în care nu se întîmplă nimic, unde totul s-a golit de înţeles, unde supravieţuiesc doar ritualurile şi gesturile, transformate în spectacole pe cît de fastuoase pe atît de mecanice. Tema adevărată a acestei poezii este aceea a aşteptării: în vederea căreia se organizează întreaga gală. Nu e nimic confesiv în aceste poezii: confesiunea ar presupune o interioritate, plină, dacă nu numaidecît bogată, şi în orice caz gata să destăinuie. Dar aici interioritatea însăşi s-a redus la un sentiment general şi absolut de tulbure aşteptare. Nemaipetrecîndu-se nimic nou (în afară ca şi înăuntru), ne aflăm în domnia repetiţiei, a mecanizării, în care nu e loc nici măcar pentru regret sau nostalgie. Acestea sînt evocate ele însele ca ceva de domeniul trecutului, într-o poezie în care îşi face apariţia cîinele Leukodemos (să amintesc şi alte „personaje", peripatetizînd ca şi poetul: preafrumoasa Makta, Socrates etc.): „Ce frumos era odinioară / cînd eu şi kîinele oraşului, Leukodemos // ne plimbam zile în şir / pe străzile ude // şi ne plîngeam că aritmetica, filosofia / ştiinţele umaniste / au ajuns într-o cumplită decădere / de obicei pe străzile ude începe să plouă / şi multă vreme / eu cu Leukodemos / adăpostiţi sub una din porţi / ne plîngeam de cumplita decădere a gramaticii / şi a retoricii şi a botanicii in general // mai tîrziu începea o furtună grozavă / oraşul se scufunda încet în faţa noastră / şi din noroiul final mai apăreau / cîţiva clăbuci // atunci ne plîngeam de cumplita decădere / a arhitecturii şi a artelor frumoase". Ciclul al treilea, Descrierea poemului, îşi confirmă titlul. E în fond o poezie a poeziei. Putem spicui această imagine a textului care devine treptat un animal vorace: „ din literele o şi g precum şi din buclele mai largi / ale lui a şi ale cuvîntului neterminat logos / eu încerc să acopăr aceste goluri din poem / pe unde (işneşte adevărul înrăit şi el ca / ultimul om, ca un drac, ca o coropişniţă / din punctul în care vă aflaţi se văd / coastele roşii ale poemului gura sa hulpavă / mestecînd sfinţii şi obiectele sumare din încăpere", în cadrul aceloraşi transformări reciproce, mîna care scrie se amestecă cu textul, vîrful degetelor cu literele: „iertare / spun şi mîna mea în timp ce scrie iertare / se murdăreşte mai adine simt cum / degetele se înfierbîntă şi încep să curgă / unghiile mi se topesc şi-mi zgîrie faţa albă a foii / dungi unsuroase şi întunecoase rămîn / după fiecare mişcare a degetelor de la / stînga la dreapta etc. ". Aceste exerciţii (aproape) textuale conţin multe din temele literaturii, vorbesc chiar şi despre rolul social al

poemelor sau despre cititorul care stă la pîndă, despre foarte utila inutilitate a poeziei: specificul unor asemenea poezii este de a încerca să fie în acelaşi timp tranzitive şi reflexive, de a descrie lumea şi deopotrivă felul în care poate fi descrisă lumea. Cu alte cuvinte, am putea spune că poemele-textuale îşi conţin modul de producere şi de întrebuinţare. Nu sînt un entuziast al genului, recunoscîndu-le superioara tehnicitate.

Matei Vişniec este, la a doua carte, un poet bun, serios, care şi-a configurat un univers coerent şi şi-a pus la punct o scriitură personală. Lipsit de spontaneitate şi strălucire, sau, cu o expresie a lui G. Călinescu, de ţîşnire lirică, el riscă să pară multora monoton sau plicticos. Suprafaţa poemelor e insuficient luminată şi trebuie să o priveşti cu mare atenţie: altfel, pierzi nuanţele, surprizele, schimbările, varietatea retrase în colţuri obscure, încordarea însăşi a ideii e marcată de stilul conversaţional, „abstract" şi reflexiv pînă la proză. Misterioasele viziuni despre oraş ar putea fi, dacă rouă harului ar arde pe blocuri, şi mai impresionante, şi mai convingătoare.

(România literară, nr. 33, 1982)

Document: 51. Mariana Marin.doc

MARIANA MARIN

„Un război de o sută de ani"

Din al doilea val al cenacliştilor de luni face parte Mariana Marin, care debutează acum cu o carte (Un război de o sută de ani - utopii şi alte poeme de dragoste) originală, puternică şi aproape matură. Lirica tinerei poete se deosebeşte destul de mult de aceea a colegilor ei de cenaclu (de a lui Mircea Cărtărescu sau Florin laru), fiind mai curînd patetică decât ironică, înfăşurată într-o densă atmosferă sentimentală, plină de dramatism şi lipsită de iluzii. Seamănă mai bine cu poezia lui Ion Mureşan, căruia i se dedică un poem caracteristic intitulat Apel în sala de disecţie: „ Te trezeşti cu toate organele alături. / Priveşti dar mi se întîmplă nimic. /E o casă fără oglinzi - ţi se spune. /Cineva care îţi seamănă se apropie de fereastră. / Au-r. nu, sufletele noastre nu pot fi salvate / dar cea mai bolnavă J cea mai murdară, / cea mai şireată, / cea mai veselă amintire / e mai adevărată decît războiul de o sută de ani". Multe poeme pornesc din

cine ştie ce mărunt eveniment personal (care poate fi recunoscut ca un zaţ pe fundul ceştii de cafea), din care cresc braţele nenumărate ale impresiilor şi se încheagă atmosfera sentimentală. Totul pare uşor enigmatic, cifru pentru o stare de suflet veche şi uitată, pe care, uneori, o mai evocă în realitatea ei biografică o dată (ziua, luna) înscrisă în poem (ca o filă de calendar rătăcită într-o carte de poveşti): „O după amiază suspectă, / ca o pisică neagră care ar începe brusc să vorbească /şi tu, hotărîtă pentru a nu ştiu cîta oară să începi o viaţă echilibrată / (privind în jur, / poezia ar fi decapitat pe loc noul stil!) / Da, o după amiază / în care ţipete roşcate îţi ţîşneau de sub unghii / — şi cum să mai visezi cu astfel de unghii... / Greoaie, / sentimentale se rostogoleau pe hîrtia proaspătă: / Cu ce parte a trupului se citeşte poezia mamă? / ţipai înspăimîntată şi cu braţele smulse de vînt... / Ce parte a trupului îţi mai r amine după ce ai scris poezii, mamă? / ...şi apoi lovituri in uşă / ca nişte munci ale cîmpului bine făcute: / Strînsă în halatul ei de spital / femeia-cîine îţi aduce un mesaj despre tine: / «Fenomenele mari nu se repetă! /Ai privit îndeajuns în creierul tău; / îndeajuns i-ai spălat cu vorbe spaimele mici. / O religie la faţa locului, asta el / Inventează acum o religie!»". Se observă cum poemul creşte treptat, din notaţii, aparent disparate, ce se leagă din detaliile unui loc şi ale unei nelinişti generatoare de mari întrebări despre poezie şi rostul ei. Oricît de anxioase sau de sumbre ar fi unele din viziunile Marianei Marin, rămîne, în miezul liricii ei, ceva care îi dă încredere: poezia însăşi.

Poeta se poate îndoi de multe, de dragoste, de ea însăşi, de întîmplările din realitatea imediată: niciodată ea nu se îndoieşte de utilitatea unei poezii în care să fie vorba despre toate acestea (cu literă mare), şi despre altele. Această încredere îi dă curaj să scrie poezii atît de naive în sentimentalitatea lor, atît de patetice în felul de altădată, cînd ironia nu se inventase, precum următoarea (fără titlu): „ Era o fată de treabă. / Dimineaţa lenevea în pielea ei albă / din slăbiciune pentru ce o aştepta peste zi /şi foarte mulţi au auzit-o vorbind o limbă nepămînteană. / Cît despre ziua, oh, despre ziua / in care ea a cunoscut apele reci / şi a început să cînte, / numai acest plîns negru mai poate vorbi: / «Am obosit de atîta iubire pentru cuvintele frumoase. / învăţ un alfabet nou» / în care fiecare literă îmi poate inventa sîngele. / Ucenicia de cline — spun uneori prietenii / şi vorbele lor au mai mulţi ochi / şi mai multe guri decît marea cea pescoasă. / învăţ un alfabet nou.» / Din pudoare, auziţi, din pudoare / îşi făcuse din moarte / o memorie unică...". Să mai spun că fata de treabă din poveste, care îşi promite să caşte mai bine ochii şi să nu mai creadă că tot ce zboară se mănîncă, este chiar poeta? Există în volumul de debut al Marianei Marin două vîrste ale poeziei ei: întîia, mai „afectivă", mai calină, mai glumeaţă, mai blînd ironică; şi o a doua, aspră, sarcastică, disperată. Cel mai bun exemplu pentru prima categorie este poemul Dăscăliţa, vizibil inspirat din întîmplări personale, în care frica proaspetei absolvente şi navetiste de insolitul şi bogăţia lumii în care intră, năvala impresiilor, colacul salvator al amintirilor, sînt transcrise cu umor în versuri norocoase şi relativ simple. La acest nivel, poemul e pe de-a-ntregul accesibil, n-are cifru: „într-o dimineaţă, /să te trezeşti în braţe cu o realitate doldora, /— ca producţia de oţel pe cap de locuitor! / Să o mingii uşor pe creştet. / Să-i spui vorbe de dragoste. / Să-i rupi (din iubire) un deget. / Ehei, cum încep personajele să existe! / in vagonul nr. 11 / viaţa ta se lipeşte strins pe geamurile murdare /-şi îşi cheamă în ajutor rudele şi prietenii, /pisica şi dinele, zăpada de anul trecut şi mătăniile... / O realitate doldora care începe şi se sfîrşeşte într-o gară de cîmpie, // unde oameni urîţi, negricioşi te privesc cu ciudă, / pentru că ai studii / şi că eşti trăsnită şi şuie... / Aşa, tăvălită în trendul tău alb, / pari un spion industrial, / căruia i-au scos cu forcepsul melancolia (şi frica lui de Mămica!) / Nu, de ce să verşi! / Uite, pe iubitul acesta nou, / îl vei părăsi la fel de sărac şi cu părul alb. / Nu, de ce să muşti! / Pisica şi dinele ? Zăpada de anul trecut şi mătăniile? /Şobolanii decenţi ai oraşelor? Vorbe. / Povesteşte-le mai departe copiilor Cei trei muşchetari / şi mai ales nu uita să le spui că nici unul nu scapă, /Ei doar se prefac". Pentru categoria a doua aş putea cita mai multe exemple: Ieşirea la mare, Bruta

(,, Vezi, perdelele-s lăsate /peste ultima mare iubire a secolului. /Dar ce ascunzi tu, îngeraşule? /sub cuvintele ciuruite pe care ni le tot arăţi?"), un extraordinar Ultim poem de dragoste în grădina de trandafir, Orbirea, Campanie la miază-noapte şi altele. Şi în acestea regăsim elemente probabil autobiografice, dar autoironia e dramatică, nu mai e loc de glume, tonul se face deodată solemn şi aproape biblic. Voi cita în întregime Ieşirea la mare, un fel de stranie şi tulburătoare rugăciune: ,, Ce se poate face / cu un singur ochi, / lipit de un singur geam? / Cum se poate numi / o realitate plîngăcioasă, / care îţi dă în cărţi la drum de seară? / Dar noi ne-am iubit. /Am iubit şi lumea din jurul nostru /şi pe noi înşine ne-am iubit. / Există martori: / viaţa deschisă brusc la picioarele noastre / ca începutul războiului de o sută de ani / şi copilul nebun, alergîndprin zăpadă înainte de-a se naşte: / utopiile scrise zilnic, / In bucătărie, pe stradă şi în pat / (haha, sub aşternuturi decad imperiile, spuneam); / carnea frumoasă şi tînără, /şi timpul fără de timp /şi fără de suflet; / ochiul de cîine /prin care ne-am privit înaintea dezastrului... / S-au dus toţi, s-au dus toate / şi punerea exactă a degetului pe rană / nu va mai salva nici o corabie. / Hei, lume frumoasă! / Şi totuşi, / Ce se poate face / cu un singur ochi, / lipit de un singur geam ? // Ci dă-ne nouă mai bine / moartea noastră întreagă / şi nu ne mai alunga de la lumina inimii tale...".

Mariana Marin va fi o foarte bună poetă.

(România literară, nr. 6, 1982)

„Atelierele (1980-l984)"

Iată încă o carte care n-a putut apărea atunci cînd a fost scrisă! O istorie a literaturii noastre în anii comunismului nu va putea ocoli cazuri ca acesta, în care există o parte nevăzută, pentru marele public, a lucrurilor, semnificativă atît strict documentar, cît şi artistic.

Ce s-a întîmplat cu poeziile Marianei Marin merită a fi spus în cîteva fraze. Poeta a debutat şa sfârşitul anului 1981 cu placheta Un război de o sută de ani la Editura Albatros. Era una din primele cărţi de versuri ale generaţiei '80 şi consacra o poetă. Ea apăruse fără mari pierderi la trecerea printre furcile caudine ale cenzurii. Cîteva luni mai tîrziu, pe la mijlocul lui 1982, Mariana Marin era prezentă din nou în librării, de data aceasta în antologia intituiată Cinci, tipărită la Editura Litera, împreună cu Bogdan Ghiu, Romulus Bucur, 1. B. Lefter şi Alexandru Muşina. Cele 12 texte ale poetei din antologie construia „schiţa" unei a doua cărţi, care însă n-a mai putut apărea. Este aceea care apare abia astăzi, sub titlul Atelierele (Cartea Românească).

înăsprită vizibil între 1982 şi 1984, cenzura a blocat practic cartea, solicitîndu-se modificări importante, care o desfigurau. Mariana Marin a retras-o. în 1986 ea a publicat la Cartea Românească Aripa secretă, o plachetă aproape la fel de subţire ca aceea de debut, în sumarul căreia recunoaştem multe din poemele Atelierelor. A fost la mijloc un subterfugiu, sugerat Marianei Marin de Florin Mugur, care nu figurează totuşi ca redactor de carte, dar semnează prezentarea de pe coperta din spate. El scrie, între altele: „Admirabilul volum de debut al poetei fusese tipărit de editura Albatros şi se numea Un război de o sută de ani. Astăzi poeta închină cea de-a doua carte a ei, Aripa secretă, păcii". Cum, adică, păcii? Formula amintită de vocabularul altor vremuri, cînd poezia pe astfel de teme „mari" era singura publicabilă, în anii '80 ea era simţită ca istorizată. Mugur o prelua (ca şi altele, din acelaşi arsenal : „lupta pentru auto-perfecţionare morală"), probabil, fiindcă îi intrase în sînge, lui, în anii '50, cînd Mariana Marin încă nu se născuse. Faptul că formula a dat rezultatul scontat arată că nu eram prea departe de a recădea în stupiditatea unui realism socialist pe care generaţia mea crezuse a-l fi înmormîntat. Subterfugiul editorului nu s-a limitat, din păcate, la această prezentare ambiguă. Volumul însuşi a fost conceput ca un fel de nou şi apocrif jurnal al Annei Frank: bizara ideea avea rostul ca obsesiile, fantasmele şi în general neagra imaginaţie a Marianei Marin să pară inspirate de... fascism. Procedeul schimbării datei unui text ori al localizării scrierii lui în alte ţări era bine ştiut în ultimii ani autorilor. Dar ca o întreagă carte să fie, astfel, deplasată în timp precum bisericile sau blocurile în spaţiu, spre a fi sustrase, şi unele şi altele, furiei demolatoare a lui Ceauşescu, nu se mai întîmplase de decenii. Mariana Marin probabil nu cunoştea acest mijloc de înşelare a cenzurii pe care Mugur îl scotea acum de la naftalină, în anii '50 el se practica însă pe scară mare. Poeme numeroase şi ample ale epocii se declarau inspirate de nobila idee a combaterii ororilor războiului şi a promovării păcii spre a permite autorilor să-şi facă publice, în acest context, sentimente personale fără mare legătură cu tema globală. Ţie-ţi vorbesc, Americă! al Măriei Banuş proceda astfel şi chiar Surîsul Hiroshumei, în care cel puţin partea iniţială conţinea o poezie de notaţie, „realistică", „banală", a unui oraş surprins în cotidianul lui, de vădit interes artistic, şi care nu s-ar fi putut tipări dacă oraşul era de pildă Bucureştiul, aşa că poetul îl numea Hiroshima.

Am regretat atunci că Mariana Marin a consimţit la această farsă şi n-am scris despre Aripa secretă, deşi, în definitiv, cum spuneam, multe din poezii erau cele din Atelierele. Dar Atelierele, pe care-l ştiam în manuscris, îmi plăcuse mult prea mult ca să fiu în stare să închid acum un

ochi la felul cum arăta volumul „cosmetizaf' sau „normalizat" de editor cu acordul autoarei, şi să-mi declar netulburat entuziasmul critic, încă ceva: Mariana Marin, ca mai toate poetele din generaţia ei, dar nu numai din ea, nu are spiritul ludic al poeţilor. Am notat şi cu alt prilej ciudăţenia ca poetele să fie mai „serioase" decît poeţii: lucru valabil deopotrivă pentru Blandiana, Angela Marinescu, Elena Ştefoi, Ileana Mălăncioiu, Magda Cîrneci, Ioana Crăciunescu şi la altele. In lipsa predispoziţiei pentru joc, „jocul" de-a jurnalul Armei Frank îşi pierdea orice brumă de justificare, şi estetică, nu doar etică. Desigur, chestiunea e de discutat: nu vom putea răspunde niciodată simplu, cu da sau cu nu, la întrebarea dacă era mai bine să nu publicăm în loc să facem anumite concesii (şi între ce limite).

Recitită astăzi poezia din Atelierele îmi face aceeaşi extraordinară impresie pe care mi-a facut-o acum şase-şapte ani. întîile două secţiuni (La întretăierea drumurilor comerciale şi Elegii) constituie jurnalul angoaselor cotidiene ale poetei (şi care au fost puse de Mugur în contul Armei Frank). Versurile freamătă de obsesii. Realitatea e înregistrată de-a dreptul, cu obrazul nefardat, cu ochii umflaţi, buhăită. „ Trebuie notat totul, îmi şopteşte / Manşeta mea roasă de viaţă". Este programul unei întregi generaţii şi pe care Magda Cîrneci l-a exprimat probabil cel mai net, în volumul ei de debut (semnat Magdalena Ghica). Notaţia aceasta nu numai nu o ocoleşte, dar pare foarte atrasă de aspectele dizgraţioase ale realităţii, de urît, fetid, inform sau stupid. Măcelăriile sau tăbăcăriile constituie imagini recurente. Lumea nu e doar brută, ci şi brutală, agresivă. Un baudelairianism incontestabil se remarcă în aceste versuri în care urîtul îşi punea pecetea pe tot, exterior sau interior, pe decor sau pe suflet, pe relaţia socială sau pe ceea intimă. Macularea este, desigur, cheia morală a acestei poezii, pentru care nu 'întîmplător autoarea alege drept motto două versuri dintr-o nepublicată, cred, poezie a Terezei Culianu: „Blănifă albă altădată, /tare eşti tu încleiată". Imaginaţia baudelairiană se vede bine peste tot: „îmbrăţişaţi / Bestia şi Fondul din noi iar se-nfruntă". O senzualitate difuză scaldă în apele ei tulburi imaginile cărnii, sugerînd acuplări monstruoase precum aceea de mai sus, între bestialitate şi idioţenie, materie în care Baudelaire excela. Modelul declarat de Mariana Marin este altul: „ Fără prietenii mei - tinerii poeţi germani din România — / subiectivitatea şi-ar mai fi supt şi acum degetul l în faţa realităţii. / Uşor nătîngă şi îngrozită de propria sa umbră, / n-ar fi înţeles niciodată de ce / poezia a fost invadată de mirosul măcelăriilor / şi al sălilor de disecţie cu program continuu. / Fără ei ar fi fost mai greu". Desigur. O notă expresionistă e perceptibilă în toată această poezie ce răsuceşte gîtul subiectivităţii şi se înfundă cu voluptate în realitatea din jur, încît pînă şi „singurătatea canină care mă căptuşeşte " pare „ o femeie de stradă ".

Aproape toate motivele acestei stări de spirit şi aproape tot instrumentarul caracteristic se regăsesc în Ieşirea din criză (poem care mi-a reamintit de La vie en rose al lui Dorin Tudoran), violent, clar, tulburător, nemenajînd nici o iluzie şi batjocorind în mod crud orice speranţă de izbăvire.

„ Ce inutilitate, ieşirea din criză!

Ce farsă!

Şi să mai cred că mîntuirea este şansa.

Nu, iubire.

Vom rămîne toată viaţa cu viermele ăsta harnic.

(un fel de cancer al pielii)

care a început să ne atace intimitatea.

Crezi tu că eu nu văd

cum mă urîţesc de la o zi la alta?

Că fiecare poem poate să fie şi ultimul?

Cui ce-i pasă! Să ne întoarcem la accident, spui tu,

la pata de ulei lăsată pe clanţa uşii

pe care tocmai ai pocnit-o spre trecut.

Aşa, fără identitate,

vei fi mult mai aproape de ziua

în care se vor alinia planetele,

ha-ha, mult mai aproape...

Ce inutilitate, ieşirea din criză!

Ce farsă!"

Iată şi finalul, cu imagini de lagăr concentraţionar, de azil psihiatric, în care se realizează normalizarea pacientului:

„Simte cum ne întîlnim la ieşirea din criză

pe treptele castelului de apă

cu sensibilitatea jupuită,

cu ultimul cuţit înfipt de ei şi înflorind

pe-a lunii boltă scuipînd raze...

Nu vrei să încercăm metoda clasică Schultz

pentru combaterea insomniei, spui tu

„ Sînt calm, relaxat. O linişte plăcută mă cuprinde Pleoapele sînt grele ca de plumb O oboseală plăcută mă cuprinde

Un somn plăcut mă cuprinde. Pleoapele sint grele ca de plumb.

0 linişte plăcută mă cuprinde.
Sînt calm, relaxat"

Ce farsă, inutilitatea!

Ce criză!

Şi ce atroce grohăit

cînd ei ne apropie de stele

1 „pocnind din bici" l
ca să ne mîntuim

pe-a lumii boltă scuipînd raze calmi, relaxaţi, calmi, relaxaţi, calmi, relaxaţi. "

Elegii/e par a fi inspirate de aceeaşi obsesie a poemului care „se scrie în afara ta", a poemului care strînge toată oroarea realităţii, toată apăsarea şi murdăria. „ Vremea poemului înalt, ameţitor, l a trecut", constată poeta. Şi continuă aşa: „ Gîndul negru şi sîrma ghimpată / vor ţine minte doar aceste elegii //şi o feroce singurătate / ameţitoare, înaltă... ".

Mortificarea, moartea traversează şi ele, ca un coşmar, fantezia poetei. O teribilă elegie (a Xll-a) merită a fi citată integral. Este unul din cele mai extraordinare lucruri scrise în poezia românească şi meritînd a sta alături de poeziile Elsei Lasker Schuller ori ale altor mari poete moderne:

„ Intre sinii mei a înnoptat moartea

Dar între mine şi tine (se spune)

va exista întotdeauna o Europă sau o Mare Roşie.

Limba în care gîndesc eu cuvîntul moarte

nu este limba în care gîndeşti tu cuvîntul iubire.

Ceea ce azi ne desparte (se spune)

nu va despărţi şi mai mult mîine

Iată de ce, cu toată întunecimea trecutului nostru,

pe care îl desfăşurăm acum aidoma

unui pergament din vechiul Egipt,

îţi cer să fugim în hăul ce ni s-a dat

Acolo pistruii şi părul tău roşu

vor înţelege desigur şi vor iubi

limba sinilor mei

între care va înnopta şi atunci moartea. "

Direct politice sînt versurile din secţiunea a treia, titulară, a Atelierelor, cu mottouri din Ghiu şi Stratan, care arată perfect două lucruri: unitatea de generaţie a acestei poezii, dincolo de inevitabilele elemente individuale; şi sentimentul tragicului istoric de care optzeciştii sînt pătrunşi, în pofida ironiei şi ludismului lor. Nimic nu e mai potrivit a spune despre ei decît că văd cu limpezime cum se apropie sfîrşitul sinistrei farse şi cum cade cortina. Sentimentul e agonic, final sufocant. Imaginaţia, grotescă: „Sentimentul că totul bălteşte chiar tu o spuneai. / Stăm aidoma cartofilor încolţiţi / ai pictorului Ion Dumitriu; / înghesuiţi în atelier, / victime ale aceleiaşi boli, / aşteptînd să fim contemplaţi / de ochiul expert al realităţii / de buzunarele e; doldora / Aidoma lor, bacovieni desigur, poeţi, pictori, prozatori; conştiinţe amorţite pe alocuri, / alcoolici timizi însinguraţi / şi totuşi atit de aproape / incit am putea auzi cum vibrează prin aer / viitoarea pagină scrisă şi arsă, / ultima culoare ruptă de pinzâ." Fireşte că versuri ca acestea ori ca următoarele n-aveau nici o şansă de a se tipări sub Ceauşescu: „împăraţi proletari din toate ţările / în sfîrşit uniţi-vă! / Şi veţi da atunci lumii / cea mai solidă dictatură dinastică /pentru minte, inimă şi literatură!" Scrisorile către Emil, datate 1982, conţin o uluitoare anticipaţie, care arată în ce măsură poeţii pot fi profeţi:

„ Revoluţia n-a început nici anul acesta

dar noi continuăm s-o aşteptăm,

decembrişti cu toţii

pentru că in acest decembrie

ne-a lipsit zăpada

aşa cum ne-au lipsit şi altele. "

Sau, cu o bătaie ce trece chiar şi de pragul revoluţiei:

„Şi totuşi

ce milă sfîşîietoare pentru colaboraţionismul revoltat

care se va salva în orice administraţie

îmi tulbură acest ceas unic

cînd încă mai cred în firescul tău

Pe el cum să-l judeci

şi cum să-i dezvălui armele tale însingurate? "

Cortina cade peste poemul care dă titlul acestui ciclu şi întregului volum, superb în resemnarea lui solemnă şi tragică, fără îndoială o capodoperă:

„ In ateliere va fi de acum întuneric.

Artistul se va retrage în cotlonul său

năpădit de buruieni şi păsări

care şi-au abandonat prada după primul lor zbor.

păianjeni gînditori sau nevinovate bacterii,

palpitînd pe scara evoluţiei

şi învăţînd astfel graiul jivinelor înseriate.

De acum se va putea spune orice

despre patima lui pentru orhidee şi fluturi.

Şi despre rînjetul timp

care-i umple faţa la mirosul veştilor

strecurate pe sub uşă.

Unii vor continua să susure dulce

căutîndu-i numele în dicţionare.

(Vor fi fiind visătorii?)

Alţii îi vor cerceta cu lupa ferestrele

dincolo de care nu se ştie ce-a aruncat:

minciuna, moralitatea, retorica, spleen-ul?

(Vor fi fiind desigur contabilii)

Ori mai mulţi însă îl vor uita;

şi dacă noaptea în somn

vor fi zguduiţi de un rîs puternic,

înseamnă că au ştiut ce să uite.

Aici, în ateliere,

între sute de catarge

gînditoare vor exista de acum un pat, o masă şi hîrtia care tocmai îţi arde în mîini, onorabile! Pentru că iată, acum ştii şi tu: Totul s-a întîmpalat!

Şi scălămbăiala în spatele oglinzilor putrede; si problema ferestrei care nu vrea să se deschidă;

şi huruitul;

şi rînjetul... O, ceas al tainei asfinţit de seară

Căci orice e poem a fost uitare

şi strîngere-n cenuşa care l-a aprins

Muzica! Muzica!"

(România literară, nr. 19, 1991)

Document: 52. Romulus Bucur.doc

ROMULUS BUCUR

„Greutatea cernelii pe hîrtie"

„... De parcă un plus de detalii reale / ar spori greutatea cernelii / pe hîrtie"; aceste versuri trimit nu numai la titlul cărţii de debut a lui Romulus Bucur (Greutatea cernelii pe hîrtie), dar şi la două dintre caracteristicile principale ale poeziei tînărului autor: recuperarea realului din firimituri, oarecum în felul în care Degeţel găseşte drumul întoarcerii din pădure, şi spiritul caligrafic. Mircea Martin, care-i prezintă cartea, scrie despre poezia lui Romulus Bucur că e lucid-ironică, stringentă şi coerentă. Ca aproape în toate cazurile, autoironia este şi aici indiciul răsturnat al emoţiei. Poetul evocă nostalgic amintiri din adolescenţă (amintirile unui adolescent cuminte), traversate de silueta unei fete („ îi putem spune simplu oana / sau oricum /altfel") şi de motivul unor apeluri (telefonice) rămase de obicei fără răspuns. In plus, peroane de gară, străzi, cinematografe, plaja, un disc, camera unei fete, bocancii de militar, o bere cu un fost coleg, costumul şi cravata profesorului de limba română: iată universul. Acest lirism biografic ocoleşte însă calea confesiunii, împrejurările personale constituie materia primă a unei realităţi pe care poemele o folosesc tale-quale. Biografismul fiind sentimental în poezia tradiţională, el este aşa-zicînd material în cea modernă. De aici provine aspectul granulat al poeziilor, care constau din notaţii împrăştiate, din reziduuri de memorie. O ordine există, desigur, şi ea este tocmai aceea a întîlnirii

întîmplătoare dintre diferitele straturi (în timp şi spaţiu) ale realităţii cotidiene. Romulus Bucur e un caligraf al acestui trecut-prezent, pe care-l trage în crochiuri expresive.

Nu e greu de dedus din ele portretul poetului în tinereţe. El e un delicat, suflet prudent şi vulnerabil: „«Nu vii la o bere?» - un fost / coleg de liceu / a dat şi el la facultate / şi-a făcut armata / lucrează are nevastă copil / «Lasă fac eu cinste» - / superioritatea lui subînţeleasă / care mă face / să mă simt din nou puşti / şi nu aveam întotdeauna / cinci lei de cinematograf/ sau de o îngheţată // lucrurile de care n-am avut curajul / să mă despart bruta/ / singurătatea mea asfaltată / pe care mirosul de cauciuc ars / rulează cu viteză maximă admisă". Retractil, nostalgic, este locuitor de nevoie şi observator acut al unui mediu explodînd de banalitate: „ «acasă acasă» se scutură în pahar / cu bucurie amară /rumeguşul cuvintelor / (avea oximoroni vor spune / vecinele el ştia săracu' / da' n-a vrut să spuie / la nimeni) // o ţigară încă fumînd pe caldarîm / chipul meu răsfrînt / de vitrine îmi trec /

în revistă prietenii / ca un comandant trupele /rămase fidele sigur / ei şi-au făcut / datoria faţă de societate muncesc / au făcut copii (legitimi fireşte) / o maşină abandonată / cu uşile deschise uite / începe să intre zăpada / înăuntru l dar asta era mai demult / pe cînd nu-mi expirase încă / legitimaţia de a avea curaj / gazda tocmai începuse să / mături gunoiul sub dulap l repede pînă nu vin / musafirii". Din această intrare în vîrsta adultă nu poate lipsi iubirea, care e aici un amestec de frustrare şi de aşteptare, înduioşător-copilărească: „camera unei fete - / o trotinetă / într-un colţ / o masă plină cu cărţi / o strîngeam în braţe -aerul l de sticlă topită / al discotecii / «Eşti o pisică egipteană» l - o fi existînd aşa ceva? - / o aripă de praf / singurul lucru rămas nemîncat / de pisici".

Deşi există şi poezii care exprimă maturitatea, cele mai multe ţin evident de cei douăzeci şi doi de ani ai primelor contacte cu viaţa. Trebuie să precizez că naivitatea este în toate existenţială, nu artistică. Micul realism citadin şi sentimental al lui Romulus Bucur implică o scriitură lucidă şi rafinată, care poate părea naivă dar e îndelung elaborată. Poetul nu e spontan. Cele mai naturale impresii sînt la el rodul unor probabile rescrieri succesive, aşa încît poezia este de fapt o epură: „ nimic nu se întoarce / urmăresc broaştele sărind / cercurile apei / stingîndu-se treptat // o creangă de prun / aplecîndu-se pînă la pămînt / sub greutatea fructelor // cîţiva paşi mai încolo / ea goală în iarbă //din cînd în cînd/se aude căzînd/ cîte un măr".

Nu ştiu ce va scrie de aici înainte Romulus Bucur, dar e aproape sigur că va rămîne acelaşi poet discret, conştiincios, econom din subtilitate şi din exigenţă.

(România literară, nr. 49, J 984)

Document: 53. Mircea Cartarescu.doc

MIRCEA CĂRTĂRESCU

„Faruri, vitrine, fotografii"

Acum trei ani, şi-a făcut apariţia la Cenaclul de Luni un student din anul al doilea de la „Română" (cum e numită în limbaj studenţesc facultatea respectivă), uscăţiv, negricios, cu o faţă mică adunată parcă toată în privirea teribil de fixă. Nu părea nici stingherit, nici peste măsură de comunicativ. Ştia desigur că-i precede un început de reputaţie literară şi voia probabil s-o verifice. Auzisem de numele lui de la Ov. S. Crohmălniceanu, foarte entuziast de pe atunci în ce-l priveşte. A citit un singur poem, extrem de lung, cu o voce nazală, mecanică şi egală, fără efuziuni, dar care accentua versurile exact acolo unde te aşteptai mai puţin. Abundent imagistic, chiar torenţial, poemul a curs o vreme monoton, cam obositor, dar, după cîteva zeci de versuri, a început să-şi arate forţa: deloc dezorientat sau flasc, din contra, tăios, lucid controlat, a mers pînă la sfîrşit într-un crescendo care nu-ţi permitea să respiri. Nu se prea putea analiza într-o şedinţă de cenaclu un astfel de poem. M-am mărginit eu însumi să semnalez originalitatea limbajului şi să mărturisesc că m-am simţit, de la un punct înainte, ţintuit pe scaun de imaginaţia lirică a autorului.

Tînărul se numeşte Mircea Cărtărescu şi a debutat de curînd în volumul Faruri, vitrine, fotografii, care, dacă ochiul nu mă înşeală, promite un mare poet.

întîiul lucru care se observă la el este plăcerea cuvintelor. Rareori un poet a fost astfel vorbit de cuvintele sale ca Mircea Cărtărescu. Nu în sensul stupid, de incontinenţă verbală; căci aproape totul e la locul lui, în aparent nesfîrşitele lui poeme, şi inteligenţa stă cu ochii deschişi la căpătîiul inventivităţii lexicale. Dar cuvintele ies, ţîşnesc, curg ca dintr-un corn al abundenţei; se atrag şi se izbesc unele de altele cu zgomot; se rostesc în vîrtejuri din ce în ce mai iuţi; se lipesc unele de altele ca atomii în moleculele uriaşe de materie vie; cad, plutesc, zboară, alunecă sau se rostogolesc. Din această vorbire neobosită răsare viziunea lirică. De la tînărul Nichita Stănescu, nici un poet nu a mai dat o impresie la fel de ameţitoare că reconstruieşte prin cuvintele sale lumea, iată acest fragment al unei radiografii lirice, punînd în evidenţă o anatomie în care marele univers şi universul uman se întîlnesc: „Se pare că dacă-mi ridic mina, prin carnea mea transparentă, sub vene şi nervi l incendiul solar va contura oase subţiri de argint / un radius şi-un cubitus atît de vizibile, o radiografie / atît de clară a braţului meu intre, ochi şi fluorescente astre / gigantice, piticele albe, eteroclite populaţii stelare / micelii şi

sporiparaziţind un creier universal /stele duble, nove, quasarişipulsări inundînd şinele cu o muzică de insecte, nuri şi frunze / invadînd în nemişcătoare, furioase, livide profiluri de apă / labirintele supraeului locuite de oglinzi şi păianjeni de fin / purtind războaie de carne, angajînd rinichii şi plămînii radiografiei umane / într-o aventură fără ieşire...". Bogăţia lexicală nu e, desigur, totul. Imaginaţia construieşte din aceste materiale care sînt cuvintele - clasicele cărămizi, betonul, fibra de sticlă, oţelul, aliajele moderne - viziuni insolite şi pline de prospeţime: „ în acea noapte mi-am dorit să pot privi măcar o dată spectacolul / oferit de baletul pe gheaţă al morţilor / în faţa unei asistente selecte, încărcate de bijuterii / rimeiată cu rubinstein, parfumată cu emotion / să primesc un apartament pe planetele pustii şi pietroase / acolo, în mijlocul erosului universal, /şi în ceaţa cărnii mele pe cale de destrămare într-o masă de peşti abisali, alge şi hipocampus, / un submarin visător să împrăştie iarăşi germenele inocent al vieţii / şi-acolo unde odată faţa mea se zbătea să reflecte ameţitoare stele / coacervate şi salcîmi galbeni să legene iarăşi iluzia / ş i pe un pămînt îndepărtat şi semitransparent / o hologramă miraculoasă să te reîntrupeze, mică femeie, / cu raza ochiului meu pineal".

Din cele cinci cicluri ale culegerii, două (Calea regală şi Fotografii) sînt, după toate aparenţele, un fel de laborator pentru cel din urmă, intitulat Jocuri mecanice. Aici găsim un stadiu ceva mai vechi al poeziei lui Mircea Cărtărescu. Extrem de interesant, dar încă ezitant, nu orientat, perfect pe liniile de forţă are propriului cîmp magnetic. Georgicele alcătuiesc un grupaj mai matur, dar pe care-l cred o experienţă ce nu se va mai repeta în poezia lui Mircea Cărtărescu. E vorba de douăsprezece scurte poezii, care reconstituie, oarecum, în felul lui Petre Stoica din Un potop de simpatii, dar împingînd sarcasmul şi parodicul mult mai departe, universul deruralizat al satului contemporan. Intenţionat anecdotice, utilizînd clişeul jurnalistic, poanta şi calamburul ieftin, aceste poezii sînt spirituale, fără să fie şi profunde.

Centrul de greutate al volumului îl regăsim în cele şapte Jocuri mecanice şi în poemul intitulat Căderea, şi care nu- este altul decît acela citit la cenaclu cu trei ani în urmă. Tînărul poet a avut inspiraţia să înceapă prima sa carte cu acest poem, sub toate raporturile extraordinar, şi care merită o analiză mai amănunţită.

Punctul îndepărtat de plecare al Căderii este barbian şi nichitastănescian. Invocaţia iniţială a „Lyrei de aur" care să „înstrune" cîntul, cum ar fi zis autorul Ritmurilor pentru nunţile necesare, e urmată de sugerarea unui mod nou de a vedea lucrurile, prin intermediul unui ochi ce „ ţese-mprejur de sine / un fel de lumină, pe care alt ochi /

ar primi-o ca noapte şi-ar închina-o / zeilor melancolici ai nopţii". începem să ne dăm seama că e vorba, în această primă parte a Căderii, de o viziune cosmogonică. Lumea increatului e o lume plană, survoiată de o pasăre în două dimensiuni care poartă în cioc un disc, în care „există toate lucrurile cu toate amănuntele lor", aşadar, ca pură virtualitate, întîia parte a poemului este despre virtualitate, în locul de unde porneşte spirala, „punctul devine linie / care vălureşte şi procreează l şi se-mprăştie-n suprafaţă". Această generare spontanee de forme geometrice produce un lirism abstract, înrudit cu acela din 11 Elegii. Iminenţa naşterii e evocată în a doua parte, unde sîntem purtaţi într-un silvestru univers holderlrnian de zei ce stau „strînşi unul în altul Ungă buşteanul de cedru", sub „urechea lui Dionis înşurubată în noapte". Imaginaţia poetică izbucneşte în următoarea secvenţă, o dată cu ecloziunea primăvăratică de forme ale naturii. Primăvara e personificată plastic: ,, înfăşurată în lujere verzi şi în cosaşi ca veninul / păşeşti mină în mînă cu mine, / şi totuşi sînt cu mult mai singur decit dacă singur aş fi / şi te asemui boabei de apă din potirul brînduşei / irizînd dimineaţa, uscîndu-se pînă-n amurg, l aprilie-n toi, şi dintr-a arţarului scoarţă / cu zumzet de vielă soarele-şi înalţă bărbia rotundă, / dar heruvi de seu, bucălaţi şi cu pumnii la pleoape, / au faţa în lacrimi şi spre pădurea amară privesc / de pe umerii goi ai cetăţii". Faţă de aceste botticelliene închipuiri, cele din anotimpul care urmează ne duc cu gîndul la pădurile tropicale ale lui Rousseau Vameşul, delirante vegetal, unde tulpinele groase par şerpi, iar plantele au mişcări de reptilă: „mlaştinile unde nu deosebeşti broaştele de mătasea-broaştei l viul de putred / mirosurile excitante ale sîngelui verde / fosile create din influenţa aştrilor în straturile adinei /pelinul dezbrăcîndu-şi cu pudoare rochiile / pe sub băncile parcului l oda somnului vieţii intonată de boreu în păduri / cojile fructului crăpînd în suflul seminal...". Sau toamna putredă şi iradiantă, peste care trec aceleaşi duhuri silvestre: ,, în codrii obscuri şi obsceni / numai măselele lumină dau, şi putregaiul. / dai frunza la o parte şi miriapodul se îneacă în umbra verde l rupi lemnul buretos cu unghiile / şi-n labirint ţi se arată cariii, / în aer sînt duhuri nenumărate / în sfirşitul acesta de vară cu soare de iridiu". O notă dramatică se percepe în ultimele două părţi, care anunţă declinul acestui ciclu de cosmice prefaceri: „ptîngu şi mă tînguiesc cînd mă gîndesc / Ia moarte", spune poetul în limbajul lui Dosoftei. Sfirşitul se aseamănă cu începutul. Lucrurile reintră în unitatea primară, în virtualitatea absolută. Viziunea e întîi calmă: „ Melcii şi peştii zburători în iarba putredă îşi lasă udul / urinează roşu în iarba uscată, l lichenul cerbului şi lichenul de islanda, roşii, / combustii roşii guvernează, şi roşii generaţii ale

roşului / se depărtează, perse, de aştri şi sensuri / şi cînd el pleacă, totul e absenţă, totul e reversul său, / aerul e flăcări şi casele sînt aer şi timpul / sub ochii noştri devine materie, / ochi basedovici asistă la ceremonialul / prin care autoservirile se întronează pe emisfera de plastic l cunosc poteca spre fundul pădurilor, /spre limita lucrului". Dar imediat tonul devine asemănător aceluia arghezian, din Blesteme, de o mare virulenţă şi truculenţă lexicală: „Afurisit fie el pre dinlăuntru şi pre dinafară / afurisit fie el întru părul din capul său / întru creierii săi, între creştetul său / întru (împle/e sale, întru obrajii săi / întru fălcile sale, nările sale, gîtul său, umerii săi, încheieturile / mîinilor sale, mîinile sale, palmele sale şi degetele sale l afurisit fie el Intru rărunchii săi, întru vintrele sale / intru coapsele sale, întru picioarele sale, întru / laba picioarelor sale şi întru unghiile picioarelor sale, l afurisit fie el întru toate îmbucăturile şi încheieturile sale, / din vîrful capului pînă în vîrful călcîielor, /si să aibă parte doar de şubrezime".

Jocuri mecanice ilustrează altă faţă a poeziei lui Mircea Cărtărescu, mai nouă şi mai originală, dar, şi în ele, ca şi în Căderea, se remarcă aceeaşi alianţă norocoasă, de inteligenţă şi de fantezie. Poetul ştie să strunească debitul său verbal colosal, să nu se lase purtat de torent. El retează deliberat aripile patetismului, alternează seriosul cu glumeţul, introduce momente carnavaleşti în viziunile funerare, e suav în atrocitate şi abstract în plină efuziune a materialităţii. Amestecul acesta de abstract şi concret, de idee şi metaforă e dozat foarte savant. Lirismul intelectual abstract al Elegiilor lui Nichita Stănescu şi terifiantele viziuni materiale din Infernul lui loan Alexandru par să încerce aici o sinteză: care, de-i va reuşi poetului, va însemna un suflu nou în lirica tînără de azi. Nu în ultimul rind, ar trebui semnaiată calitatea culturală a liricii lui Mircea Cărtărescu. Există, mai peste tot, trimiteri directe, citate, referinţe discrete, clişee de vocabular, care indică o reutilizare, în scopuri proprii şi în context schimbat, a unor limbaje poetice (şi nu numai) existente. Spre deosebire de Căderea, poemele din Jocuri mecanice vin cu o viziune mai puţin clasic-mitologică, mai realistă şi cotidiană. Se umplu de elementele civilizaţiei industriale, de locurile comune ale maşinilor, roboţilor, fizicii şi chimiei, în al doilea rînd, sarcasmul triumfă în ele, ironia se umflă ca un balon gata să se spargă, gluma lirică ia proporţii colosale. Voi cita în încheiere o camavalescă şi grotescă imagine a morţii: „ am văzut-o sprijinită de gardul de fier al spitalului de ftiziologie de lingă direcţia generală a miliţiei / oprind vreun copil pe trotuar ca să-l trimită după un ziar sau o chiflă /şi am văzut-o ducîndu-se după chifle şi ziare în cea mai roză şi mai incomparabilă înserare ' am văzut-o mizeră şi decrepită întinzînd labe în mănuşi de aţă albe murdar / spre

bara de la uşa din faţă a troleibuzului / implorind cu vocea piţigăiată a negilor, trăgîndu-şi fustele, înfruntînd privirea sticloasă a vulpilor vii l care-i muşcau pe şofer, şi în stomacul ei generaţiile iaurtului dominînd Intre bomboane, rahaturi şi biscuiţi / i-am văzut burta pe pernă de aer galopînd în pusta slipului cu paiete / şi plămînii inhalînd un fluid amestecat din arginturi, puf de reprezentări onirice şi lame-uri...". Spaţiul mă opreşte să citez definiţiile lirice ale ironiei din Cuirasatul Tod sau alte lucruri foarte bune din volumul lui Mircea Cărtărescu, poet în care îmi pun mari speranţe.

(România literară, nr. 3, 1981)

„Poeme de amor"

Să ne deprindem, mai întîi, urechea cu „tonul" acestor Poeme de amor. Mircea Cărtărescu pare să scrie despre iubiri defuncte, evocate însă cu o bogăţie, chiar luxuriantă, de amănunte, care le fac prezente pe toţi porii poeziei, şi cu o exuberanţă paradoxală, nici cu desăvîrşire serioasă, nici numai glumeaţă. Iubirea fiind la trecut, ea reînvie în prezentul poemului cu locurile, atmosfera, febra, fantasmele şi vocabularul ei. Rareori un poet a fost mai exact şi mai inventiv în detaliile care alcătuiesc decorul întîmplărilor lui sentimentale. Realitatea cotidiană a oraşului - a Bucureştiului modem - dă buzna în poeme, „lactobarul de lîngă scala", „magazinele cu frape-uri, furouri şi doftorii din pasaj", „întunericul bulevardului în dreptul teatrului mic", „strada toamnei şi apoi taras secvenco, pe lîngă liceul cantemir", „maşina 109", asfaltul trotuarelor, firmele, librăriile, Foişorul de foc, spitalele, teatrele, tirurile, tramvaiele, Cişmigiul şi celelalte. Londra lui T.S. Eliot văzută dinspre Burnt Norton e departe de a fi la fel de precisă. Şi apoi, persoana iubitei: invocată, evocată, căinată, lăudată, luată peste picior, idealizată, transfigurată, imaginată. Prima parte din Femele, femeie, femeie... e o declaraţie enormă de amor, un portret de interogaţii nesfirşite, tandru, sfîşietor, comic, sarcastic: „cine umpluse cu levănţică, pucioasă, asparagus, flacără, dragoste, biscuiţi şi carbid troleibuzul pe care îl aşteptam în staţie la tunari? / cine a rîs ca o betivancă mîngîind lubric coloanele gării de nord, înroşind taxifurgonetele? / cine trecea, oh, dragă, cine trecea de vatra luminoasă cu braţele încărcate de crizanteme, lăsînd o dîră de struguri printre orbii guiţînd fericiţi?", în partea a doua poetul se căinează, în acelaşi stil enorm, ca un Conachi în blugi, care se prăpădeşte, se tînguie, se uimeşte: „doamne, m-ai chinuit, nt-am chinuit pentru tine / şi am vărsat, şi am plîns isteric, şi mi-am băgat unghiile în podul palmelor pentru tine / şi m-am înfăşurat în

perdea şi am smuls-o şi am căzut cu ea pe parchet pentru tine / şi am rupt cu dinţii faţa de pernă doar pentru tine / şi mi-am mestecat atîta obsesia incit creierul meu a făcut paradontoză... ". Dar despărţirea fiind consumată, ce mai rămîne?, „ acum, tu eşti o superstiţie, o hiperrealitate cu zeci de miliarde de feţe". Aceasta este un vers cheie. Suferinţa şi senzualitatea sînt multiplicate în amintire, care hipertrofiază lumea trecută a iubirii, fericirea, decepţiile, corpul. Erosul e de fapt himeric, fantast. Blestemele mele, recriminările în cascadă, acuzaţiile („ai fost proastă, m-ai dezamăgit, mă lepăd de tine / ce ai păstrat din adolescenţa cu nuiele de pomi reflectîndu-se gri în vitrine? ") ascund părerea de rău: sentimentalismul însă e jucat, trucat, pus în scenă, într-un spectacol magnific de carnalităţi extravagante, baudelariene: la urma urmelor şi amintirea poate fi falsă, inventînd de exemplu „o seară de octombrie 1984 ": „ îmi amintesc aşa de bine cu ce vei fi îmbrăcată: / cu pulovărul crem pe care ţi-l vei cumpăra abia la anul şi cu fusta plisată-n carouri / şi cu maldăre de ghrvaeruri cu licăriri, scînteieri, gînguriri, pîlpîiri / bijuterii din marile muzee ale lumii, perlele coroanei şi baloanele de săpun peticite multicolor /şi pantofi de cleştar lucitor".

Acest superb joc cu toate posibilităţile sentimentului este şi o punere la încercare a limbajului poeziei de dragoste. Ar fi să nu cunoaştem bine natura liricii lui Mircea Cărtărescu dacă am privi-o în latură strict sentimentală. Avem de-a face, mai c'urînd, în ele, cu o tentativă de mistificare decît cu sinceritatea unui iubit decepţionat de femeia-Dalilă (cum o numeşte Zoe Dumitrescu-Buşulenga în postfaţă). Ce e amorul? Un prilej pentru Poemele de amor. Chiar dacă biografismul este principial suspect în orice poezie modernă, în cazul de faţă trebuie să mergem mai departe: poemele de amor din această a doua carte a lui Mircea Cărtărescu reprezintă cea mai radicală şi completă încercare de subversiune, din literatura noastră, a poeziei înţeleasă ca expresie sau confesiune sentimentală. Termenii în care Poemele de amor trebuie discutate nu mai sînt aceia tradiţionali.

Cea mai eclatantă dovadă o constituie amplul poem O seară la operă. El debutează cu un Argument al cărui înţeles adevărat nu se luminează decît mai tîrziu şi în care autorul se referă la o cunoscută supoziţie probabilistică: date fiind limitele vocabularului şi, totodată, imensele resurse de combinare dinăuntrul lui, o maimuţă care ar bate la maşină ar putea, în cîteva trilioane de ani, să „nimerească" forma unui sonet shakespearean. O primă idee ce se desprinde de aici este că poezia se face cu cuvinte şi acestea stau oarecum la dispoziţia poetului, care nu le inventează, ci le foloseşte. Orice poezie de dragoste este, în acelaşi timp, nouă, originală, şi rezultată din recombinarea tuturor poeziilor de

dragoste existente. O seară la operă este un splendid poem programatic şi polemic pe această temă. Nu există un grad zero al vocabularului poetic. Poeziile mai curînd reflectă o tradiţie literară decît sînt expresia unor trăiri. La limită, o poezie de dragoste poate fi sinteza unei anumite lirici erotice, ca un text născut din alte texte, într-o coexistenţă paşnică. O sinteză, fără îndoială, animată de spirit parodic, dar nu mai puţin autentică decît transcrierea în versuri a iubirii poetului. Observăm de la început în O seară de operă că poetul lucrează cu „limbaje" cunoscute, pastişîndu-le sau parodiindu-le, încorporîndu-le sau absorbindu-le. Poemul lui Mircea Cărtărescu conţine mai multe astfel de registre lirice, întîia parte este scrisă în stil exclamativ-juvenil, labişian (referinţa la Labiş este deschisă, prin procedeul intertextualităţii), deşi sporit de o fantezie asociativă. A doua parte, prin contrast, ne oferă mostre de stil prozaic-dezabuzat, derizoriu, „realist", în sensul platitudinii. Şi aşa mai departe. In poem apar două personaje: „poetul" şi Maimuţoiul care este, fireşte, un alter-ego. „Poetului" îi revine registrul „biografic". El e plin de amintiri, părăsit de iubită, adresîndu-se reprobator mamei (aici se distinge cu ochiul liber un element aşa zicînd psihanalitic). Maimuţoiul (trimitere la ideea Argumentului) este artistul în cealaltă ipostază, care nu transcrie emoţii reale, trăite, ci rescrie poezii de amor. Iubita care i se arată Maimuţoiului este o himeră dimoviană („brusc, în zidul de plumb din spatele lui se desfăcu o fereastră / şi prin ea, cu un teribil de sexy glas / se ivi o domnişoară de plexiglas / era fără îndoială cea mai frumoasă femeie din lume / covîrşită de lenjuri, poleieli, crotali, căi ferate, păpădii, parfumuri, creme şi spume"). Duetul care urmează constituie miezul poemului. Declaraţiile reciproce de amor refac, cu virtuozitate, istoria liricii noastre de dragoste de la Văcăreşti la Arghezi, prin Conachi, Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Bacovia, Barbu şi Blaga („stai, ajunge, lasă-le-ncolo de poezii, că nu de vorbe proaste îmi arde mie... / păi, nu mai era decît nichita"). Intenţia nu e minimalizatoare, dacă mai trebuie spus, ci recuperatoare. Procedeul acesta al revalorificării unor expresivităţi (pastişă, parodie etc.) a fost folosit, în proză, de Proust şi, mai ales de Joyce, iar în poezie de T.S. Eliot (de exemplu în Patru Quartete) şi de alţii. Putem vedea în el una din modalităţile fundamentale ale poeziei moderne de după Rimbaud. In Little Gidding, Eliot face explicită relaţia dintre cuvîntul vechi şi cuvîntul nou: „For last year's words belong to last year's lanfuage / And nett year 's word await another voice ".

Refolosirii limbajelor poetice existente, intertextualităţii (cu trimiteri la pasaje din Eminescu, Truman Capote, Baudelaire, Edgar Poe, Arghezi, Ion Barbu, Caragiale, N. Labiş etc.), le putem adăuga procedeul opus al

infuziei de limbaje considerate, din unghiul tradiţiei, nepoetice. Altfel spus, Mircea Cărtărescu tinde spre o dublă subversiune: ironizarea poeticului şi valorificarea lirică a prozaicului, în ce o priveşte pe a doua, grija lui cea mai mare este sugerată tot de T.S. Eliot: „ The common word exact without vulgar ity / The formal word precise but not pedant ic". Cuvîntul comun, fără vulgaritate, şi, în acelaşi timp, cuvîntul strict, precis. Cititorul neprevenit ar putea crede că Mircea Cărtărescu abuzează de „proză", aşa cum abuzase de parodierea „poeticului", în realitate, cu un talent ieşit din comun, autorul Poemelor de amor exploatează riguros ambele atitudini faţă de poezie, deopotrivă de moderne. Invazia banalului, cotidianului, falsei trivialităţi este controiată cu mare atenţie şi răspunde unui scop estetic limpede. Trivială în poezie nu este decît lipsa ideii. Ideea însă (înţeleasă ca scop artistic conştient) este un mortar eficient pentru cele mai eterogene materiale de construcţie, indiferent de domeniul din care provin. Un poem remarcabil este de pildă Mangafaua, în care coexistă registrele cele mai diverse, subordonate unui stil foarte personal, iată un Document olograf: „dragă iubitule, /sunt tuta sola în camera mea cu icoane pe sticlă, sunt ambetată. / ci vino tu, stare măreaţă a sufletului, pe motocicletă, pe biţiclu, /pe limuzină mangafaua a plecat la feteşti, de ce nu vii tu? vină!, mi-am făcut unghiile cu sidef. Am chef arhonda, am chef.. / p.s. Adu şi banda cu kenny rogers. / auguri, miţa, strada blănuri 16 bis. / ce servitute, ce dezgust, ce plictis... ". Sau iată Nu pttnge, volintir!: „ tovarăşe sergent, vă rog să-mi permiteţi să raportez: / mă simt tare singur, tovarăşe sergent. / i-am raportat şi tov. adjutant chinţes /şi tot nu s-a rezolvat pînă acum nimic / n-am lovit ţinta cu nici un glonţ / m-a prins cînd am vrut să bag coniac în cazarmă / iar logodnica mea, cutia de cremă de ghete / s-a dus după altul / acuma sînt singur şi noroit ca un excavator / şi aş vrea să dezrădăcinez o fiinţă, un zid de igrasie, de baie / să mă încurc în ţeveturi, bazinele, faianţe şi instalaţii... / ordonaţi-mi ceva, ordonaţi-i ceva / soldatului vasile gh, Mangafa /sînt doar un tilicar zdrăngănindu-şi masca de gaze /pe sub un altădată de raze / întorcînd capul în gară după vreo periuţă albastră de dinţi / cu pulpe lucioase, albastre, fierbinţi... / tovarăşe sergent, mai e un cimitir ruginit de secunde / pînă la eliberare / pînă la o bere în linişte la ateneu / căci azi nu mai sînt ou / şi mintea mea / mă doare".

în Poeme de amor, Mircea Cărtărescu este un poet de o inventivitate nesecată, teribilist şi profund, fantasmagoric şi exact, senzual, tandru şi ironic, montînd şi demontînd cu graţie maşinăriile lirice cele mai complicate, prin sîrmele cărora trece un curent electric de înaltă tensiune.

(România literară, nr. 21, 1983)

„Totul"

„Ce vrea la urma urmelor poezia lui Mircea Cărtărescu? De fapt nu doreşte decît un singur lucru; că exprime totul", se întreba şi răspundea Paul Georgescu într-un articol din România literară de acum cîteva luni. Ca şi cum ar fi vrut să-l confirme, poetul şi-a intitulat recenta carte de versuri Totul, însoţind-o de trei motto-uri care, departe de a fi întîmplătoare, sugerează trei feluri distincte de a se revela ale totalităţii: cosmic („ Totul se află în toate părţile, fiecare lucru este în toate lucrurile, soarele e în toate stelele şi fiecare stea e toate stelele şi soarele", Plotin), filosofic („Totul pe lume-i frumos, neasemuit de frumos pentru că-i adevărat", Dostoievski) şi psihologic („A suferit totul, Insă intr-o singură clipă desăvîrşită", Kafka). Trebuie să recunoaştem că proiectul poetului nu e lipsit de o mare ambiţie; şi să adăugăm că această ambiţie este slujită, cum se cuvine, de un mare talent. Volumul cuprinde două poeme (Geneză şi Totul) şi trei cicluri (Idile, Viziuni şi Momente). Nici această alcătuire nu e întîmplătoare. în fond, Geneză reprezintă o punere în temă, iar Totul un epilog, între care se situează cele trei grupaje. Să începem cu începutul: „Şi brusc bătu inima / Şi brusc bătu inima, brusc începură ganglionii să lumineze. / Brusc începură venele, ca nişte curcubee de orgă, / să gîlgăie si să cînte. Brusc începu creierul să gîndească. / Iar la cea dinţii dungă albastră a dimineţii / brusc omul deschise ochii".

Iată un peisaj matinal în care aflăm o cheie a întregii poezii. Omul deschide ochii asupra lumii: un ochi de ciclop, realist şi halucinant; lumea este oraşul, Bucureştiul, cu străzile, clădirile şi agitaţia sa cotidiană. Poezia lui Mircea Cărtărescu este, înainte de orice, un mod de a vedea. Geneza coincide cu deschiderea ochilor. Dar ochiul şi lumea aparţin aceleiaşi realităţi. Lumea e un corp omenesc; macro şi microcosmosul apar legate placentar; o unică inimă bate în pieptul tuturor fiinţelor şi lucrurilor; aceiaşi sori vangoghieni se rotesc pe cerul exterior şi pe acela interior al poetului.

în definitiv, Viziunile lui Mircea Cărtărescu rezultă dintr-o îmbrăţişare a universului real, nu numai cu gîndul, nici numai cu sufletul, ci cu întreg trupul, cu braţele, cu muşchii, cu venele, cu ganglionii, cu viscerele. Cunoaşterea este aşa zicînd fizică, o metafizică a corporalului. Instrumentul privilegiat rămîne privirea: una de foarte sus, din polul plus, concretă şi fantastă, minuţioasă şi integratoare. Este uimitor modul în care reuşeşte poetul să îmbine aceste planuri opuse. Uriaşa debutează cu o viziune tandru-umoristică a obiectelor camerei, erotic animate de dorinţa de a-şi da întîlnire,

într-o „sîmbătă-seara", şi continuă cu imaginea colosală (swiftiană, freudiană) a mamei, care priveşte pe fereastra camerei la singurătatea poetului, în Ciocnirea sentimentul e obiectivat într-o întîmplare la fel de extraordinară: poetul îndrăgostit trage de şnurul telefonului pînă cînd, comprimînd oraşul, străzile, casele, aduce fereastra iubitei în dreptul ferestrei proprii, buzele iubitei lîngă buzele lui. în Noapte de decemvrie, tristeţea traversează oraşul călare pe un curcubeu şi o răpeşte pe fata iubită de sub nasul vecinilor, pompierilor şi tuturor celorlalţi care se află în preajmă. Viziunile conţin mereu acest amestec de banal şi de senzaţional, sînt hazlii şi fabuloase, înduioşătoare şi pline de cruzime, copilăreşti şi fermecătoare. Proiecţii ale unor dorinţe şi răsfăţuri, ele iau forma unor jocuri extraordinare de-a realitatea. Poetul se joacă cu oraşul ca un copil cu nişte cuburi, modifică spaţiul şi timpul, călătoreşte pe covorul fermecat al ispitelor, printre patiserii, benzinării, baruri, şcoli, spitale şi magazine, într-un Bucureşti fabulos-oriental. Viziunile sînt o mie şi una de nopţi ale acestei fantezii năucitoare. Erotismul este, pe cît de îndrăzneţ, în reprezentările lui anatomice, pe atît de candid. Anatomizarea universului a încercat-o, înaintea lui Mircea Cărtărescu, poetul Viziunii sentimentelor. Dar dacă la Nichita Stănescu metaforele corporalităţii erau suave, delicate, inflorescenţe miraculoase ale oaselor şi muşchilor, la Mircea Cărtărescu ele au un aspect visceral, teribil şi uneori grotesc. Ochiul e dublat de toate celelalte simţuri şi mai ales de pipăit: proximitatea obiectelor schimbă proporţiile, întorcînd pe dos, ca o mănuşă, trupul şi sufletul. Metaforele ambilor poeţi sînt mult mai puţin legate de sentiment, de inimă, decît de trup. Viziunile acestea sînt, prin excelenţă, impure, alcătuind un straniu epos burlesc, în care fantasmagoricul se scaldă în proza de zi cu zi. Un magic limbaj de contraste dă naştere unei lumi noi, proaspete şi pregnante, borţoasă de obiectele şi de situaţiile cele mai obişnuite.

Acelaşi limbaj îl observăm în Idile. Ciclul cuprinde poezii mai vechi, după toate indiciile, dar în care fantezia asociativă funcţionează la fel. Nota comună este elogiul adresat femeii iubite. Respectiva formulă poetică e cunoscută de mult: quasida arabă a trecut la trubaduri şi la autorii Renaşterii italiene. Originalitatea elogiului constă la Mircea Cărtărescu în stilul enorm-ironic al laudei: ..odată, vreodată.../ un milion de brahmani cîntind în templele himalayei / nu acopereau vocea ta / un milion de termocentrale nu dădeau curentul electric /pe care-l dă piept amil tău trecîndu-ţi prin păr. / un milion de fulgi de zăpadă în echilibru indiferent / făceau acrobaţii pe fiecare geană a ta / un milion de berze îţi zburau prin oasele tubulare / strănutlnd de atît curcubeu, / odată, vreodată... ".

Ca şi Poemele de amor, poeziile din Idile se bazează pe un joc superior nu numai cu sentimentele, dar şi cu formele literare în care ele s-au exprimat. Amestecînd stilurile erotice, Mircea Cărtărescu reînnoieşte poezia extravagantă a lui Minulescu: volubilitate emoţională, pigment exotic, referinţe la realitatea imediată a unui anumit mediu, incongruenţe, deliberate, epatare intenţionată, delir onomastic. Poetul îşi cîntă iubirea în cele mai variate registre: serios, comic, şlagăr de muzică uşoară, argou bucureştean, stiluri profesionale etc. Marin Sorescu încercase în Descîntoteca o demistificare asemănătoare în limbajul erotic. Ceea ce este caracteristic este modul în care emoţia este exprimată fără false pudori, prin apelul la toate componentele cotidianului, vîrîte cu anasîna pretutindeni în aliajul liric, în pofida acestui talmeş-balmeş, a aspectului glumeţ (şi chiar „miştocar") şi a clişeelor. Idilele sînt încîntătoare tocmai prin proiecţia ingenuă a dorinţei. Nimic vulgar, în parodia subtilă, în pastişa stilului romanţei mahalageşti, în modernizarea ostentativă a decorului şi a limbii. Poetul e, de altfel, lucid şi procedeele sale sînt conştiente. Ecoul romanţei naive, populare şi intertextul caragialian se combină savant în savoarea acestor cîntece vesel-triste de iubire: ,,vrei să ne-ntîlnim sîmbătă seara l p-a-cilea prin Cişmigiu? J Vrei să ne vedem in faţă la Monte-Carlo? vrei să privim lacul roşu de stele şi galben de lună? / vrei să fim toată viaţa-mpreună? / te-aş putea scoate pe la vreo expoziţie, la vreun film (...)".

Momentele se constituie dintr-un efort de a recupera poetic banalul cotidian. Am semnalat şi altădată orientarea „prozaică" a unei părţi din poezia contemporană (Petre Stoica, Ioana Ieronim, Marin Sorescu). Este o reacţie la modelul dominant în anii '70, al poeziei „lirice", evazive şi rafinate, în loc să construiască universuri poetice „absolute", ca înaintaşii lor, cîţiva dintre tinerii poeţi de astăzi se complac într-o pseudodescriere a realităţii zilnice. Elemente ale acestei maniere se găsesc pretutindeni în versurile lui Mircea Cărtârescu, dar Momentele le reunesc aproape programatic într-o poezie care se situează voit la antipodul evaziunii moderniste, al metafizicii lirice, al miturilor şi al transfigurării de orice fel. Ele privesc realitatea de la nivelul realităţii, făcîndu-se ecoul faptului divers, al biografiei, în sensul cel mai strict. Desigur, poezia aceasta hiper-realistă şi fotografică doreşte să vorbească despre banalitate fără să cadă în banal. E o sinteză, nu o copie, un soi de burete care absoarbe cele mai mărunte picături de realitate. Meritul ei constă în democraţia pe care o introduce în considerarea formelor realului: derizoriul îşi găseşte locul în ea, ca şi esenţialul, detaliul ca şi întregul, trăirea ca şi lecturile,

viaţa ca şi cartea. E o imago muncii, un repertoar, o tablă de materii a cotidianului. Ar trebui să citez un poem cum e, de exemplu. Pace şi realism, ca să se vadă mai bine că autorul întrebuinţează conştient scriitura respectivă şi că nu lipsa fanteziei îl împinge să se coboare la descrierea reliefului mărunt al existenţei, ci un principiu artistic.

Epilogul este amplul poem titular. El vrea să cuprindă totul: atît în plan tematic (naşterea, viaţa, moartea, jubilaţia, disperarea, frustrarea etc.), cît şi în plan stilistic (prin procedeul, iarăşi mai general la M. Cărtărescu, al acumulării, al enumerării meticuloase şi nesfîrşite). Totul este şi un metapoem, o poezie care se întreabă asupra rosturilor poeziei şi a raţiunii de a scrie. Analizat din acest unghi, el ne oferă sugestii preţioase despre concepţia autorului şi unele indicii clare privitoare la posibila lui evoluţie de aici înainte. Plin de metafore îndrăzneţe, şocante, Totul este un poem remarcabil mai ales printr-un soi de epos subteran. Faţă de fragmentarismul strălucitor al scriiturii avangardiste (la care poeţii de felul lui M. Cărtărescu sînt deseori raportaţi, dar mai mult din prejudecată critică decît din lectura atentă), poemul acesta aduce nou o viziune globală a lumii şi a poeziei, dintr-o perspectivă aproape filosofică: „totul, dar ce este totul9 de unde privesc / dumnezeu nu se vede mai mare decît / o pioneză, iar totul e mimai o plombă din gura lui. sînt cu mult / cu mult mai sus decft stelele, in jurul meu /fără coarde vocale ţi fără laringe 'fără materie şi fără-suflet / vorbeşte liniştea". Poemul şi întreaga carte a lui Mircea Cărtărescu sînt deopotrivă excepţionale.

(România literară, nr. 52, 1985)

„Levantul" Comedia literaturii (I)

..Cind pornii poema asta cît eram de cilibiu, Joacă îmi părea a face să trăiască-n epopee Spangă de bărbat alături de pept fraged de femee. Stiluri mult sofisticate să aduc dintr-un condei Cum călugărul înfloare pergamintul dă minei Ticluiam, cu muzichie dă clavir şi dă spineto. Vreo istorie pe apă, vreun soi de operetă, Plictisit fiind de joasa poesie-a vremii noastre.. "

Găsim, în aceste versuri din al doisprezecelea cînt al epopeii lui Mircea Cărtărescu, aproape toate motivaţiile - psihologice, stilistice, culturale - care l-au determinat pe poet să încerce o specie de multă

vreme uitată într-un colţ al Muzeului Literaturii. Acoperită de un praf gros, cu fiarele ruginite şi sforile putrede, maşinăria nu mai părea recuperabilă. Se străduise s-o facă, acum un veac şi jumătate, întreaga echipă romantică, în cap cu Negruzzi, şi, înaintea ei, de unul singur, mult ingeniosul Budai-Deleanu. Pe urmă, în cursul timpului, au mai apărut doar cîţiva fanatici care nu-şi pierduseră încrederea în zborurile poetice de lungă durată. Nebăgaţi în seamă, neînregistraţi de istoriile literare (e drept şi că nici unul nu s-a dovedit prea meşter), aceşti ultimi nostalgici au fost, ei înşişi, îngropaţi în uitare - în epoca modernă. Modernismul este în fond acela care a creat Muzeul Literaturii: ca să aibă unde abandona, cu un protocol ipocrit, tot ce nu-i mai făcea trebuinţă. Novator şi intolerant, lipsit de memorie, credea că scapă astfel de fantasmele care-i bîntuiau subconştientul. Şi, cu asta, totul părea a se fi încheiat, cu vizitele periodice ale şcolarilor cuprinşi de o plictiseală cronică sau cu strădaniile, din ce în ce mai rare şi ele, ale unor învăţaţi excentrici de a afla la ce folosise cîndva o bielă sau o manivelă înţepenită ori de a contempla pur şi simplu şurubăria misterioasă a unor străvechi vehicole literare.

Ar fi neadevărat să afirm că experimentul lui Mircea Cărtărescu ne ia prin surprindere. Nu numai pentru că poetul a mai scris O seară la operă şi alte lucruri care nu semănau deloc cu ce credeam noi (şi el însuşi) că se cheamă poezie dar şi pentru că, de cîţiva ani buni, literatura pare să-şi fi redescoperit gustul pentru trecutul ei, mai exact, pentru acea parte din trecut pe care ultima sută de ani i-o ascunsese. Chiar dacă nu se reduce la atît, postmodernismul nu poate fi înţeles fără această modă retro, fără dorinţa de a scoate din muzeu genuri, specii şi procedee literare uitate. E drept a preciza că Mircea Cărtărescu era cel mai indicat s-o facă. De la prima carte (Levantul este a patra), el s-a arătat atras de farmecul vechiturilor acestora, i-a plăcut să rescrie, să transforme, cu un cuvînt să recupereze. A avut un simţ suplimentar pentru tehnicile poetice ieşite din uz. Şi, desigur, disponibilitate pentru stilurile ori registrele de expresie cele mai diverse. Pe acest fond ludic şi sentimental, el era meşterul pe care epopeea românească îl aştepta ca s-o repună în funcţiune.

Citiţi Levantul şi veţi vedea că a izbutit! în comentariul său din Contrapunct, Ion Bogdan Lefter considera că experienţa va rămîne fără urmări, atît pentru autorul însuţi, cît şi pentru poezia românească, mai ales din pricină că intraductibilitatea acestei epopei, „înţesate de subtilităţi lingvistice şi livreşti", o va lipsi de ecoul capabil a face din ea o „performanţă internaţională". Cum s-a întîmplat, adaug eu, cu poemele similare ale lui Ezra Pound sau, în roman, cu Ulisele lui Joyce.

Din contra, Ov. S. Crohmălniceanu, în succintele consideraţii de pe coperta a doua a volumului, vorbeşte de o „formidabilă reactivare de forţe latente ale poeziei româneşti din cele mai vechi timpuri pînă azi, adevărat manifest literar postmodem", şi atît de fermecător încît s-ar putea „să împace cu poezia şi pe cei care au renunţat s-o mai citească". Cine ştie? în ce mă priveşte, mă abţin de la pronosticuri. Voi spune doar că. dacă e puţin probabil ca modelul oferit de Cărtărescu să împingă nemijlocit şi pe alţii la a scrie epopei, s-ar putea ca el să aibă efecte mai insidioase şi mai profunde în exploatarea universului poetic românesc. Dincolo de farmecul imediat al Levantului, sesizabil de către mulţi cititori, există o imensă erudiţie poetică la care poeţii, ei, n-au cum să rămînă nepăsători. Termenul de comparaţie ideal ar fi fost Tiganiada, dacă ea ar fi apărut cînd a scris-o Budai-Deleanu şi nu aproape trei sferturi de veac mai tîrziu. Gata-gata să păţească ceva asemănător (sub trecutul regim politic, Levantul n-ar fi putut să fie tipărit), epopeea lui Cărtărescu este, ca şi Tiganiada, nu doar o reluare simplă şi împrospătată a unui gen, dar o invenţie extraordinară, în măsura în care adevăratul ei subiect este istoria însăşi a poeziei româneşti. O istorie foarte precisă, deşi în registru comic. Performanţa excepţională este tocmai această comedie a literaturii pe care, ca şi Tiganiada, Levantul o scrie cu o fantezie şi cu o virtuozitate fără egal. In istoria multor literaturi, există un astfel de moment în care cineva simte nevoia să rescrie în perspectivă comică istoria unui gen. Don Quijote n-a fost, în cea spaniolă, decît rescrierea parodică a romanului cavaleresc. Dar el a dat naştere romanului modern. Oare cum ar fi arătat poezia noastră, dacă Tiganiada se tipărea la începutul secolului XIX şi nu la sfîrşitul lui? Nu putem aprecia exact ce mecanisme înţepenite va izbuti Levantul să urnească în poezia românească actuală. Tot ce putem face deocamdată e să ne amuzăm citindu-l.

Trama epică ne aduce pînă la un punct aminte de poemele romantice de pelerinaj, cum ar fi Childe Harold al lui Byron sau Conrad al lui Bolintineanu. Referinţa la ambele este directă în Levantul. Un june boier patriot şi poet, pe nume Manoil (este numele eroului din romanul lui Bolintineanu), călătoreşte pe un caiac din Corfu Ia Zante, admirînd peisajul meridional şi scriind elegii (alte topoi comune). Nişte piraţi greci, conduşi de laurta, chiorul şi temutul, ocupă vasul şi spînzură pe marinari. Manoil este cruţat fiindcă are aerul unui englez şi a studiat la Cambridge împreună cu Zotalis, fiul piratului. Peripeţiile vor fi, toate, de acest gen. Derizorii sau chiar absurde, ele vor fi însă mereu umflate pînă la a apărea demne de nobila epopee. Invitat de laurta la un colosal festin, pe o insulă, Manoil îi

revelă acestuia propria origine aromânească (recitindu-i versuri populare) şi-i face o scurtă relatare a istoriei neamului său (începînd cu versul lui lancu Văcărescu: „Se întinde o cîmpie pre subt poale de Carpaţi"), amestecînd pe Apolodor cu meşterul Manole şi socotind toată istoria demnă de pana lui Victor Hugo, helas! E şi ceva din Zoosophia lui Ion Gheorghe aici. Manoil şi piraţii ajung la Zante, unde întîlnesc pe Zenaida, sora lui Manoil, şi unde citesc o scrisoare a lui lancu Aricescu, închis de domnul valah pentru fabulele lui. Poetul le cere să scape ţara de tiran, dezvăluindu-le că într-o anume zi şi la o anume oră domnul se va afla la Turnul Colţei ca să privească prin lunetă cometa. Numai grecul Leonidas Ampotrofagul de la Hosna (însurat cu vajnica ploieşteancă şi republicana Zoe) îi poate ajuta, căci a construit un balon zburător (numit de poet şi mongofier sau zeppelin) şi alte maşini de război şi de tot felul. Aşa că toate personajele de pînă aici, plus zuavul Languedoc de Brilliant. se duc IaHasna, Ungă Samos, ca să apeleze la tehnologia lui Leonidas. De acolo, piraţii pe apă, iar ceilalţi în balon, se îndreaptă spre Giurgiu, unde şi-au dat întîlnire. Trec peste alte întîmplări, ca să semnalez doar faptul că laurta nimereşte peste o tabără de ţigani avînd ca bulibaşă pe Zotalis, aşa că tatăl şi fiul îşi reunesc forţele. Ei vor să prade Valahia şi să se folosească de naivul Manoil în scopurile lor mai mult crapuloase decît patriotice. Zboară la Bucureşti şi, intrînd sub pămînt, cu balon cu tot, ajung în sala tronului. Puterea fiind o amăgire, nu e nici o dificultate în a înlocui pe vodă cu laurta. Planul cu kidnaparea lui vodă din Tumul Colţei fusese schimbat ca urmare a trădării secretului de către lancu Aricescu (în speranţa că va scăpa din închisoare, fabulistul scrisese o odă pentru domnitor şi-i vînduse pe cauzaşi). Epopeea se încheie în acest fel ridicol.

Sigur, trama epică n-are importanţă în ea însăşi. Vom vedea data viitoare ce palate mirifice a construit Mircea Cărtărescu pe temelia ei.

(România Literară, nr. 47, 1990)

>

Comedia literaturii (II)

Am încheiat cronica de săptămîna trecută afirmînd că trama epică n-are însemnătate, luată în ea însăşi, în Levantul (Cartea românească, 1990) lui Mircea Cărtărescu, dar că poetul construieşte pe temelia ei nişte mirifice palate. Ar trebui să ne punem, înainte de a pătrunde în ele, întrebarea de ce o astfel de epopee este numaidecît comică. Şi Ţiganiada, şi Don Quijote sînt scrieri esenţialmente comice. Nu însă şi Caitfos-urile lui Pound, deşi cel dintîi dintre ele este o reluare a

Odiseii. Prin intertextualitate se produce mai întîi o recuperare a textului anterior mai mult în materialitatea decît în ideea lui. De aceea intertextualitatea privilegiază pastişa (pe care vechea teorie literată o desconsidera) în detrimentul parodiei şi al altor procedee de succes înainte, în al doilea rînd, intertextualitatea tinde nu doar să suspende referentul, cum se petrec lucrurile în orice operă de imaginaţie, ci să-l substituie printr-unul care este însăşi tradiţia literară anterioară. Aşa cum s-a fixat ea în texte. Pound intuise aceste raporturi. Dar el scria într-un moment în care intoleranţa modernă făcea ca textul cultural anterior să fie cu grijă cernut printr-o sită cu găuri foarte mici şi care nu lăsa să treacă decît ceea ce convenea spiritului nou şi dominant. De aici o atitudine întrucîtva rigidă faţă de trecut, pe care o regăsim şi la avangardişti cînd recitesc pe Lautreainont şi în general în întreaga acţiune recuperatoare a modernilor, în-clipa în care textul anterior nu mai este convocat doar din nevoia de a motiva ideologic textul actual, ci şi din pură plăcere, atitudinea poeţilor se schimbă. Limbajul, figurile de stil, tropii şi procedeele înaintaşilor lor îi delectează şi-i îndeamnă la o lectură agreabilă, lipsită de parti-pris şi chiar de pragmatismul modernist. Rezultatul noii perspective de lectură este exact acela de la Budai-Deleanu aflat în faţa epopeilor antice, renascentiste sau baroce de dinainte: o rescriere din unghi ludic. Jocul de-a literatura pare mai important lui Cărtărescu însuşi decît orice altceva. El este un autor conştient de procedeele întrebuinţate.

In acest punct pseudomodernismuJ corectează modernismul: este mai puţin pretenţios, îşi ia bunul său de peste tot şi ştie să se bucure fără şovăire.

iată un exemplu potrivit pentru această idee. în cîntul al, cincilea al Levantului, ajunşi la Hosna, piraţii se simt deodată priviţi din nouri de un ochi „străveziu, căprui, întors", pe care îl cred al lui Dumnezeu şi cad toţi în genunchi de spaimă.

Ochiul este, de fapt, al Auctorelui, care însă ştie de principiul lui Heisenberg şi, cum nu vrea să influenţeze lumea pe care o ticluieşte, închide ochii la vreme. Această prezenţă auctorială este recurentă în Levant. La sfîrşitul fiecărui cînt, de obicei, dar nu numai acolo, Auctorele cuvîntează în nume propriu, comentînd textul. Aceste comentarii sînt absolut savuroase şi mi-au amintit de acelea din romanele lui Paul Georgescu („Dar, efendi narator, l Cam grăbişi cu diegesis şi te luă gura-naînte"). Ele joacă diferite roluri în text. De regulă, anticipează acţiunea: „Năzăriri de suflet nobil. Manoile, cum te plîng! / în poema mea bizară ai pornit cu pasul sting. / Mi-e să nu îţi pierzi simţirea dac-ai şti ce se urmează, / Dac-ai vede că

periplu-ţi nu-i decît o anabază, / Dacă ai afla că soarta-ţi e doar una de papir". Auctorele se distrează pe seama creaturilor lui de hîrtie, cu alte cuvinte, mînuindu-le după plac. Astfel de intervenţii sînt nenumărate şi una dintre ele („ Maşinişti, la manivelă! Derulaţi im alt decor!") îl face pe Cărtărescu însuşi să se refere la Fellini şi la filmul E la nave va unde planul fictiv şi acela tehnic interfera voit. Dar nu e numai o voce auctorială care comentează: în cîntul IX, Auctorele intră pe scenă în came şi oase, fiind prezentat personajelor de către Manoil, şi însoţindu-le pînă la capăt în aventură. Cîntul final ni-l arată scriindu-şi epopeea, într-un apartament friguros de bloc, şi primind vizita inopinată a personajelor, care sînt pur şi simplu la uşă şi pe care le tratează cu vin de Jidvei. Acest procedeu îi era cunoscut lui Cervantes, ca şi lui Budai Deleanu, maestru în a multiplica unghiul de abordare a textului şi interpretările. Cartea se naşte din carte şi se pierde în carte. Motivul borgesian (alt autor evocat în Levant) al infinităţii textului apare explicit în final unde, după ce Auctorele spune adio cititorului, îl vedem pe Manoil scoţînd din raft o carte pe coperta căreia scrie Levantul şi citind din ea un pasaj în care se spune că Manoil trage din raft o carte pe coperta căreia scrie Levantul şi aşa la nesfîrşit.

Această includere a Auctorelui în lumea ficţiunii, care-i oferă posibilitatea să o vadă deopotrivă din afară şi din interior (el zice cu. haz: „ M-aşteptam ca dinăuntru lumea asta să să vadă l Numai găuri, să nu fie declt poleieli, pomad, l Greutate şi coloare să nu aivă nicidecum, / Fiind doar numai cogitare. Doar capriţ şi doar perfum ", dar nu e aşa: „Totul e real în visu-mi ca şi lumea d-unde vin. / Ce descriu are fiinţă şi respiră pe deplin") reprezintă prima sursă a comicului textual. Al doilea procedeu, la fel de frecvent, este intextualitatea. Ca şi O seară Ia operă din Poemele de amor, Levantul conţine numeroase texte anterioare, dar dacă acolo acestea erau exclusiv erotice (în aşa fel încît puteam considera că O seară este o poezie de dragoste concepută ca o istorie în versuri a poeziei româneşti de dragoste), în Levantul avem o veritabilă istorie a poeziei româneşti inclusă în trama epopeii. Comicul rezultă din virtuozitatea stilistică: de la citat la pastişă şi parodie, toate procedeele sînt folosite. Se poate afirma că principalele episoade (în sensul aristotelician) ale epopeii lui Cărtărescu nu sînt nici epice, nici descriptive, ci lirice, în măsura în care poetul face din digresiune şi din momentele paralele un prilej de a rescrie întreaga poezie românească anterioară. Cînd facem cunoştinţă cu Manoil, pe caic, îi citim şi Eleghia la mormîntul din străbuni, în stil Cîrlova-Asachi. La masa oferită de laurta, Gheorghi ştirbul cîntă o

romanţă de stil Alecu Văcărescu-Conachi. In scrisoarea lui, lancu Aricescu pune şi o fabulă, relatînd în plus cum i-a fost cenzurată. Acest motiv al cenzurii este repetat în varianta lăsată la o parte a celui de al unsprezecelea cînt din epopee, pe care o găsim într-o anexă, în cîntul IV avem o aubade şi o baladă medievală care i-a plăcut enorm lui Ion Bogdan Lefter, ca şi mie, de altfel, doar că stilul mi s-a părut mai curind acela al lui Poe decît al cerchiştilor sibieni. Asachi e încă o dată prezent într-un sonet despre mongolfier. Despre Bolintineanu şi Byron, am vorbit deja. Apogeul intertextualităţii, dacă îl pot numi aşa, este în cîntul VII, unde Manoil şi ceilalţi sînt conduşi de o nălucă într-o peşteră (ritmul dactilic din Mihnea şi baba ia o clipă locul trohaicului de 15-l6 silabe din Scrisorile eminesciene, care e în general ritmul epopeii lui Cărtărescu) şi acolo o fee nudă îi întinde poetului pelerin un glob de cristal. „Poate că scrisei Levantul ca să aflu globul ista", comentează Auctorele. Privind în cristalul globului, Manoil are viziunea fabuloasă a poeziei naţionale, sub forma unui şir de ermiţi care recită versuri în manierele succesive ale lui Eminescu, Arghezi, Barbu, Bacovia, Blaga, Nichita Stănescu şi ... Cărtărescu. Versurile în stilul ultimului nu sînt altele decît cele din debutul epopeii. Cunoşteam din alte locuri dexteritatea poetului în a scrie â la maniere de. Ea atinge în Levantul perfecţiunea.

Al treilea procedeu important (şi născător totodată de comic) este stăpînirea mai multor registre ale limbii, jocul lingvistic ca atare. Levantul e redactat într-o limbă inventată. Ea poate părea aceea a poeziei paşoptiste (mai precis, a lui Bolintineanu din Conrad), dar asta este o iluzie. Cunoscător al cuvintelor aflate în uzul poetic acum o sută şi cincizeci de ani, Cărtărescu nu le fetişizează, în fapt, limba Levantului are mai multe straturi şi poetul sare din unul în altul, provocînd în felul acesta energia atomică a poemului său. Există, pe lîngă cuvintele poetice englezeşti ca story sau cuvinte din vocabularul poeticii moderne, ca diegesis) sau unele pur şi simplu create de Cărtărescu. Nici arhaic, nici neologistic, Levantul are un parfum muntenesc evident, rod al fonologiei zonale. Toate invenţiile lingvistice, de altfel, cînd sînt savuroase, par la noi munteneşti, şi nu în ultimul rînd din cauza licenţelor, resimţite ca abateri de la norma literară. Stratul popular (şi mahalagesc) nu e nici el absent. Nastratin Hogea apare în poem ca să recite versuri în maniera lui Pann, iar ţiganii lui Zotalis pastişează pe Budai-Deleanu. Este un fel de pastişă de gradul al doilea.

Ion Bogdan Lefter a atras atenţia asupra eminescianismului profund al acestei epopei. Trebuie spus că Eminescu este cel mai des prezent prin citare directă de versuri şi mai rar prin pastişă.

Literatura română postbelică. Poezia

Eminescianismul adevărat este unul de viziune asupra universului şi reprezintă, de nu greşesCj contraponderea principală la comic. Probabil că singurele pasaje care nu sînt comice din Levantul sînt acelea unde se percepe nota eminesciană. Am să închei cu un exemplu, în care eminescianismul de temă şi de atmosferă are totuşi, în final, un contrapunct comic:

,, Manoil dăschise ochii: pînă la brîu el stă-ntre lotuşi

Intr-un iaz ce unde verde-i scînteiază străveziu.

Sori sunt trei în crucea boitei: galbin, frez, liliachiu,

întreite deci aruncă umbre toate ce se vede.

Manoil ieşi pe malul tăului cu unda verde...

Şerpi cu creste de găină clntă-n lanul de porumb.

Fauni nalţi de nici o palmă două flaute-au la gură

Nimfelor cu zeci de (iţe să le dea şuierătură,

Iar la rîul cu dantură loc de punte triumfală

Ţine luna, o felie fragedă de portocală.

Toate curg, să schimbă toate pe măsură ce se-ncheagă:

Peştele devine soare, soarele devine fragă,

Umbra, iată, să desprinde de pămînt şi prinde sînge.

Iar ce aruncasă umbră-n cioburi licurind să strînge,

Fiecare ciob crescîndu-i aripe dă libeluli.

Manoil înaintează pîntre moii glomeruli

Ai copacilor ce-ndată ei se schimbă în fămei.

Toate îl îmbie lîncezi, da-ntre pulpele de stei

Ele n-au nimic, doar peatra lustruită ca de ape:

Cîndsă-ntorc, pe două fese dăschid ele două pleoape".

Se poate scrie la nesfirşit despre Levantul, poem excepţional, în toate privinţele, în acelaşi timp distractiv şi instructiv, poeticeşte profund, de un mare lirism care întinde de dedesubt epicul, şi tehniceşte impecabil, colosal repertoriu de figuri literare, poezie şi istorie a poeziei româneşti, literatură foarte serioasă şi comedie a literaturii...

(România literară, nr. 48, 1990)

Document: 54. Bogdan Ghiu.doc

BOGDAN GHIU

„Manualul autorului"

„ Vreau să spun că tratez cuvintele / Ca pe nişte adevăraţi semeni", declară Bogdan Ghiu într-una din numeroasele profesii de credinţă poetică pe care le conţine Manualul autorului (Cartea Românească). Oare în care dintre cele trei categorii distinse de E. Simion în articolul lui de acum o săptămînă (Trei poeţi, România literară) ar trebui inclus talentatul şi inteligentul autor al manualului cu pricina? Vizionar (ca Nichita Danilov) nu este... Nici din suprarealism (ca Liviu loan Stoiciu) nu se trage. Să fie realist (ca Mircea Cărtărescu)? Comentîndu-i volumul (în România literară din 6 iulie), E Simion îl consideră ca aparţinînd textualismului şi descoperă la el „ o temă a scriiturii şi, se înţelege, o temă a existenţei care gîndeşte scriitura". Cum însă textualismul este o orientare quasi generală a poeziei ultimilor ani, un fel de air du temps, e limpede de ce nu-l putem privi totodată ca pe o clasă. Nu e mai puţin adevărat că există textualişti şi textualişti. Dacă la unii poeţi tineri e vorba numai de o conştiinţă, mai acută decît la predecesorii lor, a scriiturii şi a textului, la alţii, e vorba de o metapoezie asumată deliberat ca unică formă (superioară) de exprimare. Cu o asemenea poezie exclusiv autoreferenţială a început Bogdan Ghiu şi, nu întîmplător, majoritatea poemelor lui din Cinci şi din Nouă poeţi se intitulau, pur şi simplu. Poem. E. Simion le analizează prin această prismă şi pe cele din Manualul autorului, afirmînd că Ghiu „nu-i un poet al realului" şi că pînă şi „ acele versuri care par a înregistra intimplări din viaţa imediată" înregistrează de fapt,, intimplări de irealitatea existenţei poetului". Mă deosebesc de acest punct de vedere în măsura în care mi se pare că textualismul lui Bogdan Ghiu dă, în Manualul recent, unele clare semne de oboseală, făcînd tot mai des concesii biograficului direct, pierzînd, aşadar, din radicalitatea iniţială. E firesc şi e bine că se petrece acest fenomen. Convenţia textuală, ignorată înainte pînă şi de către poeţii care scriau la idei ori la atitudini lirice, la poezie ca expresie a realului, cel mult, dar nu la text şi la scriitură în corporalitatea lor specifică), a devenit terorizantă, la un moment dat, spre a-şi căuta tot mai des în vremea din urmă justa măsură. Şi dacă e greu de crezut că poetul (de altfel şi prozatorul) o va putea din nou trece complet cu vederea de aici înainte, locul ei nu va mai fi în nici un caz acela dominant pe care l-a deţinut de pe la 1980 încoace printre celelalte convenţii poetice.

Desigur, sînt încă în Manual destule metapoeme (unul, conţinînd un platonicianism sui generis, atrage îndeosebi atenţia: „ Tu (eu), în întuneric (înecat în peştera unei litere), şi undeva (lateral, dedesubt) o pagină albă

(orbitoare, rece, ascuţită). Scriu pentru că nu am o foaie de hîrtie Ia indemină. O foaie de hîrtie transparentă, prin care să se vadă limpede întunericul, de care să fiu astfel despărţit, departe. O pagină scrisă de mine direct pe verso, dincolo, dedesubt") şi, mai ales, textualismul e prezent difuz peste tot, în forma referinţei obsedante la pagina albă, la cuvînt, la literă, la actul scrisului, la poem. însă este evident că interesul poetului însuşi s-a deplasat de la poem ca unic obiect al poeziei spre alte obiecte, între care poemul ocupă şi el un loc, poate privilegiat, dar nu mai e singurul. Aşa încît putem vedea ce fel de poezie scrie (şi va scrie) Ghiu. îl putem clasifica între colegii de generaţie. Ca şi la Romulus Bucur, despre care a scris E. Simion săptămîna trecută, se precizează la Bogdan Ghiu formula unui intimism caligrafic şi reflexiv. Nu însă ironic, mai curînd sentimental (deşi de inimă se fereşte poetul cel mai tare - ştie el ce ştie!), autorul Manualului îşi evocă şi el adolescenţa (pe tema veche a lui ubi sunt), face cu umor delicat, pentru fetiţa lui, inventarul realităţii imediate, sau reţine, cu întreg haloul lor afectiv, micile gesturi cotidiene (aprinsul ţigării, bunăoară), în interstiţiile textualismului său de ieri, mijeşte o poezie de impresii de moment, de observaţii şi de reflecţii foarte vii. Nu trebuie să ne înşele referirea la foaia de hîrtie şi la scris: Legătura dintre noi, de exemplu, este o frumoasă poezie erotică, alintată, camilpetresciană:,, In timp ce scriu, de cealaltă parte a paginii (pe verso) eşti tu. Te ascunzi şi foaia te ascunde. Scriind (te (pre)simt, îţi simt trupul tremurător, inegal, nemişcat, una cu pămîntul. Te pipăi. Mă împiedici să scriu corect, frumos. De ce stai sub foaia mea de hîrtie, dincolo de ea~> Ieşi afară, vino deasupra, lingă mine, în locul meu! îmi susţii foaia de hîrtie. Contactul nostru e chiar această foaie de hîrtie. Textul pe care îl scriu se datorează (mai ales) reliefului trupului tău", Textualismul a devenit aici aproape metaforic, la fel ca în Sfaturile (mai mult sau mai puţin) practice pe care Manualul se simte obligat să le dea şi în care izbitoare e formularea figurată: „ Cînd scrieţi, nu apăsaţi / prea tare. / S-ar putea ca obiectul / de care vă sprijiniţi / (pe care, altfel spus, vă bazaţi) /să nu reziste". Iese la iveală aici o altă temă decît aceea a textului însuşi şi anume una sufletească, a vulnerabilităţii celui care, scriind, se poate pomeni căzînd în lume. Şi ce recomandă autorul spre a se evita acest risc? „ încercaţi, aşadar, să scrieţi / fără să atingeţi hîrtia. Dar / cel mai bun lucru pe care l-aţi putea face / ar fi / să daţi hîrtia la o parte, / să o luaţi din drum... ".

îmi vine să-i fac lui Bogdan Ghiu exact această recomandare: să dea cît mai des hîrtia la o parte, îi garantez că nu va pierde nimic din frapanta originalitate a poeziei pe care o scrie.

(România literară, nr. 44, 1989)

Document: 55. Adrian Alui Gheorghe.doc

ADRIAN ALUI GHEORGHE

„Intimitatea absenţei"

La a treia carte (Intimitatea absenţei, Editura Antiteze) este poetul Adrian Alui Gheorghe, născut la Brumăzeşti Neamţ în 1958 şi cu studii de filologie la laşi. E vorba, aşadar, de un optzecist întîrziat, care a debutat în 1985 la Editura Junimea cu Ceremonii insidioase, volum urmat, în 1987 şi în aceeaşi editură, de Poeme în alb-negru. Scriu prima oară acum despre el şi aş vrea să spun de la început că mi se pare a fi un poet adevărat, cu o mică notă personală rezultată din combinaţia de banal, prozaic, cotidian cu o fantezie a metaforei care merge de la „decadentismul" bacovian, simbolist, pînă la insolitul suprarealiştilor.

Două sînt tipurile de poezie pe care Intimitatea absenţei le pune în evidenţă. Mai întîi, este o poezie de jurnal intim, de notaţie a impresiilor ori emoţiilor, ca un fel de confesiune lirică profundă şi dramatică. Acest tip se vede cel mai bine în poemul, elocvent ca o spovedanie, intitulat Şi femeia a creat bărbatul şi care ocupă secţiunea mijlocie a volumului. Acest poem începe cu o întrebare semnificativă şi care sugerează răspunsul că „poezia decantată" nu mai are căutare într-o lume a comunicării directe şi brutale: „Poţi să scrii un poem de iubire împotriva iubirii?", în zaţul sentimental al poemului se ascunde un eşec erotic îndepărtat, o primă experienţă nefericită. Spune poetul în acelaşi mod clar-confesiv: ,, o mare iubire este a tuturor ca o ploaie". Şi adaugă: „viaţa întreagă este istoria unei infidelităţi". Mai departe, lucrurile par şi mai limpezi: „Prima femeie din viaţa mea nu a fost a mea, ci a tuturor". Turnura memorialistică a discursului poetic se accentuează în partea a doua:

„M-am născut în vara anului J 958. Poate fi asta

o recomandare? (..)

să vezi ceva

din iubirea din care te-ai născut un sentiment general

iubirea ca o imagine a morţii din care ai venit

sau poate mişcarea pe banda de celuloid care transformă

anorganicul în resturi de memorie

sau femeia care se consideră preoteasa unei mari iubiri

într-un parc vara împreună cu stîngăciile unei furtuni

un bărbat adormit pe o bancă ţipînd: tre:iţi-mă pînă

nu dispar învins! apoi chiar dispărînd femeia I-a urmat

poate să pară vetust - desfoliindu-se încet încet abandonînd arhitectura mea raţională eu însumi întrebîndii-mă dacă nu din mine răsar noaptea şi zorile sau numai noaptea".

Celălalt tip este al majorităţii textelor din primul ciclu, titular, al cărţii. Turnura acestora e mai degrabă aforistică. Poetul are, în mod evident, plăcerea definiţiei, pe care o dezvoltă arborescent. Ca în orice definiţie lirică, şi aici reflexivitatea e în fond un truc. G. Călinescu a demonstrat la Eminescu, în Glossă, că nu gîndurile poetului ne interesează şi că lirica de meditaţie e în realitate una în care conţinutul, filosofia, ideile sînt „simulate''. Liric în astfel de producţii este tonul oracular ori sentenţios, indiferent de valoarea în sine ori de originalitatea reflecţiilor. Atmosfera poetică provine din două surse: Bacovia, cu tristeţile, ploile şi mahalaua lui eternă, şi Mircea Ivănescu, cu intelectualele lui preocupări domestice şi lecturi, cu evocarea camerei de scris şi a scriiturii.

iată pe Bacovia:

„ (Nu ştiu cum se face că) mereu nimeresc la marginea oraşului acolo unde deversează visele ciolănoase ale săracilor (si) pe vremurile acestea fără nici o sărbătoare femeile uită duminicile încuiate în casă trec pe străzi la ferestre capete de nebuni chipuri eterate toţi cei care l-au surprins pe însuşi dumnezeu cerşind puţină dragoste... ".

Iată şi pe Mircea Ivănescu:

„A trecut poştaşul a sunat din greşeală

i-am mulţumit pentru că încă crede

că sînt în dialog cu ceilalţi după aceea

am citit continuu din tratatul de descompunere

al lui cioran am subliniat cîteva propoziţii

simple care mi s-a părut că le-am mai

citit undeva locurile sînt în general

cunoscute ca şi oamenii n-a mai venit

nimeni e aproape noapte se întorc umbrele

în lucruri aprind flacăra aragazului:

nu vreau să mă simt singur".

Forma acestui lirism dezabuzat şi melancolic este caligrafia. Scriitura este îndrăzneaţă, cu imagini deconcertante ca ale suprarealiştilor, dar în definitiv calofilă. Se pot colecţiona metafore surprinzătoare: „sînt gol ca o pictură chinezească într-un ziar" sau „memoria stă spînzurată cu cocorii în jos". Reproduc şi un concis poem gîndit în acelaşi spirit: „ limba mincinoasă a oracolului s-a învineţit / ca o limbă de dine care a alungat luna / din fereastra ta ". Desenul din covorul textului se decupează deseori cu claritate, deşi nu ne vine uşor, ca la Voronca, să stabilim în topica versurilor segmentele cu înţeles propriu „Pentru că uneori aud o ploaie păşind / pe singura fereastră luminată: paşi mici / de femeie îndrăgostită licornă care / îşi amăgeşte absenţa cu poeme de dragoste". Legătura imaginaţiei cu scriitura este evocată de poetul însuşi într-o poezie care se închide textual asupra ei înseşi: „ In faţa ferestrei doi inorogi par plictisiţi / ca două tufe de iarbă încîlcite de vînt / sau două tunete în aşteptarea ploii le fac / semne vizibile In foaia pe care nu reuşesc / să scriu poemul despre amintirile pe care / un om le-ar fi putut avea privind prin / fereastră doi inorogi îngreunaţi de trupuri". Cel care a anticipat la noi această subtilă chinezerie (realitate, imagine, ochi care priveşte) este „necunoscutul" Alecsandri, în Pastel chinez, acolo unde bătrînul surprinde din turnul lui singuratic şi desenează pe hîrtie de orez idila pescarului şi a fetei din barcă.

Adrian Alui Gheorghe este un caligraf melancolic al intimităţii vulnerate şi pustii.

(România literară, nr. 22, 1993)

Document: 56. Cristian Popescu.doc

CRISTIAN POPESCU

„Cuvînt înainte"

Ce extraordinar poet este acest Cristian Popescu! Debutul lui editorial (Cuvînt înainte, Cartea Românească) vine să confirme impresii mai vechi. Acum un an revista, Convingeri comuniste (nr. 4-5, 1987) îi tipărea grupajul intitulat Familia Popescu (regăsim o parte din texte în volum), foarte elogios prezentat de către Mircea Martin (în cadrul cenaclului Universitas, unde poetul s-a făcut remarcat),

Marin Sorescu, Constanţa Buzea şi Laurenţiu Ulici. Şi pentru ca tacîmul să fie complet, au existat şi vreo două notiţe ostile şi de o rea credinţă bătătoare la ochi. Neobişnuita întîmpinare se va repeta, sînt sigur, şi cu prilejul volumului de azi, deoarece Cristian Popescu nu e un autor care să treacă neobservat. Totul pare a concura la crearea acelei atmosfere pe care o întîlnim ori de cîte ori - nu prea des, fireşte - lumea intuieşte apariţia unui mare talent, în ce mă priveşte, n-am absolut nici o îndoială că autorul Familiei Popescu şi al Cuvîntului înainte este un astfel de talent, oricîte reacţii răutăcioase sau necuviincioase va mai trezi el.

E destul să-i citim versurile ca să ne dăm seama de puternica lor originalitate. Numind unele dintre poezii „poeme vorbite", autorul a vrut probabil să preîntîmpine obiecţia că nu le-a structurat în modul clasic, ci ca pe nişte texte în proză. Obiecţia i s-a făcut însă şi se va mai face, fiindcă prejudecata nu se lasă încovoiată cu una - cu două. Dar oare cîte bucăţi de aspect clasic, eventual aranjate pe strofe., ritmate şi rimate, conţin tot atîta poezie cîtă aflăm în următoarea... proză? „ Bineînţeles c-am auzit cu toţii de acel cîmp pe care creşte păr de fată în loc de grîu. Da, da... unduios şi blond. Iese lumea noaptea şi piaptănă îndelung părul şi dimineaţa copiii îl împletesc în cozi. Ce dacă moartea face din trupul nostru trup de femeie. Trup roditor de grozavă femeie... Mare lucru!... Aşa schimbaţi vom purta în dreptul inimii o vînătaie chiar de inimă făcută, loviţi de inimă pe dinăuntru. Poţi să strigi cît vrei: «Ah, fată cu părul bond şi vînăt!» Tot degeaba vor veni copiii să i-l împletească şi-ai tăi or pieptăna-o îndelung. Poţi să strigi cît vrei: «Ah, poemule, vînăt şi blond şi unduios» Tot degeaba. Vor auzi cu toţii de flacăra aia ascuţită de inima cu două tăişuri pe care o porţi în piept. Bineînţeles ". O pagină mai încolo, în alt „poem vorbit", Cristian Popescu dă indirect poetului această splendidă definiţie: „ Dumneata ai auzit de unul care adormind a coborît visul în el, cum coboară de obicei visele? Şi adormitul a strîns visul în braţe,

l-a mîngîiat, se simţea bine, dar în zori, vezi, nu s-a mai trezit şi a rămas visul acolo în el în loc de suflet... Aşa şi cu tine: nu ştiu cum le mingii, nu ştiu cum le strîngi în braţe că rămîn visele în tine şi după ce te trezeşti, îşi pierd săracele capul şi nu mai vor să plece ". Aici este o cheie pentru, înţelegerea poeziei proprii, în care onirismul joacă un rol important. Cristian Popescu visează cu ochii deschişi, la orice oră din zi şi din noapte, ca şi Leonid Dimov, ca toţi fanteziştii îndrăgostiţi de himere. Visele lui, duioase şi glumeţe, profunde şi fermecătoare, seamănă cu nişte privelişti sau întîmplări cotidiene, care au fost însă, prin anamorfoză lirică, deformate, subţiate, lungite, ţuguiate, aşa fel încît să ţi se pară, uitîndu-te la ele, deopotrivă familiare şi stranii.

Cam toată întîia jumătate a Cuvîntului înainte e compusă din astfel de vise lirice care se petrec în tramvai. Tramvaiul, ca element de univers poetic, intră cu adevărat în literatură o dată cu Cristian Popescu, la fel cum sania a intrat o dată cu Esenin. „ Tramvaiul susură pe şine. Electric, adormitor, în tramvai aerul e gros ca o spumă, li sorbi, ameţitor [...] Zîmbeşte, domnule călător. B bine. Fluturi foşnesc în motor. Electric, adormitor. Eu nu mai cobor la prima. Nu mai cobor". Se vede imediat că tramvaiul este o metaforă a universului, în tramvaiul acesta se întîmplă cele mai banale şi extraordinare lucruri, în vagonul cu care copiii se duceau la Obor, -la căluşei, are loc acum nunta surorii, în timp ce mama spală geamurile şi aşază perdeluţe colorate, servind pe toţi călătorii cu bomboane. Se bea şi se dansează. „Cristi e un bun lăutar, are o mierlă împăiată în loc de vioară şi cîntecul i-atîrnă de arcuş ca scrumul de ţigara stinsă, vom invîrti pe rînd manivela de la flaşnetă, ce distracţie, ce sîmbătă nemaipomenită". Dorinţa poetului e de a-şi cumpăra „ultimul tip de tramvai douăşase" şi de a întinde pentru el şine pînă la Valea Prahovei şi pe Litoral. „ Voi plimba o fanfară să se bucure lumea de surle, de tobe, de bal. Voi plimba domnişoarele ce s-or simţi legănate nu ca de şine, ci ca de val". Aceste aparente absurdităţi au în fond cea mai perfectă coerenţă onirică. Treptat ne trezim noi înşine pasageri ai minunatului tramvai şi nu ne mai mirăm de nimic, nici chiar de miracolele care au loc în el: „ E-atîta înghesuială în tramvai încît pe domnişoara din faţă o deranjează bătăile inimii mele, o împinge inima, o loveşte. E ultimul tramvai. Voi deschide punga cu fluturi şi se va produce o înghesuială cum nu s-a mai povestit. Ah, domnişoară, buzele noastre se vor lipi strîns, dar n-am ce să fac, mă-mpinge cineva prea tare din spate. Ah, domnişoară, nu mai ştiu dacă asta-i bătaia mea de inimă sau a dumneavoastră, dar n-am ce să fac, mă-mpinge cineva prea tare din spate. Degetele au încăput în acelaşi inel,

picioarele au încăput în acelaşi pantof cu toc, delicat, domnişoarele au încăput toate în aceeaşi rochie, dar n-am ce să fac. Toate inimile bat în pieptul vatmanului. Şi pe el îl împinge aşa de tare din spate incit a pierdut controlul şi tramvaiul a ajuns departe în pădurea Băneasa. Domnişoară, fluturii s-au ascuns de mult în părul dumneavoastră şi inima mea creşte, vă creşte în pîntec. Să-i daţi, vă rog, nume de fată. E tîrziu, e linişte, n-am avut ce să fac, m-a împins prea tare cineva şi era ultimul tramvai din seara asta".

Nu e greu de ghicit aici cîntecul de lume muntenesc, într-o variantă plină de imaginaţie care ne face să ne gîndim la Nichita Stănescu. în fond, Cristian Popescu e unul din continuatorii acestui spirit al folclorului urban şi mahalagesc, amestec de sentimentalism şi de persiflare, care a dat pe cîţiva din cei mai interesanţi lirici din ultima sută de ani. Nota caracteristică este însă aceea că sentimentul, în loc să fie cenzurat, este din contra potenţat pînă cînd, asemenea unui aluat în care ai introdus drojdia, creşte imens şi absurd, revărsîndu-se peste lume.

Spectacolul acestei intimităţi devenită publică este tocmai acela al romanţei bucureştene din totdeauna. Cu marele lui talent Cristian Popescu îi valorifică liric facilitatea, gravitatea, duioşia, ridicolul şi burlescul. Preferinţa lui se îndreaptă deopotrivă spre materialele umile, „joase", spre artefacte, poze şi clişee naive, pe' care înţelege să. le recicleze liric în felul în care Bruno Schulz o făcea în povestirile lui. Este, probabil, asemănarea cea mai frapantă din toate. Regăsim la Cristian Popescu manechinele, lemnele vopsite, exponatele de ghips din vitrine, cărora poetul le înalţă veritabile imnuri. Vitrina este la el paradisul idilic şi etern al materiilor alterabile, comice sau puţintel stupide, întreaga apologie tandru ironică a kitschului de la Schulz o surprindem şi în versurile poetului nostru: „Da, fac idilă. Vorbesc mereu despre Edenul din vitrine. In vitrină hainele nu se şifonează, nu se murdăresc, nu rămîn niciodată mici pe manechinele-copii. Ochii sînt ficşi, cuprind mereu o aceeaşi sferă vizuală. Pe această privire se poate aşterne praful ca pe orice lucru de lemn. Gestul este fix într-o naturaleţe forţată. Zîmbetul e vopsit propunînd o melancolie acută trecătorului Culoarea feţei se poate cel mult coji, dar este de datoria vitrinierului de a îndrepta totul cu pensula. Tinereţea e veşnică".

în acest stil, din care nu lipsesc formulele stereotrpe ale reclamelor, limbajul uzat şi lăbărţat de prea multă purtare, jocurile de cuvinte al căror resort este grotescul („Subsemnatul Popescu Cristian am strîns şi azi, vineri, negru sub unghie de dimineaţă pînă seara"), poetul îşi dovedeşte acelaşi sentimentalism înduioşător-sarcastic, capabil să

exploateze pentru marele lirism arii de flaşnetă, motive lăutăreşti şi toată acea melodramatică şi carnavalescă muzicalitate a romanţei. La care se adaugă mascarada sentimentală. Mircea Martin l-a raportat la Bacovia. îl simt mai degrabă înrudit cu Minulescu şi Cărtărescu, în pofida tuturor evidentelor deosebiri, şi aceasta tocmai pentru că seriozitatea lui funciară are o permanentă facondă, e adică fals veselă şi limbută, fiindcă emoţionalitatea lui e histrionică.

în ciclul care se intitula la apariţia în revistă Familia Popescu umorul liric este de un tip mai clar urmuzian şi arghezian. Procedeul se învecinează deseori aici cu parodia. Cristian Popescu are însă vădită înclinaţie spre ducerea expresivităţii, indiferent de tipul ei, la o limită dincolo de care puţini au crezut că se poate trece. Plecînd bunăoară (în Duminică) de la ideea că ziua cu pricina este o zi de odihnă, el ia ad litteram cuvintele şi ne înfăţişează o sărbătoare a morţii (dar şi a naşterii, fiind vorba de Crăciun), în care patul devine catafalc, oamenii se împodobesc ca nişte pomi de iarnă etc. Finalul poeziei conţine, stilizate, mostre de stil stereotip de la rubrica decese a gazetelor. Aceleaşi procedee sînt izbitoare şi în Local familial ori în Arborele genealogic. Urmuzianismul ascunde peste tot o viziune asupra existenţei, o ontologie lirică în care comicul şi tragicul se împletesc, inextricabil. Bizarul, teribilismele menite să epateze spiritul mic burghez nu sînt decît expresia paradoxală a unui mare instinct al tragismului existenţial. Doar masca e comică. Dedesubt pulsează sîngele unei concepţii radicale şi al unei sensibilităţi exacerbate. De nu greşesc, poeziile din acest ciclu sînt anterioare celor cu care se deschide volumul. Unele asemănări între ele există, neîndoielnic, şi îndeosebi aspectul kitsch şi sentimentalismul de flaşnetă cu care poetul încearcă să-şi mascheze adevărata stare lăuntrică. Descoperim şi în imaginile culese din viaţa familiei Popescu naivitatea simuiată, gustul rimbaudian pentru primitiv, umil şi prostesc, trucajele, ersatzurile şi glumele îndoielnice („Arbore/e genealogic al familiei Popescu e falnic. El creşte în Cişmigiu, lingă lac. Mai întotdeauna e împodobit cu globuri şi beteală şi e altoit cu un stîlp de telegraf. Printre crengile lui am aşezat bibelouri, fructe de porţelan. Am scrijelit cu un cuţitaş pe coaja lui: «Popescu + Dana + Cristi + mama = Love»"). Dar dacă în Familia Popescu autorul se află încă în proximitatea tradiţiei bizar-absurdului avangardist, în poeziile celelalte, paleta lui apare mult îmbogăţită şi mai originală. Oricum ar fi, Cristian Popescu promite de pe acum să fie unul din cei mai uimitori poeţi actuali, înzestrat cu o imaginaţie ieşită din comun, profundă şi emoţionantă.

(România literară, nr. 41, 1988)

Document: 57. Simona Popescu.doc

SIMONA POPESCU

„Xilofonul şi alte poeme"

Izbitoare în Xilofonul Simonei Popescu (Editura Litera) este arhitectura; atît a fiecărui text în parte, cît şi a volumului în întregul lui. N-am citit de mult timp o carte de debut mai atent construită, care să denote, pe lîngă talent (şi al Simonei Popescu este incontestabil), o mai mare voinţă de ordine. De la Poe şi Baudelaire ştim că luciditatea merge foarte bine împreună cu inspiraţia. O bună parte din lirica modernă stă sub semnul acesta. La Simona Popescu este cît se poate de evident antiromantismul. Nu e nimic bolborositor ori confuz în poezia ei. Desenul versurilor e clar. Imaginaţia nu aruncă umbră. Pe scurt: o lirică în regim de transparenţă.

Volumul e compus din trei secţiuni diferite, dar între care există comunicaţie (de motive şi de stil). Cea dinţii se intitulează Scene din oraşul cu străzi înguste şi ar putea fi considerată ca un fel de prim strat al poeziei Simonei Popescu. Recunosc aici cîteva din trăsăturile textelor ei de acum cîţiva ani, pe care mi le-a dat să le citesc ori le-am ascultat în Cenaclul de Luni. (în paranteză fie zis, Simona Popescu a citit prima oară în Cenaclu - şi, apoi, parcă, încă o dată - într-o seară pe care cu toţii ne-o aducem aminte. Venise de la Braşov, unde era elevă la liceu, împreună cu trei colegi ai ei, „pilotaţi" de Alexandru Muşina. Impresia pe care au produs-o cenacliştilor aceşti copii minune de 16-l7 ani a fost foarte puternică. N-am uitat nici extrema grijă cu care lunediştii, cu zece ani mai maturi, i-au discutat atunci. Era de altfel una din primele ocazii în care generaţia 80 stătea faţă în faţă cu generaţia 90. Muşina, devenit profesor, descoperea, iată, talente. Cenaclul de Luni, desfinţîndu-se curînd după aceea, Simona Popescu Caius Dobrescu şi ceilalţi nouăzecişti şi-au făcut în fapt ucenicia, în anii următori, sub mîna lui Mircea Martin, la Cenaclul Universitas). între aceste trăsături cea mai remarcabilă era naivitatea voită, infantilizarea. Scenele păstrează această înclinaţie, afectînd de pildă maniera de compoziţie şcolară, de abecedar liric. Lecţia de engleză ne face să ne gîndim atît la Muşina (cu lecţiile lui de fanceză), cît şi la Ionesco, prin utilizarea stereotipiei de limbaj cu efecte quasi absurde: „ Casă tu eşti o casă / - casă (aceasta este o casă era are culoarea albă / ce este asta?) / pe mine mă cheamă Mike / (ochi gură nas ureche cap trunchi membre / superioare, inferioare) / pe mine mă cheamă Mike / e Mike / Ce mai faci citi ani ai tu / îţi dau ochii mei dă-mi ochii tăi / dă-mi clanţa ta nu gura mea etc". Infantilismul este vizibil în

mecanica propoziţiilor simple de extemporal poetic: „eu trăiesc într-un oraş mare / eu trăiesc într-un oraş mic / casa mea e mare / casa mea e mică / citi ani ai tu? / cum te cheamă?". Vacanţa de iarnă descrie un orăşel al copiilor, care e o lume în miniatură. E o încercare de a privi copilăria prin ochii copilului, viziune coroborată însă cu aprecieri ale adultului.

Ciclul al doilea, titular, este în fond un amplu poem, un fel de sinteză a problematicii şi a limbajelor din Scene. Tema imediat aparentă este tot copilăria (şi adolescenţa). Amintiri din copilărie, aşadar. Tema ascunsă este însă criza de identitate, o dată cu creşterea, în frumoasa şi concisa prezentare de pe coperta a doua a cărţii, Livius Ciocîrlie notează şi el că Simona Popescu „scrie o poezie de criză". Un vers emblematic (şi vag barbian) pentru identitatea aceasta dificilă este următorul: „miez viu în nesfirşite învelişuri". Dar să înfăţişez mai amănunţit poemul Xilofonul. Titlul nu e întîmplător. Instrumentul cu pricina este acela de percuţie ştiut copiilor, care scoate sunete simple şi monotone. El sugerează natura poeziei pe care Simona Popescu o propune şi care nu constă în ample dezvoltări tematice, precum o parte a liricii de dinaintea ei, ci exploatarea la maximum a repetiţiei cîtorva, puţine, motive. Muzica pe xilofon e simplă şi naivă. Poemul debutează cu un album de poze amuzant şi sentimental: „dodoloaţă speriată şi cheală / a lăsat-o mama pe burtă şi / mi-au făcut poze amintiri / de cînd nu-mi mai amintesc nimic". Vine la rînd un caleidoscop de imagini şi senzaţii legate de adolescenţă, cu enumerări şi „simplicităţi" de expresie bacoviene: „Lună gălbuie printre negrele crengi vînt /stîrnit frunzuliţe albăstrui umflînd perdeaua / aer roşu portocaliu galben verde albastru / cap trunchi membre orificii mucoase / prietenii mei dansează cu zel / goluri şi plinuri / vase de sticlă găurite / chipurile lor măşti / de ghips si de sfoară vopsite mereu în alte lumini / embrioane pulsînd în învelişul de muzici / aer colorat aer sonor aerul cald din plămîni şi din piele / • aer care bucură care cheamă mişcarea / (învîrtind o fată firavă în jurul meu) / (învîrtindu-mă în jurul acestui băiat pirpiriu) / (rotocoale moi în jurul acestei fete prostule) / am o rochie de femeie de 30 de ani) / (palmele i-au transpirat) / (e tîrziu şi mama o să mă certe) / (hai să te învăţ să fumezi) / (se face că nici nu mă vede) ".

Tehnica bazată pe repetiţie este evidentă şi în jocul de măşti din partea a treia a poemului. Este o mască „cu iepuraşi" şi o mască de bătrînă „cu nas mare, acră şi rea"-. Un fel de conştientizare a nonidentităţii aflăm în partea a patra: „ Drace dar eu sînt ce nu mai sînt / Şi ce nu sînt încă / eu sînt un animal în schimbare / locuri pe care le-am cunoscut şi le voi cunoaşte / încă şi încă oameni".

Urmează o rugăciune a incertitudinii şi o sumă de întrebări dramatice. Discursivitatea este parţial înlocuită apoi de o manieră simili-epică, în care elementul prozaic (abia marcat de autoironie) pare acela din Geo Dumitrescu (şi nu doar prin prezenţa bicicletei şi a cîinelui): „Acum cinşpe ani am vrut să am o bicicletă / (dau din pedale înaintez ca să mă întorc obosit) / şi mi-am zdrelit genunchii rău / am căzut îngrozitor In faţa oamenilor ca o bleaga / au ris şi nu mi-a fost bine (ca o balegă) / un băiat m-a sărutat şi a vorbit cu alţi băieţi despre asta / mi-a fost ciudă foarte / am avut un căţel l-a călcat maşina / cit am pllns după el / am primit o brînduşă de la un băiat iubit / care s-a ofilit / eu n-am putut să fac nimic / lucrurile care mi-au plăcut mi s-au părut / mai tîrziu urîte".

Alt joc de măşti, mai complex, găsim în partea a opta, subliniind ideea crizei de identitate, în fine, înaintea catrenului care încheie poemul, revine tema albumului cu poze, combinată însă cu aceea a xilofonului, ca o supratemă muzical-ideatică a poemului însuşi, din perspectiva autopersiflantă, nu străină de un sentiment al zădărniciei: „ Ce cîntec am făcut lovind xilofonul / cu ciocănelele de lemn / dar nu e nimeni în jur să audă / nu e nimeni cu mine să rida / mamă ce vuiet ce bubuitură / cu ciocănelele de lemn in creştetul capului".

Există deja indicată în finalul Xilofonului atmosfera din Plicty, poemul, la fel de extins, care alcătuieşte cea de pe urmă secţiune a cărţii. „Plicty" este un cuvînt inventat de Simona Popescu pentru „spleen". Motto-ul este din curioasa proză a lui Gide Paludes, consacrată sterilităţii absolute. Descoperim, şi de data aceasta, versurile emblematice: ,, Ce mare e lumea / ce plictis aici...". Poemul e o radiografie ingenioasă a stării de spleen care-i stăpîneşte de o sută de ani pe mulţi dintre poeţii moderni. E nevroza lor.-Marea plictiseală nu cruţă nimic: nici prieteniile, nici după-amiezele de vară la ţară, nici orele de şcoală. Spleenul indică un gol existenţial. După tema lipsei de identitate, iat-o pe aceea a lipsei de consistenţă: una definea adolescenţa, cea de a doua defineşte maturitatea. Ieşirea din criza de creştere înseamnă intrarea în regatul plictisului. Aceasta fiind atitudinea lirică fundamentală, poemul are o construcţie originală şi eclectică. Mai întîi, versurile propriu-zise; ele sînt de o derutantă varietate; ludic-infantile, absurd-folclorice, elocvente, enumerative, dialogate, evocatoare. Inconsistenţa ontologică atrage o inconsistenţă a limbajului despre fiinţă. El nu mai poate fi coerent şi omogen. Se sfarîmă şi se copilăreşte. Regresează spre starea amorfa care-i permite să fie invadat de limbaje străine. Nu mai e nou sau personal, ci atavic, lipsit de memorie: „Ce linişte-i acum în jurul meu / nici un prieten /

nici un animal / nici măcar o muscă / întins pe covor trupul stă degeaba / Transpiră respiră / respiră / toate elementele care ne compun / la ce bun Dacă nu pot face nimic pentru noi / să menţină o sănătate bolnavă / alcătuiri amorfe apatice / aer vechi In plămlni / limba de plumb / chip pe care nu ţi-l aminteşti / nu-ţi aminteşti cum arătai ieri / dar - atît de precis - acu' zece ani / cu ce putere respingem ? / (vreau o oglindă) / mintea plină / de cuvinte străvechi de cuvintele altora / de ordinea altora / Sînt şi singuratic / ar trebui să muncim / să obosim / să facem ceva ".

Poemul e, apoi, o antologie sui generis a literaturii plictisului (Puşkin, J. Green, Baudelaire, Bacovia etc.). Se fac referiri la specialişti în materie, ca Flaubert şi Stendhal. în fine, poeta adaugă cîteva texte pe aceeaşi temă, culese de la „Cristina. 20 ani, studentă", ori de la alţi amatori, dispuşi în ordinea crescătoare a vîrstei, pînă la „Ica, 84 ani", ori extrase Din carnetele studentului S. (cel mai sesizant fiind acesta: „Plictisss: cuvînt ssscîrţîitorrr"). Compoziţia eteroclită corespunde perfect senzaţiei de alunecare a fiinţei umane în plictis ca într-o mlaştină. Poemul este foarte original şi va rămîne o piesă importantă la dosarul formelor noi de literatură pe care ni le propun tinerii scriitori.

(România literară, nr. 15, 1990)

Document: Manolescu, Nicolae - Literatura Postbelica - Poezia.doc

LITERATURA ROMANA POSTBELICĂ

LISTA LUI MANOLESCU

Poezia

Editor: Alexandru Muşina ©2001, Editura „AULA"

O.P. 14, C.P. 13.67, Braşov, 2200 Tel: 068/326.647; tel/fax: 068/318.647

Volum îngrijit de Mihai Vakulovski

Culegere: Ana Rusu Corectură: Nicoleta Cliveţ Tehnoredactare: Viorel Ciama

I.S.B.N. 973-8206-29-4

O societate Butan Gas

Telefon: 335.93.18; 335.97.47

Fax: 337.33.77

LITERATURA ROMÂNĂ POSTBELICĂ

- LISTA LUI MANOLESCU -

1. POEZIA

A l L A

Textele cuprinse în volumele de faţă (cronici literare, articole retrospective, sinteze şi prefeţe sau postfeţe) au fost rînduite în funcţie de vîrsta autorilor comentaţi.

Data naşterii scriitorilor era singurul criteriu indiscutabil, chiar dacă, în cîteva cazuri, care reprezintă excepţii, autorii cu pricina au debutat cu întîrziere (Şt. Aug. Doinaş este un bun exemplu), împreună cu o altă generaţie decît a lor. Obiectivul selecţiei fiind constituirea canonului literar, orice alt considerent în afara aceluia al omologării operei şi autorului, ar fi complicat inutil lucrurile. Din acelaşi motiv, s-a renunţat la titlurile, unde erau, originale ale textelor, preferîndu-se titlul operei comentate (plus locul şi data primei apariţii a comentariului). Operele de critică aparţinînd unor poeţi sau prozatori, precum şi operele literare ale unor critici au fost ataşate genului în funcţie de care se punea problema canonului. Exemplu: critica operei lui Al. Ivasiuc, dintr-un volum al seriei „Interpretat de...", nu are legătură cu opera criticilor respectivi, ci cu opera - canonică ori nu - a romancierului.

NM

^

Canonul se face, nu se discută. Aceasta ar trebui să fie axioma. Dovedită, între altele, de sterilitatea majorităţii încercărilor de a da canonului o definiţie cît mai larg acceptabilă. Singurele încercări în stare a trezi oarecare interes rămîn acelea de a scrie o istorie a canonului, între tezele teoretice avansate de critici, altminteri foarte serioşi, într-un număr din revista Euresis şi ipotezele concrete ale lui Ion Simuţ dintr-un articol publicat în Familia, le prefer fje cele din urmă, fie şi numai pentru că au aplicabilitate practică, în privinţa situării istorice a canonului, trebuie observată lipsa aproape completă de tradiţie la noi. Dacă nu greşesc, prima evocare a noţiunii de canon a fost aceea a lui Virgil Nemoianu în paginile României Literare, pe la începutul anilor '90. Articolul se intitula Bătălia canonică şi se referea la literatura americană. Despre canon şi bătălii canonice în literatura română, se vorbeşte doar de cîţiva ani, în contextul dezbaterilor despre postmodernism. Generaţia '80 este aceea care introduce în cîmpul literar conceptele canonice şi ea pare cea dintîi conştientă că evoluţia însăşi a literaturii se face prin schimbări de paradigmă. Cartea lui Jean-Fran9ois Lyotard, La condition postmoderne, din 1979, ca şi aceea a lui Harold Bloom despre Canonul occidental, din 1984, traduse cu mai bine de zece ani întîrziere, se întîlnesc la noi cu unele contribuţii mai recente, în care postmodernismul, canonul sau modificările de paradigmă a cunoaşterii alcătuiesc un talmeş-balmeş sub raportul ideilor.

O schiţă a evoluţiei canonice din literatura română lipseşte deocamdată. Dacă vrem să introducem o minimă rigoare în discuţie, o astfel de schiţă devine inevitabilă. Ea nici nu e cine ştie cît de greu de alcătuit, fiind vorba de ceva mai mult de un secol şi jumătate de literatură în înţelesul nostru de astăzi. Primul canon a fost acela al generaţiei paşoptiste şi formularea lui limpede o găsim în celebra Introducţie la Dacia literară din 1848. Autor: Mihail Kogălniceanu. Vreme de jumătate de veac, recomandările lui Kogălniceanu au făcut legea. Poezia, proza şi teatrul romantic românesc - de la Negruzzi la Ion Ghica şi de la Heliade la Eminescu - au debutat cu manifestul din 1840 şi au fost susţinute prin efortul, extrem de solidar sub raport artistic, al cîtorva zeci de scriitori, în frunte cu Alecsandri. Contestarea acestui prim canon se produce în deceniul al şaptelea al secolului trecut, o dată cu societatea Junimea şi cu publicaţia ei, Convorbiri literare. A doua bătălie canonică acum are loc. Drept cea dintîi am putea-o considera chiar pe aceea din anii '30-'40, culminînd cu

programul naţional şi romantic, cînd se ivea într-o generaţie literară o anumită conştiinţă, încă precară, a rupturii cu trecutul. Heliade şi Kogălniceanu par cei mai pătrunşi de necesitatea schimbării iar Russo, de efectele ei (pe care, el le deplînge). Mult mai puternică va fi conştiinţa aceasta la junimişti. Ei îşi propun revizuirea canonului romantic şi o realizează cu spirit critic şi polemic. Nu doar teoreticianul grupului, Maiorescu, dar Caragiale, dintre artiştii săi, arată clar voinţa de ruptură, îi indică motivele şi ironizează fără menajamente literatura supusă vechiului canon romantic (şi postromantic), opunîndu-i una victoriană şi clasică. A treia bătălie canonică va fi declanşată, imediat după războiul mondial, de E. Lovinescu, în numele modernismului. Deşi se revendică de la Maiorescu şi califică drept maioresciene generaţiile succesive de critici adevăraţi, Lovinescu deschide drumul canonului modernist. După canonul romantic-naţional (1840-l884) şi acela clasic-victorian (1867-l917), în care trebuiesc cuprinse şi reacţiile de tot felul de la răscrucea secolelor XIX şi XX, iată, canonul modernist ocupă întreaga epocă interbelică, anticipat de mişcarea simbolistă de la începutul secolului şi nu doar prelungit pînă în 1948, dar retrezit la viaţă de neo-modernismul anilor '60-'70. Mai bine de jumătate din secolul XX e dominată de canonul modernist.

Aici se cuvine o explicaţie sau, poate, o paranteză istorică. Se susţine uneori că, în ultimele decenii, au existat mai multe tentative de refacere a canonului. Sînt cele pe care le-a analizat Ion Simuţ în Familia. Ar trebui să vedem în ce raport se află el î cu modernismul şi, apoi, cu postmodernismul. La finele deceniului al cincilea, canonul modernist a fost negat vehement de către proletcultism. De prin 1949 şi pînă după 1960, proletcultismul a fost aria timpului. Aria oficială, se înţelege. Dar, oricum, o alta nu exista. Putem sau nu vorbi despre un canon proletcultist? Sînt argumente şi pentru şi contra. Depinde de acurateţea cu care dorim să purtărn discuţia, în sens strict, proletcultismul nu e capabil de canonizare, în ciuda eficacităţii sale practice. Eu concep canonul ca o suprapunere de trei elemente: valoarea (cota de critică), succesul (cota de piaţă) şi un amalgam eterogen de factori sociali, morali, politici şi religioşi. Echilibrul acestora fiind unul dinamic, prezenţa tuturor nu poate fi pusă la îndoială. Din proletcultism, lipseşte, mai întîi, elementul valoric. Cota de piaţă e, la rîndul ei, stabilită arbitrar: se cumpără ce se vinde, nu se vinde ce se cumpără, în schimb, amalgamul de factori aleatorii e predominant. Proletcultismul e o literatură comandată oficial, împotriva cursului firesc al lucrurilor, care se întoarce forţat la

o tradiţie inexistentă şi-şi adaugă inovaţii complet artificiale. Nu e nimic "specific" literar în canonul proletcultist. Cea mai bună dovadă este că, deîndatâ ce presiunea ideologiei oficiale se diminuează literatura revine la canonul modernist anterior. Istoricii literari au, apoi, tendinţa de a nuitii canonul din deceniile '7 şi '8 neomodernist. Fie şi aşa. Dar caracterul arbitrar al rupturii de după 1949 se vede bine din revenirea cu pricina, din reluarea canonului lovinescian.

Se admite îndeobşte ideea că, o dată cu generaţia '80, canonul se schimbă din nou: în locul aceluia modernist, ayînd aproape vîrsta secolului XX, se impune canonul postmodern. împărtăşind această idee, nu pot să nu relev două dificultăţi în acceptarea ei. Am să Ie iau în ordine inversă, aşa zicînd. Revoluţia din 1989 reprezintă un prag politic sau şi unul canonic? Schimbarea de regim politic, cu consecinţe atît de profunde şi de diverse, a obligat şi canonul să se schimbe sau nu? Iată o întrebare formuiată în două feluri, la care nu avem un răspuns clar. După părerea mea, revoluţia a consolidat canonul anterior, nu l-a schimbat, doar că acesta nu este unul curat postmodern, indiscutabil ca atare, în această privinţă, mă despart de majoritatea comentatorilor tineri şi mă apropii de Ion Simuţ, pe care-l citez din nou. Revoluţia a încercat o revizuire, dar preponderent morală, a literaturii anterioare. Nu canonul a fost vizat, ci colaboraţionismul: pactul, mai mult sau mai puţin vădit, dintre scriitori şi ideologia oficială.

întorcîndu-ne la canon, iată şi a doua dificultate: dacă nu deducem realitatea operelor din premisele teoretice, ci încercăm să obţinem teoria însăşi din realitatea literară, nu se poate să nu remarcăm că avem de a face cu vechiul canon modernist (întrerupt, reluat şi rebotezat) cosmetizat prin adoptarea cîtorva autori şi opere postmoderne. Canonul astăzi în vigoare s-a constituit spre sfîrşitul anilor '60, primind fără mare entuziasm opere scrise în deceniile care au urmat. Schimbarea de paradigmă sesizabilă spre 1980 n-a condus la înlocuirea canonului vechi, modernist, de către acela, nou, postmodern, ci la un armistiţiu neobişnuit, deşi explicabil. Bătălia canonică s-a încheiat de data aceasta în coadă de peşte. Anii '80 au cunoscut o înteţire a cenzurii care n-a permis tinerilor postmoderni să dea pînă la capăt bătălia contra moderniştilor. Iar după 1989 armistiţiul n-a fost nici abrogat, dar nici prefăcut în pace durabilă. Pur şi simplu a fost amînată decizia finală. Cînd scriu aceste rînduri, în primele zile ale secolului XXI, nu ştiu dacă şi cînd se va relua cea de a patra bătălie canonică, suspendată de un deceniu de represiune şi de unul de anarhie. Ceea ce ştiu este că selecţia operelor care formează canonul

literar actual s-a făcut acum treizeci de ani şi a avut două surse: pentru toată literatura de dinainte de al doilea război, cea medievală, cea din secolul XIX sau cea din secolul XX, sursa a fost critica modernistă interbelică (Istoria nerepublicată pînă în 1982 a lui G. Călinescu îndeosebi), cu purismele şi intoleranţele ei, iniţiată de revizuirile lovinesciene şi urmată de încă două generaţii de critici şi scriitori; pentru literatura postbelică, sursa a fost critica generaţiei '60, ieşită ea însăşi din mantaua modernistă (călinesciană sau lovinesciană), care i-a privit pe contemporanii ei cam cu aceiaşi ochi cu care interbelicii îi priveau pe ai lor şi care, nu în întregime şi nu cu tot sufletul, le-a afiliat congenerilor pe cîţiva dintre autorii mai tineri, cu 15-20 ani, mai degrabă tolerîndu-le inovaţiile decît acceptîndu-le în radicalitatea lor.

Acest canon ar trebui, poate, numit neo-modernist, spre a-i marca ambiguităţile (atît cele care privesc rescrierea postbelică a modernismului, cît şi cele care privesc confuzia dintre modernism şi postmodernism). El este încă în vigoare, cu toate strigătele de protest ale noilor generaţii. Faptul că nici măcar o revoluţie ca aceea din 1989 nu i-a pus capăt se poate explica. De regulă, revoluţiile încep prin a-şi realiza sarcinile politice, lăsîndu-le pe cele artistice pe seama reformelor ulterioare. Prioritatea politico-morală a revizuirilor de după decembrie este atît de vădită, încît aproape nu mai are rost să stărui.

Dar să vedem cum s-a fixat canonul existent, în anii'60; ne vom da în felul acesta, mai bine seama de caracterul reformator şi deloc .Revoluţionar al bătăliilor canonice. Pentru prima oară după un deceniu şi jumătate, pe la mijlocul anilor '60, a devenit posibilă o altă ierarhie valorică şi o altă orientare tematică şi stilistică a literaturii decît cele oficiale. Cîtă vreme cenzura a fost vigilentă şi s-a bazat pe spiritul şi pe litera dogmei, proletcultismul n-a putut ft contestat. Falsele probleme, desuetele mijloace de expresie, pseudovalorile făceau legea. A fost destul ca, pe fondul luptei pentru legitimare pe care N. Ceauşescu a dus-o contra vechii gărzi din partidul comunist, presiunea ideologică să scadă cu cîteva atmosfere, pentru ca, mai întîi, critica să-şi reintre în drepturi şi, apoi, o nouă literatură să fie promovată cu multă energie, introdusă aproape cu -sila în conştiinţa publicului cititor (şi, nu o dată, recurgîndu-se la subterfugii) şi în programele de şcoală. Oficialitatea a reacţionat cu oarecare întîrziere: de aceea, ea n-a mai putut bloca procesul de instalare a noilor ierarhii, trebuind să se mulţumească ă le dubla prin cele care-i conveneau. Nici tematic n-a mai putut face nimic. De la mijlocul anilor '60 înainte, scriitorii şi-au ales singuri temele, nu doar împotrivindu-se celor oficiale, dar preferind tot ce le contrazicea sau le nega.

Stilistic, noua literatură a avut o marotă şi un model. Marota a constituit-o refuzul categoric a tot ce aducea cu stilul proletcultist, în poezie, proză, teatru, modalităţile stupide şi primitive ale proletcultismului au fost înlăturate de la o zi la alta. Modelul venea, el, din interbelic. Reînnodarea cu tradiţia s-a făcut exact în punctul de ruptură. Conştient sau nu, scriitorii din anii '60 au redescoperit, o dată cu operele, atunci retipărite, cele mai multe, prima oară. ale scriitorilor modernişti, un fel de a-şi concepe şi de a-şi scrie operele proprii. Critica însăşi şi-a redescoperit modelul în Lovinescu, Călinescu, Streinu. Cioculescu şi ceilalţi; pînă şi estetismul modernist s-a dovedit o opţiune convenabilă noilor judecători literari, siliţi, dacă doreau să fie toleraţi, să se prefacă a închide ochii la realităţile sociale din opere spre a vedea mai bine (credeau ei) realizările literare propriu-zise. Cum să nu fi venit ca o mănuşă purismul, de exemplu, al interpretării călinesciene a poeziei lui Goga într-o vreme în care aproape nimic nu se putea spune despre naţionalismul poetului ardelean, despre mesianismul şi religiozitatea viziunii sale? O critică pură a susţinut o poezie pură. Şi o proză şi un teatru de aspect alegoric, în limbaj esopic, destul de diferite de cele interbelice, mergînd totuşi pe linia romanului realist (doric şi ionic), reamenajat simbolic şi parabolic, postpsihologic (corintic), fără schimbare radicală de viziune. Literatura îşi crea critica de care avea nevoie. Critica îşi crea literatura pe care o merita.

Dacă ne referim la acea parte a canonului care priveşte literatura contemporană, trebuie făcute încă două observaţii. Prima este aceea că în canon şi-au găsit locul aproape toţi scriitorii valoroşi care au debutat la mijlocul anilor '60. Nu şi întîrziaţii. Indiferent de valoare, aceştia au găsit poarta închisă. Oficialitatea şi-a reintensificat vigilenţa ideologică după 1971. Şi dacă nu i-a putut împiedica pe noii critici (cam toţi debutînd pînă la mijlocul anilor '60!) să-i laude pe noii scriitori, a putut bloca pătrunderea în continuare în manuale a acestora din urmă. De scos, n-a mai fost nimeni scos, decît spre finele regimului, cînd „transfugii" şi disidenţii s-au văzut eliminaţi. Dar nici n-au fost acceptaţi alţii. Lucru valabil şi pentru optzecişti. A trebuit ca ei să aştepte manualele alternative din 1999-2000.

A doua observaţie are în vedere schimbarea treptată, lentă, dar perceptibilă, a tematicii şi atitudinii noii literaturi. Purismul modernist nu trebuie extins la toate deceniile care au urmat. Poezia, teatrul, dar mai ales romanul au recîştigat o viziune socială foarte critică, deşi nu totdeauna mai directă, accente polemice uneori, atingînd realităţi ale vremii şi, din cînd în cînd, sistemul comunist ca atare. Critica n-a rămas mai prejos. A încurajat aceste tentative, adaptîndu-şi ea însăşi discursul.

Aşa cum, pentru romancieri, a devenit bunăoară o temă predilectă „obsedantul deceniu" (termenul îi aparţine, se ştie, lui Marin Preda şi se referă la anii '50), tot aşa a devenit, pentru critic, „romanul politic". Se pot da multe exemple de astfel de vase comunicante. Literatura optzecistă nu mai putea fi, nici ea, comentată în exact acelaşi limbaj critic care se născuse în legătură cu literatura şaizecistă. Chiar dacă existau aspecte pur literare extrem de generoase pentru comentatori în poezia sau în proza optzecistă (intertextul şi celelalte), ei nu puteau ignora atît realitatea pe care acestea o explorau, cît şi felul însuşi al explorării. Un anume prozaism tem şi voit al descrierii şi caracterul cotidian al multora dintre evenimentele descrise îi obligau pe critici să explice cît de urîtă, meschină, apăsătoare şi imorală era lumea în care, personaje şi autori, scriitori şi cititori trăiau. Lumea nu fusese neapărat mai luminoasă în romanele lui M. Preda ori Aug. Buzura, dar acolo era privită mai de departe şi mai de sus, ca în romanul realist de odinioară, şi avea încă sens, din această cauză, ca orice corp masiv ce pare închegat prin jocul unor forţe obscure, dar reale, în timp ce la Mircea Nedelciu sau la Cristian Teodorescu, totul era privit de la nivelul solului şi se vedea fărâmiţat, anodin şi fără sens limpede, ba chiar puţintel absurd, în fine, una era pentru critic să prezinte clasicismul intemporal din Omul cu compasul al unui Doinaş din anii şaizeci şi alta pamfletele morale, cu irizări anticomuniste, din Pana de şoim de la începutul anilor optzeci. Chiar şi Nichita Stănescu din Noduri şi semne dădea pe dinafară de un pesimism imposibil de eludat de către aceiaşi recenzenţi care se lăsaseră fermecaţi de filosofarea ă l'improviste pe marginea poeziei, a timpului şi a spaţiului din 11 elegii.

Cronicile literare cuprinse în cartea de faţă au contribuit la formarea canonului neomodernist într-o măsură pe care nu eu sînt cel chemat s-o apreciez. Am făcut canon cam în felul în care molierescul Monsieur Jourdain făcea proză: fără să vrea. Nici nu se poate altfel. Nu-ţi propui să schimbi canonul. Bătăliile canonice nu se planifică. Ele ţin de viaţa spontană şi imprevizibilă a literaturii. Desigur însă, participarea noastră la această viaţă nu este inconştientă. Chiar dacă nu toate lucrurile se văd de la început, există iluminări şi convertiri. Chiar dacă, în literatură, bătăliile nu se declară, ci doar se poartă, există sentimentul că iei parte la ele, ba chiar că le provoci. In anii '80 ai secolului trecut, paradigma literară se modifica sub ochii noştri. Postmodernismul încerca să lichideze neo-modernismul. Cenaclul de Luni, unde au fost citite cele mai multe opere postmoderne (mai cu seamă din poezie, fără a lipsi cele din proză), a fost un laborator important pentru experimentarea paradigmei postmoderne.

Termenul s-a folosit mai tîrziu, dar realitatea era evidentă. Apariţia poeziei şi prozei optzeciste a fost ajutată şi de un număr considerabil de texte teoretice (azi, strînse în volum). Conştiinţa schimbării a accelerat procesul, chimia schimbării. S-a întîmplat un lucru neprevăzut, unul din acelea care nu pot fi nici anticipate, nici programate. Schimbarea paradigmei, a felului de a concepe literatura şi de a o scrie în cuvinte mai simple, nu a determinat şi schimbarea canonului. iată-mă revenit la punctul de plecare al acestor consideraţii prilejuite de culegerea cronicilor mele care au avut atingere cu problemele canonice. Schimbarea canonului implica şi cîştigarea poziţiilor concrete ale literaturii neomoderniste. Adică şcoala, universitatea, ierarhiile. Operele noii paradigme n-au fost omologate nici măcar de către toţi criticii epocii. Rezistenţe au venit nu numai de la cei foarte în vîrstă, ca Al. Piru, dar şi de la unii încă tineri, dacă nu de-a binelea optzecişti ca Al. Dobrescu. Un nou canon a întîrziat să ia locul celui vechi. Paradigma postmodernă a cîştigat bătălia teoretică, dar a pierdut-o pe aceea practică. Abia spre sfîrşitul secolului XX, cînd optzeciştii se apropiau de mijlocul vieţii şi cînd reforma şcolii le deschidea accesul spre manuale, putem vorbi de o schimbare de canon pe cale a se produce. Neîncheiată deocamdată. Bătălia canonică (a patra) n-a fost încununată de la început de succes. Noul canon e decalat cu mai bine de două decenii. Acest lucru nu poate rămîne fără consecinţe. Asupra postmodernilor din generaţia '80 se exercită deja puternice presiuni dinspre scriitori tineri şi foarte tineri care nu se recunosc în decalogul cărtărescian din Postmodernismul. Este aproape imposibil de ghicit cum va arăta canonul care va lua locul celui creat de generaţia mea şi despre care cronicile ce urmează par să dea o anumită socoteală. Factorii imponderabili de natură istorică, socială etc., de care aminteam, au jucat în cazul -.„«^u un rol mult mai mare decît în oricare dintre bătăliile canonice anterioaie. Poate doar aceea dusă de Kogălniceanu şi de paşoptişti să fi avut o soartă comparabilă, fiindcă şi atunci, ca şi acum. reforme1 societăţii s-a înfăptuit mult după ce manifestele reformatoare o declanşau pe aceea a literaturii.

Vom trăi şi vom vedea: e singura concîu/ie de bun simţ pe care o putem pretinde.

Martie-hmie 2001

Nicolae Manolescu

Ultimei selecţii din poeziile lui Minai Beniuc (a douăsprezecea, dacă judecăm după bibliografia ce o însoţeşte) îi lipseşte un criteriu clar. Nota editurii ne avertizează că s-a urmărit alegerea „celor mai reprezentative versuri pentru creaţia poetică a lui Mihai Beniuc...'', ceea ce, pe lîngă faptul că sună pleonastic, nu constituie o explicaţie: ar trebui să ştim din ce punct de vedere sînt considerate reprezentative versurile. Parcurgînd antologia, constatăm prioritatea acordată poeziei sociale, uneori indiferent de valoare; desigur, însă, la un poet la care tema socială e atît de frecventă, aceasta poate fi şi numai o impresie superficială. Antologia e, apoi, prea largă pentru o colecţie şcolară; după cum inutil încărcată mi s-a părut bibliografia critică, alcătuită oarecum în sine, din paradă de informaţie, şi, probabil, necitită în întregime nici de autorul însuşi (Ion Nistor). Prefaţa lui V. Fanache e cam pretenţioasă şi, stilistic, antipatică, deşi comentatorul cunoaşte bine poezia lui M. Beniuc (i-a consacrat o monografie). Spre a încheia acest capitol, să spun că poetul ar fi meritat o ediţie mai atrăgătoare (şi în fond mai eficientă chiar şi sub raport didactic). Urmărit de neşansa unor culegeri ca aceasta (la care, ce-i drept, contribuie uneori) în care tocmai lucrurile originale nu se pun în valoare, M. Beniuc este un poet care încă îşi aşteaptă criticul; şi al cărui prim gest va trebui să fie o lectură cu adevărat selectivă.

De la început şi pînă astăzi poezia lui Mihai Beniuc este expresia unui mare orgoliu (G. Călinescu numea atitudinea poetului egotism); la şaizeci şi cinci de ani, cînd publică Turn de veghe, ca şi la treizeci şi unu cînd debutează cu Cîntece de pierzanie, poetul ne vorbeşte în fond numai despre el, fără să se sfiască, aşezîndu-se în centrul tuturor metaforelor sale, clădindu-şi un templu în care toate chipurile sînt ale unui singur idol. Nici un poet român nu e mai ostentativ decît el în orgoliu şi nu spune mai-'des „eu", nici chiar AI. Philippide, romantic-egotist prin excelenţă în volumele de dinainte de război, întîia manifestare (şi temă) a acestui orgoliu se vede în cele cîteva arte poetice din volumul de debut: poetul începe aşadar prin a revendica o formulă lirică, sfidînd sau dispreţuind modelele şi exemplele: „Numai umblaţi mereu după exemple, / Exemplele-s făcute pentru proşti. / Din serie de vrei să te cunoşti, / Fugi'de cărări şi nu intra în temple". îndrăzneala limbajului izvorăşte din lipsa oricărui complex al tradiţiei literare. El însuşi tînăr, M. Beniuc se adresează Poeţilor tineri cu ştiuta

recomandare: „Pe Eminescu noi, poeţii tineri, /Zadarnic vom cerca, nu-l vom ajunge. / Dar Eminescu nu cuprinse tot / în stihurile lui dumnezeieşti. / Durerea românească-i mult mai mare / Şi n-o cuprinde toată nici-un cîntec / Cit despre mine, ce să vă spui? / Eu nu am darul versului decit în mică măsură. / Prefer să spun în proză ce gîndesc ". Cu alte cuvinte, poetul „ trece fără spaime prin păduri de proze ", după remarca lui G. Călinescu, avînd conştiinţa că mesajul său se cade exprimat altfel decît îl exprima Eminescu (simbolul înaintaşilor). „ Ce ştiu? / Poate nu asta e arta!" - exclamă el, deşi se vede limpede că nu arta în sine îl preocupă, ci ceea ce are el însuşi de spus. îşi face deci o memorabilă Intrare în poezie: „ Ca ţăranul printre snopi de grîu/ Voi intra masiv şi greu în vreme, / Ca un car cit dealul de poeme,/ Murmurînd o doină trist, molîu". Proclamă poemul sălbatic: „Nu cu periuţa, / Cu ascuţişul coasei, / îmi scriu poemele sălbatice". Aceste arte poetice au atras atenţia de la început pentru vitalismul lor: „Cînd voi izbi o dată cu barda, /Această stîncă are să se crape, /Şi vor ţîşni din ea şuvoi de ape! / Băieţi, aceasta este arta!". A da cu barda în poezie nu putea însemna în lirica extenuantă şi epigonică din preajma războiului decît o întoarcere la natura poeziei, la simplitate. Sub „ţărănismul" deliberat al poetului se ascunde o încercare de a revoluţiona limbajul, de a-l smulge clişeelor. Poezia de tinereţe a lui M. Beniuc are un puternic accent antiburghez, de independenţă a poetului („ Toată vremea am rămas eu însumi / Pe la porţi domneşti n-am fost milog"), atît faţă de ordinea poeziei, cît şi faţă de aceea socială:,, Nu plătesc la nici o poartă vamă, / Nu spun unde merg şi cum mă cheamă".

Dar iată, aici, a doua temă fundamentală a marelui sau orgoliu: aceea socială. „Mă inventau, de cumva n-aş fi fost. /Eu sînt în secol o necesitate" - va scrie M. Beniuc mult mai tîrziu, exprimînd însă lapidar ideea. Poet al istoriei, M. Benîuc este în acelaşi mod intempestiv şi categoric: „La mine-n sînge / Istoria contimporană plînge" - spune el cu superbă infatuare. Se va declara urmaşul lui Doja şi Horia, înrudit cu iobagii traşi pe roată, cu haiducii, cu lancu sau cu Făt-Frumos care caută balaurul ca să-l doboare. Pe urmele lui O. Goga şi Aron Cotruş se crede un Messia ce vesteşte eliberarea „mulţimilor flămînde", sau purtător de cuvînt al „gemetelor surde" ce izbucnesc în pieptul miilor de robi. Din nou remarcabilă este această poezie prin orgoliu. Scriind despre primele cărţi ale lui M. Beniuc, Pompiliu Constantinescu observa noutatea energică a poemelor sociale în raport cu mediocritatea celor sentimentale, epigonice şi leşinate. Este în adevăr o mare diferenţă între timbrul unora şi al altora, între forţa

declamatoare, incendiară a revoltatului social („Am coborît din munţi şi bolovani, / Legendele lui Horia-mi curg în sînge / în doina mea Ardealul plinge / Şi cer dreptate două mii de ani // Eu sint trimisul timpurilor noi / Ieşit din rînd cu cei ce scurmă glia, / Şi totuşi vin întrebător la voi: / E -slobod să mai cînt în România?") şi convenţionalismul de romanţă simbolistă, cu elemente din Bacovia şi Arghezi, minor nostalgic şi demodat din poemele de dragoste (o excepţie: Ana Kelemen) şi în genere din confesiile intime („ Inima şi gîndul meu se teme / Cînd apar în toamnă crizanteme / Şi le duc cei vii la (intirim /Inimă si gîndule, murim"). Mult timp Beniuc rămîne, cum s-a remarcat de atîtea ori, un poet prin excelenţă social. El are vocaţia poeziei politice şi o cultivă cu îndrăzneală. Sub acest raport, există desigur şi o evoluţie a mijloacelor în lirica lui, de la simplitatea frustă, brutală, a primelor Cîntece de pierzanie prin alegoriile politice din anii războiului (Meliţa şi chiar mai vechiul Urs românesc) pînă la profeţia deschisă, ameninţătoare, din Cu mii de cai putere ori Toboşarul timpurilor noi. în special volumul din 1946, Un om aşteaptă Răsăritul, conţine cîteva din cele mai izbutite poeme de acest fel, veritabile manifeste politice, scrise parcă în grabă, pe o foaie sprijinită de raniţa neobositului combatant. Cu volumele din deceniul următor, poezia socială scade în tensiune (la M. Beniuc, ca şi la alţii) pînă la simpla confecţie ocazională, din care a dispărut marea combustie interioară, iar versul s-a cuminţit, s-a plivit, a devenit previzibil: „ La tîmple mi s-a strîns părul cărunt / Ca sarea din adîncul ocnei scoasă, / Dar tînăr sînt, acelaşi însă sînt / Pe inima mea bruma nu se lasă".

Poezia Furtuni de primăvară, din care am citat, apare în 1953. Un an mai tîrziu, M. Beniuc va scrie: „Iubito, nu maisîntem tineri... " Aceasta este a treia temă fundamentală a poeziei lui şi, din nou, ea se cristalizează în legătură cu puternicul orgoliu al poetului: „Linişte-i, tăcere-i, e şi pace, / Şi e nea pe creştetul pleşuv; / însă-n miezul muntelui mai zace /Inima bătrînului Vezuv". Timpul, deci, nu însă în ipostază istorică, ci biologică. La nici cincizeci de ani, poetul se compară cu un „copac bătrîn", cu un măr roditor („ Măr cu foi de aur, măr de lingă drum / Nu mai sînt eu tînăr, sînt bătrîn de-acum "), cu un urs mohorît, dar care continuă să zgîrie (în splendida Grizzly: „ Ca un Grizzly bătrîn, / Trec prin păduri seculare; / In urmă-mi pe arbori rămîn / înfipte, semne de gheare // Pe-aicea eu am trecut - / Tu care vii după mine, / Tot ceea ce e de făcut / Să faci mai temeinic, mai bine // Cînd gheara loveşte mai sus / A ta, decît gheara ta veche, / Atunci liniştit şi apus / Eu dorm pe-o ureche. // Dar dacă mai /os ai să zgîrii /

Cu gheara ta moale pe scoarţă, / Atunci şi din moarte eu mini, / Şi-s gata de harţă"), cu un tigru uriaş. Toate - simboluri ale îmbătrînirii unite cu forţa, ale focului nestins ce continuă să ardă în măruntaiele vulcanului. Orgoliul poetului şi-a descoperit în alegoriile şi meditaţiile despre timp şi vîrstă un alt mod de a se afirma. Poeziile cele mai bune au un adînc patetism interior, o încordare de arc a imaginaţiei (Cheile), fiind totodată la fel de simple, de puternice, în lipsa lor de complicaţie inutilă, în tonul direct, sumar şi copleşitor, ca poeziile tinereţii: „ Ei! Don Quijote tristă figură, / Ne-nţepenim aici în bătătură / Pe vraful de ruine? / Miroase-a cimbru / f i din drum ne cheamă timpul / Ne cheamă timpul, care vine, vine!".

(România literară, nr 21, 1974)

-i ~. r -r.: r\

„Citindu-l, vineri de vineri, ziua aceasta n-a întîrziat să stabilească în viaţa noastră un ritual, tot aşa de plăcut ca şi acela din vremea copilăriei cînd, la marile sărbători, ni se dădea cozonac la cafeaua cu lapte. Ce bucuroşi am fost, într-o epocă in care abunda plinea prost frămîntată şi cu tărîţe, cînd au început să apară regulat, cu miros de vanilie şi cu multe stafide, faimoasele Cronici ale optimistului. Avînd de multe ori aerul că glumeşte, el a pledat pentru atîtea drepturi imprescriptibile ale artei şi chiar ale omului, printre care acela de a putea fi uneori trist şi melancolic Pentru mulţi din noi, :iua în care îl puteam citi a devenit sărbătoarea săptăminn, cînd, sub bolta catedralei, se aprinde candelabrul cu multe braţe şi, din ni t cir. x e aude vocea arhimandritului", în astfel de emoţionante cuvinte, intr-o tabelă intituiată chiar Vineri, evocă Geo Bogza prezenţa în paginile „Contemporanului'" a lui G. Călinescu. Se poate omagiu mai simplu şi mai convingător decît să mărturisim, la rîndul nostru, că, după ce am citit şi noi, vineri de vineri, revista, mai ales pentru G. Călinescu, am continuat a o citi, cînd el n-a nui fost, mai ales pentru Geo Bogza? O revistă !a care au scris nu puţini din oamenii de valoare din ultimele două decenii se leagă în amintirea unora dintre noi mai ales de Cronica optimistului şi, apoi, de acel dreptunghi din colţul de sus al paginii întîi unde, timp de şapte ani, a figurat Geo Bogza. Iată, azi, el îşi strînge într-un masiv volum, cu un titlu memorabil - Paznic de far -rodul celor şapte ani. Mai e nevoie să spun că bucuria de la prima lectură o avem din nou, acum, intactă, recitind cele aproape patru sute de tablete?

în care Geo Bogza este, îndinte de orice, un extraordinar poet, ce se plimbă cu mari mijloace de locomoţie lirică pe apele unei imaginaţii superbe, cu pînzele umflate de vîntul largurilor: ., Nici o corabie tiu s-a întors vreodată / Din mările Sudului sau de la Capricorn > Aţi f de pură ji elegantă fregată / Cum se întoarce toamna Orion". Poetul nu se suie în orice vehicul şi nu navighează pe ape lîncede: ..Apele acestea sînt prea lîncede pentru etrava corăbiei mele / Şi vîntul prea mediocru pentru catargele care au trecut prin atîtea funurm:1'

Are simţul grandiosului şi e, fără sfială, solemn şi retoric, dovedindu-ne că marea poezie ne face totdeauna sensibili la sublim, cu tot spiritul nostru critic, în ea auzim muzica sferelor, vedem răsărind firul de iarbă, ne întoarcem urechea spre şoaptele ce vin din Lebăda şi

Orion sau pipăim pulsul planetelor, bătaia sîngelui în arterele universului. Fraza lui Geo Bogza se cadenţează de la sine şi puţini poeţi contemporani posedă ca el ştiinţa'de a transforma în vers cea mai obişnuită proză. Geo Bogza e poet chiar şi în artkolul de jurnal, fiindcă el gîndeşte de fapt ca un poet, nu numai supunînd orice materie unei adînci inspiraţii muzicale, dar privind mereu în jur cu ingenuitate şi uimire. Poetul mare e egocentric fiindcă se aşază pe sine în centrul lumii şi (cum se proiectează de fapt pe sine în toate) fiindcă aşază în centrul lumii orice lucru despre care vorbeşte, întîlnim undeva această frază a lui Geo Bogza despre un alt poet: „în acea toamnă, tot timpul cît Ritsos a stat în Bucureşti, globul păm înţese a rămas aprins cu toate oceanele si continentele lui", în această capacitate de iluminare stă unul din secretele lui Geo Bogza, a cărui poezie este o sărbătoare permanentă a tuturor lucrurilor. Globul pămîntesc rămîne aprins de fiecare dată cînd poetul cîntă grîul, prunii, porumbul, merele, mărăcinii, focile, ogarii, greierii sau constelaţiile. Tonul e acelaşi, festiv şi măreţ, pentru toate, poetul introducînd în universul lui natural cea mai deplină democraţie. Sacre devin nu numai ionatanele, „fructul clasic" prin excelenţă, cîntat de atîţia poeţi, dar şi prunele şi prunii, necîntaţi decît de puţini sau de nimeni, simbolizînd supremul sacrificiu: ,. Unii după alţii, cireşii, caişii, vişinii şi nucul şi-au dat partea lor de rod, fără nici o suferinţă. Doar prunii îşi plătesc dărnicia cu sacrificiul propriei fiinţe. Stau în faţa răului pe care singuri şi l-au făcut - rănile lor par mari ochi de cerb plin de lacrimi - şi nu ştiu unde aş putea vedea aici înţelepciunea naturii, dar în adîncul fiinţei mă bucur că si în alte regnuri pot fi sfinţi şi martiri".

Coborînd din tren, vara, într-o gară mică din Bărăgan, poetul intră în lanul de grîu ca într-o catedrală unde se slujeşte de către mitropoliţi şi episcopi nevăzuţi slujba pîinii viitoare. Dar nici mai modestul ovăz nu e ocolit: „Am privit un lan de ovă: sub razele lunii şi încă o dată, şi mai mult decît aricind, lumea mi s-a părut un vis.

Grîul e al soarelui şi te pătrunde cu fwrul cosmic al fecundităţii, iar ovăzul e al lunii şi-ţi prinde întreaga fiinţă, privirile, mintea şi inima, în pinza de păianjen a extazului.

Dacă vreţi să ştiţi ce e basmul, ce e vraja, ce sînt ielele, ce e visul cu pleoapele deschise, nu rămîneţi străini de haşişul verde al ovăzului sub razele lunii".

Mărăcinilor li se închină acest splendid poem: „Pe pămîntul de stepă despre care vorbesc, mărăcinii cresc din loc in loc, mult mai înalţi decît cea mai înaltă statură omenească, şi această înălţime le dă ceva de împăraţi fantastici, domnind peste un imperiu de nebuni.

Sînt numai ţepi şi uscăciune, dar - in ciudăţenia şi violenţa lor -dovedesc o puternică individualitate şi sini măreţi".

Imaginaţia poetului ia foc deopotrivă în faţa sălciilor, expresie a feminităţi,yma^Ju^iţş ale lumii, de la care au învăţat să-şi despletească părul reginele, ca şi în faţa urzicilor, „ţigăncile vegetaţiei"; cînd evocă greierii, al căror ţîrîit ritmează universul, sau ogarii, făpturi incredibile, fragile, aristocraţii speciei canine; porumbul, în care foşneşte istoria unui popor, dar şi focile-fete, gutuile strălucitoare şi straniile crizanteme, care „prelungesc farmecul toamnei în timp nesfîrşit aşa cum lungile acorduri finale prelungesc moartea sublimă a holdei", în cîteva poeme închinate munţilor din Septentrion, în care propoziţiile cresc ca nişte bulgări de zăpadă ce devin avalanşe, în metafore ce nu se sfiesc să asocieze naturaleţea şi livrescul, uriaşul şi gingaşul, masivul şi fragilul, Geo Bogza ajunge la astfel de halucinante viziuni hibernale, în care zăpada, brazii, Moby Dick, urşii polari, cerbii, Domnişoara Pogany, mamuţii, bourii, stîncile îşi dau, în uterul enorm al iernii, o neasemuită întîlnire: „Alternarea enormului cu gingăşia este una din legile muntelui, cînd asupra lui vin marile ninsori... Prin luminişurile unde de multe ori sînt arbori trîntiţi, sau numai trunchiuri tăiate din rădăcină, zăpada îşi ia libertatea să plăsmuiască o formă fantastică. Bouri cu fruntea de o masivitate zdrobitoare, inotînd pină în gît în omăt, trec pe lingă mamuţi care duc in spate poveri colosale, poate pentru un Turn Babei al speţei lor. Şi pe urmă sînt urşii, o lume întreagă de urşi, un univers întreg de urşi. Unii stau la pămfnt în atitudini obosite şi meditative, dar cei mai mulţi, daţi la iveală din crengile succesive ale brazilor, se suie unii peste alţii, alcătuind de jur împrejurul trunchiului şi pînă aproape de vîrf ciorchini întregi. De multe ori, din mormanul lor nu se zăreşte decît o mulţime uluitoare de labe, cu unghii de gheaţă. Poate nici nu sînt născuţi, ci stau învălmăşiţi în uterul enorm al iernii, cîte zece cu o singură coapsă şi o singură inimă, şi de aceea nu pot veni pe lume ".

Bouri, scufundaţi în zăpadă pînă la gît, ciorchini de urşi, acestea sînt dovezi ale unei fantezii ce are sensul colosalului. Dar Geo Bogza e un poet al hieraticului ce impresionează prin smerenie: „Mergeam prin acea lume de curteni, ceremonioşi şi gravi, cînd mi-a fost dat privilegiul să ajung în preajma unuia din marii sfetnici ai Carpaţilor, poate cel mai de seamă dintre toţi. Undeva, într-un luminiş, un brad singur şi foarte bâtrîn, unul din cei mai bătrîni ai pădurii, avea pe crengile lui atît de multă zăpadă de parcă ar fi vrut să ducă în braţe toată lumina lumii. Unora ca el li se vor fi închinat, fără îndoială, cei mai vechi oameni de pe aceste pămînturi, şi nu cred că au greşit.

Ar fi putut părea desigur un candelabru, de dimensiuni de necrezut - oare marii înţelepţi ai lumii nu sînt ei asemeni unor, uriaşe candelabre? - putînd să împrăştie întunericul pînă la marginea pămîntului. Am stat şi l-am privit, lăsîndurtfti J/^q-jiă/ru/isă de o adîncă smerenie, de marea si calma lui înţelepciune, şi cînd am plecat mi-a părut rău că n-are mînă să i-o sărut".

Acest poet al tuturor lucrurilor, de la cele mai umile pînă la cele mai însemnate, este şi o memorie, la fel de fidelă, a umanităţii: nu numai natura, dar şi istoria are loc în meditaţiile sale solemne. Anvergura conştiinţei istorice nu-i mai mică decît anvergura expresiei lirice şi pe foile calendarului viu care e Geo Bogza stau alături date mari şi mici ale timpului, momente cruciale şi evenimente întîmplătoare, nume de ţări şi de oraşe, nume de poeţi ca Eminescu şi Arghezi, de cărturari ca G. Călinescu, de zburători îndrăzneţi ca Lindbergh, numele Măriei Tănase lîngă al Indirei Gandhi, al lui Neniţescu lîngă al lui Lorca şi aşa mai departe. Geo Bogza poate să scrie, fără falsă modestie şi fără să roşească, în scurta poezie care i-a sugerat titlul culegerii lui: „Eu am ţinut socoteala oricărei corăbii / Ieşită în larg pe mările lumii, / Paznic de far cu sprinceana mereu încruntată. //Eu am ţinut socoteala tuturor corăbiilor lumii. /De ce vă miraţi că pe faţa mea sînt urme de sare? ".

Paznicul farului e un pios şi elocvent evocator şi deopotrivă un moralist amar, cîteodată sarcastic, apărător al valorilor ce i se par ameninţate, trăgînd împrejurul lor un nevăzut cerc ce separă sacrul de profan, instituind un fel de altar în care nu intră dccît preoţii cultului. In unele împrejurări, moralistul adoptă chiar stilul inspirat, „religios", cînd povesteşte, de exemplu, sfîrşitu) tragic al lui Şincai, adunînd, în cîteva rînduri de o polifonică ardentă, vocile pămîntului, ale istoriei naţionale, ale sărăciei milenare, ale dorului de ţară şi ale clopotelor ce nu s-au auzit la moartea cărturarului: „Ce poate fi mai tragic şi mai amar decît să scrii, cu abnegaţie de apostol şi competenţă de erudit, istoria neamului tău, şi fiindcă i se refuză lumina tiparului, care ar fi însemnat lumină pentru un întreg popor, să rătăceşti pînă la moarte, purtînd atît de lipsitul de noroc manuscris, îndesat într-o traistă. Traistă care, şi ea, face parte din istoria noastră, traistă în care şi-au dus bucata rece de mămăligă, în vremi cum nu se poate mai triste, atîtea mii de ţărani.

Din lumea lor, o lume îndelung şi brutal nedreptăţită, s-a ridicat acest om care a scris, nu ca pe o poveste, ci ca un învăţat, istoria neamului său. Şi i-a fost dat şi lui tot traista şi toiagul. Şi le-a purtat pînă la moarte, acea moarte la care n-a bătut nici un clopot pe

pămînturile a căror cronică o întocmise, pe o durata de un mileniu şi jumătate".

Ce memento copleşitor! Alteori, moralistul reactualizează fabula, gen străvechi, şi pune în utilizarea ei o virtuozitate în care va rămîne, şi nu numai din pricini strict literare, neîntrecut mulţi ani de aici înainte: „Fiţi cuminţi, că vă vede Bau-Bau!

Ce rău era de noi şi ce bine de părinţii noştri, şi ce bine va mai fi fiind ţi azi de mulţi părinţi din lume, datorita Iui Bau-Bau.

Noi nu voiam decil să aducem scăunelul din bucătărie, să-l punem în dreptul ferestrei, ca să vedem cum se dau pe gheaţă copiii din mahala.

Dar părinţii noştri, de îndată ce prindeau de veste, se împotriveau.

- Fiţi cuminţi, că vă vede Bau-Bau ".

Sau, în sfîrşit: „ Un fir de iarbă, cînd bate vîntul, se poate apleca într-o parte şi alta, pînă la pămînt.

Un plop, dacă se depărtează prea mult de verticală, riscă să se rupă.

Şi firul de iarbă şi plopul cresc spre cer, dar plopul nu-şi poate îngădui aceleaşi abateri de la verticală ca firul de iarbă.

Lăstunul zboară fulgerător şi, cînd vrea, îşi schimbă direcţia într-o fracţiune de secundă, ţîşnmd în altă parte.

Vulturul, pentru a se întoarce din zbor, este nevoit.să facă un ocol larg.

Şi lăstunul şi vulturul sînt păsări zburătoare, dar vulturul nu poate ţîşni cu fiecare filfiire de aripi, cînd într-o parte, cînd în alta.

Căprioara, cînd simte primejdia, o rupe la fugă spre locuri unde n-o mai pot ajunge vînătorii.

Cerbul fuge şi el din faţa primejdiei, dar coarnele nu-l lasă să pătrundă în desişuri unde ar putea fi la adăpost.

Dintre toate vieţuitoarele pădurii, el îşi plăteşte cel mai scump mîndria".

Apariţia cărţii lui Geo Bogza trebuie considerată un eveniment

literar.

(România literară, nr. 43, 1974)

EMIL BOTTA „Un dor fără saţiu"

„Şi te rog să nu-mi rîzi / la umorul negru, / nici un surîs pentru fanfaronadele mele, / pentru / proverbialul meu rîs...": nu se putea recomandare mai potrivită decît aceasta pentru versurile din Un dor fără saţiu, admirabila carte recentă a lui Emil Botta ce seamănă tot mai puţin cu autorul întunecatului April, cu „tragica paiaţă", cum zicea Pompiliu Constantinescu, sau cu arlechinul cu obraz de cretă („şi-mi scrii poezii pe obrazul de cretă"), sumbru şi patetic Pierrot, cu histrionul romantic, strigoi bacovian la origine, tîrîndu-şi prea lunga hlamidă pe la gale funebre („ cina înecaţilor"). Jocul, unde a mai rămas, e ritualizat la maximum, stilizat, şi-a pierdut nota sprinţară, glumeţ-afectată, chiar dacă nu şi ironia rece şi lucidă. Titlul însuşi al volumului, împrumutat de la o poezie din Pe-o gură de rai, este expresia celei mai grav-romantice insaţietăţi existenţiale: „ Un dor fără saţiu m-a-nvins, / şi nu ştiu ce sete mă arde mereu ". Poezia lui Emil Botta este esenţial una a măştilor. Poetul e „veştedul cavaler", „vicleanul domnişor", „îngerul exterminator", vedenia de pe cîmpul de os, convivul vesel la cina cea fără de taină, Regele Păstor, descăpăţînatul Denis cel Scurt, Petru Cercel mistuit de dor de ţară, Ion Vodă Armanul rupt de patru cămile, „Noi Stan Păţitul", hidalgo autohton. Masca lirică demască sentimentul. Poet pe scenă, Emil Botta e actor în poezie: în acest sens s-a vorbit pe drept cuvînt despre teatralitate la el. Joacă un singur rol (pe al lui însuşi), dar travestindu-se mereu, punîndu-şi o mască, declamînd monologic. Furişat sub travesti, poetul se lasă pradă viziunilor sale himerice. Ca să se exprime, sentimentul are nevoie la el de consumaţia teatrală, de spiritul imaginar al unei culturi, de lemnul scenei sub picioare, de mască. 1. Negoitescu respinge acest caracter teatral al liricii lui Emil Botta, preferind a vedea, din contra, în arta actorului poezia: „arta actorului era doar una din formele metaforei sale existenţiale, fundamentale, de natură strict poetică". Desigur, dar arta poetului nu relevă oare, la rîndul ei, prin „hamletism" şi monolog shakespearean, cum observa G. Călinescu, o metaforă a înscenării şi a măştii?

Noutatea în Un dor fără saţiu (şi în precedenta culegere, Vineri, un fel de recviem la moartea fratelui iubit) constă în scăderea funambulescului şi în accentuarea seriosului. Fanfaronadele, arlechinadele lasă locul unui joc halucinatoriu, nedublat totdeauna de parodie. Acest fond tragic era de la început la Emil Botta, dar poetul i se sustrăgea prin persiflare, afectînd rîsul sarcastic dispreţuitor, luînd postura clovnului lui Laforgue. Acum

însă rîsul pare a îngheţa pe buze şi jongleriile devin neputincioase în faţa morţii pe care încearcă zadarnic s-o alunge prin exorcismul cuvîntului:

„Am înlemnit

la vederea cucului,

un cuc de pripas

pe la casele noastre.

Ce mai cuc sărac,

i-am văzut şi faţa

slăbită, sleită.

Eu cu jonglerii,

eu cu clovnerii,

încerc să-l încînt,

cu vînt cucu vînt,

să-l distrez cu nimic

pe Fluieră- Vînt.

Frig in ochi îi arunc,

din ulcioare de cucută

îi dau să bea,

ulcioare de foc îi întind,

pe pat de cuie îl culc,

fac din cuc un fachir, .

lopeţi de pămînt

arunc peste el.

Şi stele fumegînde

şi focuri crescînde...

Eu cu jonglerii,

eu cu clovnerii".

Altundeva, moartea e Galbena (tot o pasăre) cu inel de vînzare în cioc, telal fariseic ce-şi reînnoieşte mereu propunerea, sau e Umbra (zburînd peste capete), vrăjitoarea de papură, „ canalia cea luminoasă", care atrage şi totodată respinge, în primul caz plîngerea nemîngîiatului poet („ Noi, Stan

Păţitul / murind, / şi de a nu muri / fiind nemîngîiat / spre a mea consolare / am murmurat / al meu laitmotiv, al meu Credo: / Frumuseţea este o Stea / după umila părere a mea".) traduce liric un sens kierkegaardian al morţii (maladia mortală constă în a nu putea muri) însă nu întîmplător recurgînd la personajul popular existent şi la Creangă care-l păcăleşte pe Dracu aşa cum Ivan Turbincă o păcăleşte pe Moarte: ideea este „ţi-a murit moartea", însă, altădată, sfîrşitul, stingerea (văzute superb cosmic: „Steaua era pe sfirşite, /stingerea

sunase şi ea, / cerurile deschise cîntau ", unde însă Steaua poate fi aceea a Frumuseţii la care se refereau versurile citate mai înainte) provoacă mânjirea poetului, care, cu laşităţi dramatice, refuză moartea ce s-a metamorfozat într-un înger-insectă cu mii de aripi fluturînde: „ Vine un chip fără chip, /vine o voce fără voce, / un sunet fără sunet,/vine o faţă fără faţă, /vine canalia cea luminoasă, /cu aripi mii. /Şi ce ţesătură, / ce scriere cuneiformă, / ce misterioasă, / ce ţepi de arici / în fluturare hidoasă! / Nu mă lupt cu tine / ca lacob cu îngerul, / nu mă cosi, nu mă secera, / nu mă chema lacob, l sini altcineva".

Multele motive populare care apar în poezia lui Emil Botta de la întunecatul April şi care sînt prezentate cu atît mai insistent în Pe-o gură de rai, Vineri şi Un dor fără saţiu (descîntece, bocete, balade, jocuri de copii etc.) fac din el unul din cei mai originali cunoscători lirici ai folclorului. Ceea ce la Ion Gheorghe este expresionism naiv şi ţipător, icoană pe sticlă, kitsch, devine la Emil Botta prelucrarea savant-estetică, în tradiţie eminesciană sau mai ales barbiana. Domnişoara Hus, Riga Crypto şi celelalte nu sînt străine bunăoară de acest ciudat ritual pe tema sacrificiului în forma unui joc copilăresc:

„- Du-mă la Orb, la Cărămidă N-am tihnă aici, m-am prea săturat de strălucirea sistemului tău planetar;

sînt sătulă de tine, Ştrengar. Du-mă, te rog la Cărămidă... Ceea ce şi făcui fiindcă mie nu-mi plac'e a fi rugat în zadar: - Cărămidă Orbule, rege Cărămidă, un dar îţi aduce Ştrengar, o fată frumoasă, desprinsă din sistemul meu planetar! — Lasă tu, lasă Ştrengar, îmi spune Cărămidă, nu am ochi pentru steaua ruptă din sistemul tău planetar. Şi pe aici nu veni, la intrare veghează grifon de granit

Emil Bolta

cu răcnet cu tot împietrit.

Şi acolo, in zare,

la munţii de var,

acolo am ştreanguri

pentru ştrengari.

Tu, Ştrengar,

priveşte şi treci prin oglindă

ca un Til-Buh-Oglindă.

Dacă nu,

la ştreanguri cu tine, Ştrengar!".

Obsesia motivului mioritic fiind veche la Emil Botta, o regăsim într-o frumoasă baladă, unde omorul ritual apare metafizic transfigurat:

„Alei. ce vis, alei!

M-au bătut cei trei,

Veri păcurari trei,

ca înlr-o intîmplare nelumească

m-au lovit

cu bita lor ciobănească.

Şi m-au ciocănit,

şi m-au ciomăgit:

Ce vrei de la noi,

de la oi,

ce vrei, ce mioară cei

tu, cu floarea la piept,

veşted cavaler,

viclean domnişor?

Nu eşti oare îngerul

exterminator':'"

Nu lipsesc, în aceeaşi manieră rafinat folclorică, reminiscenţele sau figurile istoriei naţionale. „Glasul Petrului Cercel" sună „stins şi nestins", jeluindu-şi suav-liric focul dorului de ţară: „Poate acuma / cînd stelele nu-s, / nu-s pe cer f constelate imperii, / poate acuma, / odată ce m-a răpus / Apune-Soare / cu suliţe de foc, / poate acuma / cuvine-se. / In starea de umbră / nevăzută de ochi omeneşti / cuvine-se acuma, / umbra de mlndru bărbat / să îngenuncheze / la glie, la humă. / Cuvine-se a murmura, /a mărturisi: Patrie, Mumă!" Bocetul lui Ion Vodă cel sfîrtecat de cămile e bărbătesc, aspru judecătoresc, rostit parcă de stafia întunecată a unui răzbunător:

„ M-au întrebat
că de ce moarte am murit,
ce de patimi am suferit.
Pe mina cămilelor m-au dat
şl mimai sufletul meu neadormit
ştie ce-a pătimit.
Iară sufletul meu
în judecată le-au strigat
pe cîteşipatru cămilele
care sufletul
de trup I-au depărtat,
pe cocoşatele
pe care cu sîngele meu le-am
zugrăvit
în singe tot, le-am împodobit.
Parfumele Arabiei toate
nu spală mîna cămilelor,
ale cămilelor mîini
în Ion încleştate.
Cămaşa de piele
nu le-a putrezit,
ciolanele nu s-au risipit,
ele, ciolanele,
au înflorit.
O, strîmbă dreptate,
pentru cîteşpatru,
cîteşpatru care m-au canonit,
Io trunchiatul cumplit,
cu frigul în oase vărsat,

în moarte încarcerat,

io pe cîteşpatru cămilele am

încălecat

şi în patru cornuri de lume, ca o sălbăticiune de aer, m-am făcut zburat".

Asemenea versuri, extraordinare, sînt nenumărate în Un dor fără saţiu, carte a unui mare poet contemporan.

(România literară, nr. 48, i976)

28

Noul volum al Măriei Banuş se deschide cu o poezie, foarte fină, după care nu e greu să bănuim ce va urma. Poezia se numeşte Caietul nou şi este o metaforă a începutului, a aşteptării. Poeta pîndeşte, sub pleoapele coborîte ale ochiului minţii, ivirea dintre spume şi alge a Afroditei, simbolul creaţiei: dar nimic nu se întîmplă, numai foşnetul pescăruşilor şi al valurilor. Este, în aceste versuri, un sentiment al zădărniciei şi al decepţiei, care indică tonul aproape general al Portretului din Fayum. Lumina începutului, a naşterii, e tulbure ca un crepuscul. Nu există speranţă; îndoiala pune stăpînire pe sufletul femeii care ţine în poală un prunc bătrîn, descărnat, ce pare destinat vieţii ca unui calvar (Pietă): „E o lumină confuză. /Nu ştiu ce fin în poală: / un prunc, un bătrîn? / Floare de măr, carnea lui? / Sau scorojită, uscată, pleşuvă? // Nu mai am degete cu care s-o pipăi. / Adulmec doar miros de viată, de sînge - o / E o lumină confuză, / nu ştiu: / vine calvarul spre el, / neştiutor, inexorabil, apă ce creşte, / sau a fost, a trecut, şi mi-l lasă mie / să-l învelesc în linţoliu, in lacrimi? ".

în această viziune întoarsă a fecioarei cu pruncul, imaginile vieţii şi ale morţii se amestecă, în Dulgherii, ca în Gorunul lui Blaga, lemnul fraged vorbeşte despre „ lucruri ţi umbrele lor", despre viaţă şi despre moarte: „Cîndnu mai cred în nimic, /credîn dulgheri. /Azi, pe un drum de munte, i-am întîlnit. / Duceau, cumpănite pe umăr. / Scînduri albe de brad. ' Miezul fraged, dezvăluit, / dat la rindea, / zicea / despre lucruri şi umbrele lor, / şi mă lua cu ele, mă întorcea, / "m lucruri, în mie:, în trandafir".

,.Portretele din Fayum, scrie Malraux în Leş Voix. du Silence, sînt pictate pe scîndurele, fixate de giulgiu pe chipul mortului... Şi această pictură cunoaşte o privire care nu e expresia unei clipe, care nu e hipnoza Bizanţului, ci, adesea, o candelă a vieţii veşnice...". Ochii poetei, ca ochii din portretele din Fayum, nu privesc numai spre lume, ci şi spre întunericul de dincolo: „ Din cadra mea, dinăuntrul meu, / privesc înspre lume. / Sînt ochii unei bătrîne de Rembrandt? / / Din cadra mea, dinăuntrul meu, / acopăr cu ochii mei goi / cealaltă faţă, înfricoşată, a lumii. / Sînt un portret din Fayum? ".

Este o privire goală, oarbă, teribilă, pe care poezia titulară a volumului o sugerează cu o impresionantă autenticitate: „M-au zugrăvit după moarte şi după tipic. / Faţa mea e netedă, spăiată de patimi, / Ochii mei se uită în cealaltă parte şi in nimic. - / M-au fardat

cu ocru fi cu vişiniu, am şi cercei. / Pe buze îmi stăruie gustul vinului acrişor, / băut sub glicine, în curtea tavernei. / Pe via Appia firiie greierii, acolo-n apus. /Dar ochii mei s-au făcut rotunzi şi negri, ''arşi de soarele-acesta străin l care răsare şi mă cere întreagă"

Ciclul mijlociu al volumului conţine cîteva Tablouri de gen, într-o tonalitate diferită care aminteşte de maniera mai veche a poetei: evocare de mici universuri închise, familiare sau copilăreşti. Ceea ce reţinem este, pe lîngă acuitatea senzaţiilor (zgomote revelatoare, mirosuri, fragmente de privelişti, vise, călătorind continuu pe retina memoriei), o caligrafie subtilă, imagini care-şi desfoaie cu delicateţe petalele, pete de culoare şi de lumină, puse cu grijă în acuarelă: „Alai de chivuţe — / împărătese intră-n străduţe, /pe umeri cu lungi bidinele, l se leagănă-n-apele mele, - l crude, de-abia nubile, / beznă, ulei în pupile, /zdrenţe, petale de fuste, /ritmul în glesnele-ngusie ' floatea-soarelui scufundată, / galben car uni, moarte înceată, /împărătesc '.

Sala de aşteptare ne readuce în atmosfera încordată a primului ciclu. Poeziile cele mai frumoase sînt concise, într-un stil direct, nu fără un inanalizabii accent dramatic: „Doamne, Doamne - am mai zis, ce-o să se îmîmple cu noi? / Ca ceapa sîntcm / Numai haina, hatne şi foi.) In dezgolirea toamnei, l lepăd degeaba / uscate însemne / caut sub ele. / Atîta găsesc,- / foi şi foi, / arşiţei pale sechele > Bulbul nu-i nicăieri, i nu-i în pămînl / nici in vfniul ce! orb, J din care-am ieşit, / foi, numai foi".

Poezia aceasta se dispensează de metafore banale, de once ornamente, căutînd să exprime de-a dreptul un- moment de „sinceritate". Sensul este metafizic, în Frate, Ciclul, Figuri de (iîoconit'tti. Lirismul - Spaimei de neant sau de singurătate, al îndoielii sau al remuşcării -h constă în tensiunea bruscă a frazei, care se umple de emoţie ca de o electricitate nevăzută:,, Doamne, iţi spun, ' mi pentru că eşti /pentru câ~a singur, flâmind şi olog. / Lin dial-nu-i aşa, / încăheşte, / ca -o spinare caldă de soba"? / hi temniţă, chiai •şi un şoarece / e binevenit. / Nici un.mhropolit* ' in oăăidii, / n-ar fi mtîmpinat / cu mai multă solemnitate. / fii binevenit, / şoarece, frate. ' Să-ţi spun ce şi cum mă doare. / Să~ţî spun de cele uitate, / de morţi şi de vii. / Unde te-ascnnzi'' / în ce gaură, frate'' / Ai să mai vii?".

Uneori, ca în Ciclul, emoţia poetică gravitează în jurul unei singure viziuni centrale: „După ce-am învăţat totul bine / numere, fiinţe, obiecte, / mă opresc / (...) Am uitat totui /în fală-i o peşteră. /Cobor o treaptă. / Dau de pajişte. / Pasc. / Sînt un cal, mi miel, / şi aflu firul de iarbă / Mai cobor o treaptă, / mă-ntind "intre buigăn vîstayt, /' cu

rădăcinile mele de arbore. /Mai cobor o treaptă. /Stau. înăuntrul meu stau. / O piatră, / împrejur lumina vibrează. / încep să-nţeleg din cealaltă parte"

(Contemporanul, nr. 16, 1970)

Poezia Măriei Banuş

Editura M inerva a avut acum cîteva luni ideea unei serii de Scrieri în care urmează să apară, în mai multe volume, „opera definitivă" a celor mai importanţi scriitori de azi. După Poeziile lui Zaharia Stancu, care au inaugurat seria, Poeziile (1936-l971) Măriei Banuş reprezintă cea mai însemnată selecţie pe care poeta însăşi şi-a facut-o vreodată. O ediţie de autor, aşadar: nu una critică, nu una de tipul „cele mai frumoase poezii". Sentimentul istoriei literare nu lipseşte însă din admirabilul Cuvînt înainte şi, cu atît mai puţin, din antologia ca atare, gîndită ca „un parcurs cuprinzător" al creaţiei în care „etalonul estetic nu putea fi singurul decisiv". Poeta şi-a alcătuit cartea ca pe un veritabil document pentru propria biografie spirituală, reţinînd, alături de reuşite, unele eşecuri semnificative. Poeziile încearcă să fie mai mult decît o culegere: o oglindă a unei existenţe poetice, în raport cu Literatura şi cu Istoria. Poeta însăşi a analizat, în Cuvîntul înainte, etapele acestei existenţe, cu luciditate uneori amară.

Care sînt aceste etape? - întrebare" inevitabilă şi pentru critic, în faţa unei opere care începe să-şi revele liniile definitive. Ce le uneşte şi ce le desparte? Cu alte cuvinte, care sînt vocile poeziei Măriei Banuş?

întîia voce o descoperim cu siguranţă în fără fetelor (1936), remarcabil volum de debut, în care trăirea „sufletului prin simţuri" (G. Călinescu) rămîne nota esenţială.

Primul contact cu lumea - incoerenţele sufletului infantil, candoarea senzualităţii - este dezvăluit într-o lirică de senzaţii acute, în care metafora traduce emoţia lucrului concret, pipăit cu vîrful degetelor, simţit cu nasul şi cu gura. Senzaţia comunică un obiect prezent în simţuri: universul fascinant şi misterios nu e evocat, nici contemplat, ci tras de-a dreptul în plămîni, cu toate miresmele lui crude, cu tot aerul lui virginal şi îmbătător. Lirica aceasta trăieşte din intensitatea şi deopotrivă din puritatea impresiilor, dintr-o tulbure inocenţă sexuală. Mărul dulce, pieliţa nucilor moi, genunchii-miei, genunchi-căni de lapte, sîngele-sevă, miezul palmei, gîndul cărnos sînt simboluri erotice, fără-ndoială, utilizate într-o poezie a revelaţiilor biologice:

„ Vin cm m» singe nou ca o cofa de zmeură dulce. / Şi mă mir. Mă caut. Totu-i al meu şi nu e. / Fruntea mea atîrnase vinătă. grea, ca o gutuie, / şi mă rugase încet să se culce (...) / l Şi el se ridică, genunchiul. A mielului frîntă arşică / singură dibuie umbletul, ritmul. cărarea, / Totul e bubă si doare: pasul, lumina, suflarea. / Dar aştept. Adulmec. Un murmur, un cîntec obscur se ridică".

în Tărîm intermediar, poeta a strîns, acum pentru întîia oară, versuri scrise în preajma şi în timpul războiului, şi uitate prin reviste (cîteva au format un ciclu de Inedite într-o culegere din 1958). împreună cu ciclul iniţial din volumul Bucurie, aceste versuri marchează o fază de tranziţie către lirica deceniului următor. Poezia se deschide spre timp, spre eveniment, spre istorie: războiul, lagărele, teroarea. Istoria ia locul biologiei, deşi limbajul poetic întîrzie încă să se schimbe: revelaţia universului social (spaime, vedenii, coşmaruri) se produce tot prin intermediul senzaţiilor, în poeziile cele mai pregnante- - Părinţii, La foc de cărţi, Vis cu Transnistria, Pogrom, Teroare, Apocalips - nu este încă o conştiinţă a istoriei, ci mai curînd,

0 intuiţie obscură a evenimentului. Istoria e văzută dinăuntru (cum era văzut, în Ţara fetelor, universul adolescenţei), presiunea ei se trădează în neliniştea lucrurilor familiare. Poezia devine esoterică:

„Stăm cu toţii la masa de seară. / Aşa mi se arată mereu / o cină tăcută, lunară, / în mijlocul clanului meu. / / Un oaspe s-apropie în ceafă. / îl simte şi plodul din pîntec. / Privim farfuria din faţă / şi lingura sună un cîntec, / / un cîntec de frică şi ură, / de vrajă, de-ncremenire. / Noi ducem mîncarea la gură, / el ţese ne.grele.-i fire. // °e negrele fire se lasă/ călăul, păianjen străvechi, / tacimul luceşte pe masă, / ne ţiuie spama-n urechi".

Conştiinţă a istoriei nu înseamnă numaidecît, în volumele care urmează (Bucurie, 1949, Se arată lumea, 1956, Torentul, 1959), şi o superioară poezie inspirată din istorie. Caracterul prea anecdotic şi ilustrativ (Despre pămînt), opoziţiile prea simple (La masa verde), proza, reportajul (Torentul) vădesc un program, nu şi o necesitate interioară profundă. Puţine din versurile ocazionale şi patriotice scrise în această epocă de Măria Banuş devin memorabile, fiindcă poetei nu

1 se potriveşte maniera impersonală la care recurge. Freamătul subiectiv din Ţara fetelor, viziunile halucinante din Tărîm intermediar, universul concret, tangibil, senzorial de acolo, cedează locul narării şi descrierii; vocea care exprima patetic, gîtuit, incoerent, fiinţa nesigură "a fetei de optsprezece ani cedează locul unei voci impersonale care expune, justifică sau declamă. Cele mai interesante poeme de acum rămîn, în ciuda discursivităţii şi prozaismelor,

Ţie-ţi vorbesc, Americă şi La porţile ralului, în cel dintîi, se întîmplă ca poeta să regăsească pentru cîteva clipe contactul cu realitatea familiară, imediată, cu freamătul senzaţiilor, şi un limbaj firesc, numai aparent banal. Al doilea poem are un sens polemic, reabilitînd tema dragostei:,, Ce se întîmplă? / De ce nu se aud răsunînd imnuri / spre lauda ta, zeu al iubirii? / Unde-s statuile tale? / Unde e harfa îndrăgostiţilor7" Modelele acestei poezii cu toate pînzele desfăşurate în vînt, sînt Whitman şi Maiakovski. însă nu timbrul poetic sau forţa evocării trebuie admirate la Măria Banuş, ci (şi aici) imaginile iubirii tandre dintre Adam şi Eva, sugerarea unui climat obişnuit, aproape casnic. Ca şi în Ţie-ţi vorbesc, Americă, poeta reuşeşte să emoţioneze, cînd proiectează într-un spaţiu familiar uman problemele majore ale conştiinţei.

Cu Magnet (1962), Metamorfoze (1963) şi Diamantul (1965), lirica Măriei Banuş se reîntoarce la o formulă mai puţin retorică (Metamorfozele conţin sonete frumoase, dar poate cu o cadenţă prea netulburată de metronom). Este, în aceste volume, ceea ce s-ar putea numi, o poezie a memoriei afective. Lucrurile mărunte invadează versul Măriei Banuş, animate de o memorie care păstrează intacte culorile, sunetele, nuanţele. Diamantul e chiar poemul amintirii, un fel de autobiografie lirică, din care a dispărut însă nararea cronologică a faptelor. Lirismul vine din evocare, din acumularea de obiecte sugestive, din precizia cîteodată halucinantă a detaliului: „Mai văd zorele-albastre pe uluca uşor înclinată / şi-aud tocătorul de lemn din bucătărie, ziarul foşneşte, andrelele sună / sub degete vechi, cocîrjate, / la mănăstirea de peste drum bate vecernia... ".

Adevărata poezie „obiectivă" a Măriei Banuş aceasta este: ea numeşte obiectele, fără să le transfigureze, face inventar sentimental. Notaţie şi realism poetic: versurile anterioare nu erau realiste, nici Despre pămînt, nici La masa verde, ci abstract-retorice. Realism, fireşte, al memoriei şi al evocării: vocii impersonale de pînă aici i se substituie o voce vibrantă, sentimentală, fidelă emoţiilor şi amintirilor celor mai tainice ale poetei: „ Revăd, în fundul ocheanului-vreme, / primul drum împreună / Calea Victoriei, strîmbă, şerpuitoare, / ca o lagună-nsorită-n amiaza de mai, / cu ţigăncile ei pestriţe, carnale, / întinzînd buchetele de violete, / cu scurgerea leneşă a zornăitoarelor / uniforme ofiţereşti şi a modei deceniului patru, / cape, pantofi cu baretă, / buze-n formă de inimi, unse cu roşu - / cărămiziu şi dulceag, precum alifia de struguri... ".

Limbaj al senzaţiilor, limbaj al cuvintelor, limbaj al notaţiei realiste: în Tocmai ieşeam din arenă (\ 967) şi în Portretul din Fayum (1969), poeta le adaugă un limbaj simbolic. Nici acum, metafore: dar fiecare poem stă pe un simbol, pe o viziune despre existenţă sau, chiar, pe o alegorie. Vizionarismul din Odată, îngerul morţii, Bal, A venit un clovn, Vis cu înger, Pietă, Caleaşca şi din celelalte este înrudit cu acela sarcastic şi grotesc din unele poeme recente ale lui Marin Sorescu sau cu al lui Nichita Stănescu din Unsprezece feluri de a-ţi pierde lumea, alegoria filozofică sau morală ne întoarce la Cheile lui Mihai Beniuc sau la ultimele poeme ale lui Eugen Jebeleanu. Desigur, poezia de la sfîrşitul deceniului al şaptelea nu se reduce la această manieră; nu rămîne însă mai puţin evidentă tendinţa, într-o mare parte a ei, către viziunea simbolică şi alegorie (politică, filozofică, morală). Limbajul simbolic devine, spre 1970, ceea ce fusese cu un deceniu mai devreme limbajul abstract-retoric: un fel de loc comun al poeziei. Eficacitatea noii poezii este, de aceea, superioară şi cîteva din capodoperele ei ţin de această trecere de la cuvinte la imagini ale lumii, de la naraţie şi descriere la viziune sintetică: „ Odată, îngerul morţii -a venit / In chip de brutar. / Hainele, faţa, mîinile lui, totul era alb de făină. / In mină ţinea o lopată. / Dinspre cuptor bătea o mireasmă / de pline coaptă-n lumină. / Mişcările lui erau ritmice, grave. / Roata şi soarele, pline rotundă, / se succedau în lentă rotire, / pe gura cuptorului, / într-o eternă, frumoasă rotire. // — Nu mi-e teamă de tine, brutarule, / semeni cu lani, / din strada copilăriei, / din raiul simigeriilor. / / Aşa îi spuneam, / cînd el ridică spre mine / o faţă ascunsă, / într-o hidoasă lumină. / în spatele lui duduia ferecat / cuptorul masacrului, / şi bunul brutar, / cu şorţul pudrat de făină, / îngerul morţii şi-al soarelui, / îşi arată dezgolit în faţa ochilor mei / trunchiul răşchirat, scorburos / cu ciuperci veninoase / lipite la rădăcină".

Forţa poeziei actuale a Măriei Banuş nu mai stă în evocare, în senzaţie sau în cuvînt, ci în simbolul moral şi filozofic. Poezia „metafizică" ia locul poeziei „psihologice". Evoluţie, care este a poeziei în genere. Ediţia pe care poeta şi-a alcătuit-o are meritul de a arăta această coincidenţă: destinul poeziei ei reflectă destinul poeziei noastre actuale; istoria uneia o presupune pe a celeilalte. Autoarea Portretului din Fayum se numără printre cei mai importanţi poeţi de astăzi.

(România literară, nr. 52, lţ>7l)

Semnalam la sfîrşitul antologiei intitulate Carusel, pe care Măria Banuş a publicat-o anul trecut în „Biblioteca pentru toţi'' a Editurii Minerva, un sumar ciclu de poezii inedite, şi care mi se păreau că strîng ca într-un focar motivele recurente ale liricii poetei de la Tocmai ieşeam din arenă încoace. Acelor şapte inedite li se adaugă acum alte patruzeci şi cinci alcătuind laolaltă Fiesta de la Cartea Românească. Remarcam, de asemenea, în lirica Măriei Banuş din ultimul sfert de secol un amestec de elegiac şi de burlesc, în Fiesta, elementele acestea componente par a se separa (pe cît este cu putinţă): întîiul ciclu (Zăpada mieilor) cuprinde elegii, confesiuni, viziuni şi, în genere, lirică „serioasă''; al doilea (Scherzamlo) cuprinde, după cum arată şi titlul, glume poetice, unele foarte ingenioase, reconstruind din materiale suprarealiste, dadaiste sau absurde, o atmosferă densă liric (Zi stranie, Jubilaţie). Desigur, cînd te aştepţi mai puţin, elegia, la rîndul ei, alunecă în ludic sau comic, iar gluma îşi dezvăluie o latură tragică.

Poate că este uşor exagerat, însă prezintă avantajul lapidarităţii, să spun că poezia Măriei Banuş, de la Ţara fetelor la Fiesta, se înscrie între o erotică ardentă de felul celei a Elsei Lasker Schuler şi un vizionarism elegiac de felul celui din postumele lui Traki. Fără a tăgădui poetei noastre originalitatea, care este incontestabilă, o astfel de formulă indică bine lungimea arcului de cerc pe care ea s-a mişcat, cu începere din 1937, cînd era abia o adolescentă, şi pînă astăzi. Trakiiene, poeziile recente sînt în sensul conciziei şi intensităţii viziunii. Radiografiind realul şi sesizîndu-i esenţa, ele nu devin scheletice, uscate. Păstrează, din contra, ceva din amintirea culorilor şi miresmelor lumii. Poeta însăşi o spune aproape programatic, în Tresărire:

„ După ce-a fost cules,

pomul stă singur,

in aerul rece.

Fibrele lui gînditoare

îşi amintesc

merele galbene roţii

Lemnul aţos se-nfioară

de nălucirile sevei,

de carnea dulce-a Smzienelar".

Toamna este, cum s-ar fi putut altfel, anotimpul predilect, o toamnă morală, în care toate ecourile verii răsună (Toamnă):

„ Culori de miere

picură,

le-aud,

culori de gutui, de castană.

Un nobil dans în aer,

o pavană,

Pe caldarim, castanele pocnesc sub roţile maşinii. Ecouri de oase zdrobite, de sînge brun. Să port în aer dansul culorilor, chivotul viu să nu-l dărîm, îmi spun.

Io, ctitor de timbre".

La un capăt, aceste elegii se întunecă aproape cu totul şi cad într-o monotonie bacoviană (umbra lui Bacovia traversează tot mai des imaginaţia poetei), în care un nevăzut metronom bate implacabil secundele. La celălalt capăt, o anumită volubilitate lexicală, o sevă de natură folclorică ne fac să ne gîndirn la acele tîrzii versuri argheziene, care ne-au impresionat pe toţi, acum treizeci de ani. cînd au izbucnit din trunchiul ce ni se părea aproape^uscat al liricii octogenarului poet asemenea unor lăstari verzi şi cruzi, îi izbuteşte Măriei Banuş o sinteză interesantă între aceste modalităţi stilistic foarte diferite. Iată O umbră (o citez a nu ştiu cîta oară), în care „telegraficul", dar şi ospiciile, moina, ceaţa, felinarele sînt bacoviene, însă „golul mare" final vine din depozitul de expresii al celui mai bătrîn Arghezi: „Ca vata din ospicii / o ceaţă, i felinare, / şi umbra ta, Bacovia, / sub streşini / se prelinge / un geamăt, / golul mare", în schimb, în Şoaptă, arghezianismul regresiunii pe scara biologică primeşte o notă „feminină": „Tată, tăticule, / nu mă da nimicului, f / Ce e mila, ce e dorul, / n-are ştire peţitorul. / / Dac-a fost să mă-nfirip, / întru duh şi întru chip, / / mai îngăduie-mă - vreasc, / mladă dulce să mă nasc / / Lasă-mâ, ca

Minam, / pruncul timp la piept să-l am. / / Sinul cînd o fi să-i scape, / s-adorm, dusă-n somn de ape, / / să mă-ntorc la tine, tată / cuib căzut din altădată". Motivul timpului-prunc de aici se regăseşte într-una din cele mai extraordinare elegii pe care le-a scris Măria Banuş şi anume aceea intituiată Neaşteptatul. Este, în ea, un miracol grotesc, vestit de un înger cu aripi mototolite şi mucede, o bunavestire neliniştitoare şi întrucîtva înspăimîntătoare:

„Ce vrea să zică îngerul meu de o paloare suspectă?

De emoţie, bilbîie tandru,

îmi suflă-n ureche: totuşi.

îmi arată un ghem de raze confuz,

la mine in poală.

Uluită, Ingîn: totuşi...

Cine ar fi crezut

că din lacrimi, bătrîne ca Sară

o să se nască un prunc,

un boţ de lumină?

Zice îngerul: nu-ţi fie silă

de membranele astea mototolite,

prinse pe umerii mei.

Acum cum Ie vezi, moi, putregăite,

sunt aripi".

O capodoperă este şi Cîine de credinţă, construită pe un subtil joc intertextual cu „haina de lînă" a „femeii bătrîne" din Mioriţa. „Cuisă te las, / haină credincioasă, / haină călduroasă,/ haină de lînă / din vremea bătrînă", se întreabă poeta, mîngîindu-i laţele, miţele, şi trăgînd-o de urechile lungi, „adică de mîneci", ca pe un cîine credincios, inseparabil. Plînsul hainei este alinat astfel: „Las aici diată / să fiu îmbrăcată, / cînd o fi să mor, / în palton uşor. / Acolo-n cuptor, / Să te răsuceşti, / să te risipeşti, / fir de merinos, / în iute miros, / de iarbă, de lînă /de seu de la stînă, /cum amiroseai, / arzîndsub chibrit, / încet, sfirîit, / cînd te alegeam / dintre stofe-o mie, f la o prăvălie, /pe prag de Lipscani / cufundat sub ani, / cînd în gînd ardeam / că mă şi vedeam / cum intru în casă, / în haina miţoasă / ş-o lepăd iute, / el să mă sărute, / să stăm amîndoi, / drepţi, lipiţi şi goi / şi întunecaşi /

ca doi chiparoşi". Caracteristică poetei este, din nou, intensitatea erotică a amintirii, care-şi combină parfumul cu acela de cenuşă. Finalul este, ca şi acela din balada populară, o transfigurare a plînsului şi a morţii, după leitmotivul invocării hainei credincioase, în aceeaşi vie amintire a iubirii şi tinereţii:

„ Haină de lină din vremea bătrînă haină de-o viaţă, pe noi şi pe ceaţă, haină lepădată şi iar îmbrăcată, haină de credinţă şi de nefiinţă... Mac străluminat, pe tnipul secat, de veac buboşat, de flăcări umflat. Iu să arzi frumos, fir de mennos să-mi tremuri făclii din anii cei vii".

Unde mi se pare a reuşi Măria Banuş, din ce în ce mai bine, este în acest sărbătoresc al friabilităţii, al inconsistenţei şi, în definitiv, al morţii, care devine un spectacol înalt-luminat de tristeţe, dar un spectacol, o joacă amară, dar o joacă. Instinctul ludic n-a lipsit niciodată din versurile poetei (ciclul Scherzando stă, şi în Fiesta, mărturie), dar el este valorificat acum într-o materie contrastantă. Poezia Măriei Banuş a devenit, în sensul arghezian, un joc de-a v-aţi ascuns, emoţionant şi tulburător.

(România literară, nr. 40, 1990)

Gellu Naum a avut şansa de a se fi scris despre Athanor cîteva articole remarcabile. Nu e vorba numai de un consens asupra valorii, care a existat şi în cazul altor cărţi de poezie, nici măcar de o miraculoasă potrivire a gusturilor criticilor cu cele ale poeţilor-critici, fiindcă despre Athanor s-au pronunţat mai ales poeţi, dar de calitatea ca atare a articolelor. Lucrul se întîmplă rar şi orice autor ştie la fel de bine ca şi noi; orice autor, desigur, care nu doreşte să fie pur şi simplu flatat şi aşteaptă o lectură în chip adînc „înţelegătoare".

Pînă la un punct, şansa lui Gellu Naum se explică prin valoarea cărţii. Athanor ni se pare şi nouă o revelaţie. Autorul însuşi ne înlesneşte o utilă comparaţie, adăugînd ciclurilor de versuri recente o selecţie din acelea vechi şi cîteva fragmente din Vasco da Gama (1938). Aşa ne putem da numaidecît seama de diferenţe. Poetul lui Vasco da Gama nu era decît un suprarealist onorabil, participînd la psihologia şi la experienţele generaţiei sale, fără puternică originalitate. Imagist ca şi ceilalţi suprarealişti din anii războiului, într-un limbaj insolit şi, pînă la urmă, de o dificultate numai exterioară, el stătea mai ales sub influenţa lui Voronca, de ale cărui Ulisse sau Peter Schlemihl poemul Vasco da Gama nu e complet străin. Ne temem că şi unui ochi exersat i-ar veni greu să atribuie dintr-o dată lui Gellu Naum astfel de versuri.

„ Strada va mînca trecătorul la oră fixă şi el / din pedalele pe care le are sub frunte / va scoate sunete pline de nasturi de sticlă / care antă toată ziua ţinînd apa în braţe / cum ar ţine o salcie şi apa / se va supăra din cauza pianului / se va sui pe catedrala subţire" etc., etc.

Poncifele suprarealiştilor nu sînt cu nimic mai prejos decît acelea ale, să spunem, tradiţionaliştilor! Prefacerea lui Gellu Naum în versurile mai noi din Athanor este aproape extraordinară. Dacă şi alţi avangardişti au încercat să se schimbe, nici unul n-a reuşit atît de bine. Şi fiindcă termeni ca prefacere, schimbare, nu sînt destul de subtili, să căutăm a ne lămuri şi altfel ideea. în ciclurile inedite din Athanor, găsim un Gellu Naum care se foloseşte pozitiv de rezultatele unei experienţe, calificată „integral negativă" cum a fost avangardismul nostru. Se pare că avangardiştii (poeţi lucizi, inteligenţi) sînt conştienţi ei înşişi de caracterul limită al tentativei lor, văzînd în ea o experienţă totuşi necesară în care poezia îşi leapădă, ca şopîrlele, pielea veche. Ei au şi renunţat a mai scrie, cînd au socotit experienţa epuizată, ori au

vrut să se salveze din criza pe care singuri au provocat-o. cuminţindu-se. Puţini au continuat să scrie în acelaşi fel. Avangardismul „forţează" schimbarea poeziei, distrugînd limbajul constituit, însă o dată distrus un limbaj, trebuie inventat un altul. Şi dacă dreptul la distrugere se capătă lesne, talentul îşi ia revanşa cînd e vorba de a reconstitui poezia. Lucian Raicu citează aceste fraze semnificative ale lui Gellu Naum din 1945: „Ceea ce avem de distrus este poezia. Ceea ce avem de menţinut este poezia. Cum se poate vedea, poezia înseamnă două lumi bine distincte". Nimic mai captivant decît a distruge poezia. Dar cîţi vor şti s-o reconstruiască. Poetul avangardist supravieţuieşte rareori experienţei sale, se consumă în ea, este un cobai conştient de sacrificiul pe care-l face. Athanor reprezintă o revelaţie fiindcă este cartea unui supravieţuitor şi a unui poet a cărui adevărată personalitate ni se arată abia acum.

Am intrat în aceste lucruri oarecum laterale, fiindcă mai există apărători a „experienţelor" poetice care nu văd în ele un mijloc, ci un scop. Gellu Naum trebuie lăudat nu fiindcă a spus despre poezie că începe şi sfîrşeşte cu sine (Fundoianu avea cu mult înainte părerea aceasta), ilustrînd acest autonomism, elementar, nici fiindcă a compus nu ştim cîte metafore senzaţionale, ci fiindcă poemele din Athanor nu mai au nevoie, ele, de nici o justificare programatică. Ce a rămas din vechile îndrăzneli? Totul şi nimic. Poezia e încă „stranie", fiindcă nu are încredere în locurile comune ale limbajului, dar nu mai vede în orice cuvînt un loc comun; ea continuă să experimenteze, dar numai fiindcă încearcă să exprime mai bine nostalgia î au uimirea, tristeţea sau extazul. Şi, în fond, nu ne interesează în primul rînd rezonanţa existenţială a limbajului liric. Ca de exemplu, în Ciclu:

„în fiecare toamnă şi în fiecare primăvară / bunicul străbătea cu oile spaţiul carpato-balcanic / dus-întors / şi oile făceau beee / exprimînd astfel legile tăcute ale migraţiei. // într-o bună zi oile au murit. // în transhumanta lui solitară / bunicul a lăsat să-i crească nişte mustăţi lungi / şi s-a apucat să mine o turmă de pietre. // Apoi bunicul a murit şi el / mustăţile i-au crescut şi mai lungi / pietrele au intrat în pămînt / şi au început să-i roadă mustăţile".

Ca să ajungă la aceste versuri simple şi aparent clare, era oare absolut necesar să încerce poetul beţia destrămării mecanismelor limbajului şi a neîncrederii totale faţă de cuvinte? Nu ştim şi nu vrem să ştim. în ce ne priveşte, începem să devenim surzi la muzica gratuită a atîtor experienţe poetice, din uniformitatea cărora rareori o voce distinctă se ridică, şi ne lasă tot mai des tulburaţi doar de o altă muzică, a „ideilor". Nu mai căutăm să înţelegem nimic din versuri precum cele

din Oglinda oarbă; dar nu le vom uita curînd pe acelea tandre şi acute, grave şi graţioase, aşa de demodate, poate, însă aşa de frumoase, din Mult mai bine: „ E mult mai bine să ai frunze mult mai bine / să rămîi undeva plin de frunze / undeva In conturul tău de răcoare // Sigur nu mai poţi să citeşti cărţi portocalii / nici să te aşezi picior peste picior pe-o bancă / nici să-ţi pui pălăria alături şi nici / să desenezi cu creta pe asfalt // Dar cînd ploile te îngreunează prea tare / poţi să te scuturi încet şi să porneşti pe străzi / şi în urma ta rămîne o pată imensă rotundă în centrul căreia / poţi să-ţi laşi pălăria ca pe un fruct ud".

(Contemporanul, nr. 15, 1969)

DIMITRIE STELARU „Nemoarte"

Rămasă fundamental aceeaşi, în Nemoarte, 1968, ca şi în Ora fantastică, 1942, poezia lui Dimitrie Stelaru se găseşte totuşi astăzi la capătul unui proces de simplificare, de, dacă termenul n-ar fi nepotrivit din alt punct de vedere, clasicizare. N-au dispărut de tot insolitul, aerul de bufonerie teribilă, gluma sumbră, sarcastică (Vechiul, Bocitorii, Lacomul, Agentul acoperit), dar acum poezia nu mai pare a se nutri în primul rînd din ele, ci din propria substanţă, adîncă, interioară. La început, dezgustul, suferinţa, „detresa" poetului nu erau de imaginat în afara acestui limbaj care le ascundea pe măsură ce le releva, denaturîndu-le, răstălmăcindu-le, cu plăcere şi silă. Poetul a păstrat, s-ar zice, întreg dispreţul pentru cei ce nu ştiu să se prefacă, pentru cei ce-şi plîng, ridicoli, sufletul negru:

„Cuvintele lor atîrnă pe gură, ca sperietori, / Clocesc venin şi pasul e groapă neagră, / In care au căzut. / Cine sînt bocitorii fermelor, oraşelor'!' / Cei mari rămîneau întotdeauna mari, / Cu mîinile obosite de podoabe grele şi ochii /Stricaţi de alcoolul barurilor".

în Nemoarte, mistificaţia voită, poză, au devenit însă secundare; poetul nu mai cîntă „ora fantastică", a stafiilor care apar pe scene, gălăgioase sau îmbrăcate în aur, ci o altă oră, mai spre ziuă, cînd teatrul a murit şi începe adevăratul, tulburele dans:

„ E o noapte în fiecare zi l şi teatrul moare la miezul nopţii, / în sforile vorbelor zac stafii / unele sînt de aur şi gălăgie, / altele nepăsătoare şi rămase în firide.// Lasă-i / Nu auzi şuierînd mumiile? II La o fereastră, în zori, spre trei / mai mult albastru-amar, / în alt dans nu mă vrei? "

Această „fată din dans" e moartea. Limbajul nu e, aşadar, mai puţin ermetic, dar e mai puţin bizar:

„Lungi şi albastre nopţile / mereu aplecate, afunde l în oale cu smalţuri / duc ochii în ritm / la indii sunate. // Aş a, între vînt mai stau / şi-ntre corbii: crau-crau'\

Aproape orice caracter discursiv e absent. Cuvintele se ating, se descarcă unele în altele, fulgerător, ca nişte scurt-circuite lirice:

„Acum / înfloresc >7 Acum înfloresc. // Acum / e negură // Acum e negură. //Acum /lumină. //Şi scrum acum".

„Aici am ajuns: / o corabie mă suie / printre maluri de flăcări / lingă legendă".

Foarte rar poezia e lăsată să se desfăşoare, ca în La urmă, memorabil poem despre singurătate:

„ La urmă am rămas ultima casă / peste pămînt. Cîteodată eşti singur, / nu mai cunoşti nimic şi nici ce-a fost / închizi uşile, pui zăvoarele / şi asculţi picăturile timpului din pendulă / şi îmbătrîneşti cu tine. / Noaptea e granit negru fără chip, fără naştere, unde îţi aşterni piciorul trupului / sufletul; plopii din grădină / cu limbi de platină spun lunii că te-am văzut / prin fereastră cum sărutai genele iubitei / că hîrtiile de pe masă aţipiseră sub păienjenişul literelor. // Oamenii vor trăi între toate zidurile / îşi vor aşeza tălpile peste praguri de aramă, de noroi, / dar odată vor ajunge la casa mea ".

Temele au rămas cele dinainte: deznădejdea, solitudinea, moartea. Doar „figuraţia" lirică e alta, mai simplă, mai directă, în adîncul poemelor răsună ţipăt de corbi şi vaierul unor fiinţe nevăzute.

(Contemporanul, nr. 5, 1969)

CONSTANT TONEGARU „Steaua Venerii"

I-a fost dat lui Constant Tonegaru (mort în 1952) să fie republicat printre ultimii dintre poeţii generaţiei sale: tocmai lui, care pînă la un punct, îi „rezumă" pe toţi. Nu de împrumuturi obişnuite de imagini sau de atitudini este vorba; acestea i-au fost semnalate poetului încă de la început, de exemplu într-un spiritual articol al lui C. Regman din 1945 (retipărit în Cărţi, autori, tendinţe). Dar, citindu-l astăzi, avem permanent senzaţia că, poate conştient, poate nu, Constant Tonegaru repetă pe scurt experienţa poetică a unei întregi generaţii (aceea numită, nu fără oarecare dreptate, „generaţia pierdută"), traversînd-o în toate sensurile, călcînd pe toate clapele; regăsim, în Plantaţii, şi bufoneria sumbră sau apostrofele teribile ale lui D. Stelaru, şi demistificările lui Geo Dumitrescu, şi Cîntecele negre (macabrul feeric, absurditatea intenţionată) ale lui Ion Caraion, şi opoziţia dintre „tavernal" şi lunar a lui Ben Corlaciu, dar ce nu găsim? Plantaţii este, dintr-un anumit punct de vedere, un fel de antologie lirică involuntară, în care intră toate gravităţile şi toate, cum ar fi zis Pompiliu Constantinsescu, fumisteriile liricii de imediat după război, luate în serios sau mai ales ridiculizate, fiindcă Tonegaru nu repetă pur şi simplu: el are mica lui notă personală care constă într-o falsă veselie aproape permanentă, ca o mască menită să sugereze numai rîsul.

Mai interesant este că - poezia toată a deceniului al cincilea izvorînd dintr-un- protest la diversele tradiţii lirice autohtone, -Constant Tonegaru vine în atingere, prin intermediul „modelelor" lui, cu aceste tradiţii, şi, fireşte, cu poeţi din cei mai feluriţi pe care îi va fi citit el însuşi direct. Nu trebuie să ne mire imensul număr de filiaţii; el intră oarecum în firea acestei poezii şi, pe urmă, nu e vorba pur şi simplu de imitaţii, ci de un proces de asimilare mult mai complicat (comun liricii timpului). Porturile, plecările, depărtările, stepa Nogai, toponimia exotică, centaurii, Mazeppa, Salomeea, provin tocmai de la simbolişti, prin Macedonski ori Pillat, taverna, ploaia, toamna, boala, din Laforgue şi din alţii, castelele ciudate şi blestemate, corbii, misterul, ţările feerice le-a cîntat Edgar Poe, iar pasărea Ibis şi celelalte zburătoare de la îngeri la aeroplane, Apollinaire. Femeia cafenie e minulesciană: „Am iubit la Brăila o mulatră. M-a iubit?... M-a minţit? Vedea - cine ştie - în mine un altul? / Avea sini fierbinţi şi mîini reci de gheaţă. / Era prin noiembrie. Pe Dunăre dospea ceaţă. / în port lumini de fanare / Robii descărcau un vagon de lignit".

Grădina publică începe bacovian, destrămînd însă repede emoţia în stilul lui Tristan Tzara din Primele poeme: „Normalistele se plimbau pe alei în şorţuri cu picăţele ca potîrnichiile / scoţind melancolic batiste cu monogram roşu din buzunar / discutau pe alei despre moartea lui Rudolf Valentino / potrivind pantofiorii pe frunzele uscate de arţar" Sînt imitaţi (e nimerit cuvîntul?) Adrian Maniu, Demostene Botez, Emil Botta sau chiar Al. O. Teodoreanu din Cînticele. Aşa stînd lucrurile, Constant Tonegaru este, în Plantaţii, un veritabil colportor de motive lirice, însă cu detaşare ironică. Dacă tragem o linie pe sub numeroasele înrîuriri sau modele, observăm că aproape toţi poeţii care au ispitit imaginaţia lui Tonegaru au ca însuşire comună cenzurarea unei înclinaţii romantice, sînt, cu alte cuvinte, nişte romantici care se reprimă: zburători fără aripi, visători care nu se încred în vise. Prin Constant Tonegaru ne dăm seama mai bine că ceea ce caracterizează poezia protestatară de după 1940 este, în formele protestului social, tocmai acest mic romantism sentimental şi citadin. (Am adoptat, evident, formula lui Călinescu pentru o altă generaţie). Cu întregirea că micul romantism de la 1945 reprezintă, faţă de acela din jurul lui 1900, o perspectivă răsturnată: nu o acceptare a tristeţii, a duioşiei, a dezrădăcinării sociale, ci un refuz violent. De aici: proza, rictusul sarcastic, bufoneria.

In ce-l priveşte pe Constant Tonegaru, sentimentalismul congenital şi automistificaţia nu-i sînt deloc străine. Interesant e că şi în viaţa de toate zilele poetul se comporta la fel. Urmărind într-un rînd (iau aceste detalii din prefaţa lui Barbu Cioculescu) să atragă luarea aminte a unei femei asupra iubirii lui desperate, Tonegaru a înscenat o sinucidere, avînd toată grija să nu-i reuşească. Paralelismul merge chiar mai departe. Cînd, în 1952, Constant Tonegaru a murit de embolie, lumea şi-a zis printr-o confuzie explicabilă că poetul s-a sinucis. Mistificaţia a prins, ceva mai tîrziu, ce-i drept, cum a prins şi în poezie, unde mulţi au luat în serios poza poetului şi au imitat-o.

Desigur, în astfel de cazuri mistificaţia trebuie privită ca o „sinceritate artistică"; a căuta ce se află dincolo de ea nu e cea mai indicată metodă. La Constant Tonegaru descoperim însă un paradox: proza, închipuirile, gluma absurdă, mistificaţia veselă nu izbutesc să traducă (deşi au aerul că o fac) un mare sentiment de nelinişte existenţială, o tristeţe metafizică, un dor de adîncă aventură spirituală, dar nici să ascundă cu totul boala adevărată a poetului, care este aceea a unui suflet melancolic şi inadaptabil. Toată verva, tot umorul încearcă zadarnic să dea iluzia reprimării unei nepămînteşti suferinţe, a unei condiţii blestemate; în vreme ce sentimentalismul incurabil.

nostalgia minoră ies mereu la suprafaţă ca untdelemnul deasupra apei. iată o Welltschmerz: „ Umbrele dobitoacelor curg pe apă, / limba lor rămîne în tristeţe; / ele ling turnuri, /palate de sus cu care se adapă. // Negre ca nişte cutii pentru viori / se simt străine forţe călătoare, / păsări de ţiglă trec chemindu-se prin nori / ori nişte cenuşii aripi de mori de vînt? // Prin oglindă Soarele coboară într-un cufăr / în roşul său somn - / numai la ora caldă cu mister / urcă să fie tava florilor de nufăr"

Prin acest peisaj privit în oglindă, foarte frumos de altfel, nu adie nici o boare de „dincolo". Totul este definitiv plat, chiar cînd, voind să sugereze cu orice chip un mister inexistent, Constant Tonegaru îşi pune la punct o manieră, amintind vag de suprarealismul lui llarie Voronca sau al altora, care constă în a ermetiza simpla descriere amestecînd în pălărie elementele realului şi recurgînd la comparaţii voit bizare: ,, Pomii prăfuiţi par pianiste pudrate în restaurante / şi clatină capul ca strugurii ce se desprind din vii". Sau: „Vezi, îmi stau nervii în semicerc / unde linguriţe de argint cu monogram / cad în linie dreaptă " ş.a.m.d. Ce se poate reţine din numeroasele poeme din această categorie (frecvente în Steaua Venerii, volumul al doilea al poetului, care n-a mai apucat a fi tipărit în 1948 şi al cărui titlu editorul, Barbu Cioculescu, l-a extins la întreaga culegere de azi) este un subtil simţ al caligraficului: ., A rămas Marea cu limba îngheţată pe dig / cu morunii înăuntru ca într-o vitrină"; „ Pe unde nimenea nu ştie / intră mereu în somn de plumb / îngeri cu evantaie de hîrtie. // Ei vin copii şi-mbătrînesc pe drum, / vreme cit stau pe vînt suh stele / apoi cu părul blond cum e mătasea Ia porumb / in plopii care fac dantele / coboară noaptea ca un fum"; „ca nişte fete mici purtînd cosiţe, doar stelele cădeaţi neîncetat"

Falsul ermetism, mistificaţia şi fronda cam năstruşnică ale lui Constant Tonegaru au avut, după un ecou explicabil de public, în epocă, şi o mai puţin explicabilă înrîurire asupra unei părţi din poezia tînără de astăzi, incapabilă să discearnă prin ce poetul este autentic şi, deci, inimitabil.

(Contemporanul, nr. 39, 1969)

Un volum de Versuri din Radu Stanca este (chiar postum) o veritabilă surpriză, pentru că scoate din legendă un poet aproape necunoscut, dacă exceptăm un cerc de prieteni, despre care însă s-a vorbit mereu. Numele lui a fost mai ales legat de frumoasele balade publicate în 1945 în Revista Cercului literar de la Sibiu, întrebarea este acum tocmai dacă baladele constituie partea cea mai rezistentă a creaţiei lui, ca în cazul lui Şt. Aug. Doinaş, cu care, de altfel, Radu Stanca este foarte înrudit. Poetul nu e totuşi remarcabil cu adevărat în baladele propriu-zise (numeroase), după cum nu e în lirica directă: mai degrabă eJ are înclinaţia de a reprezenta lirismul, baladele lui cele mai bune fiind nişte false balade, de fapt o formă de „lirică mascată" Sensul lor nu e în ele însele (în limbă, în construcţie, în regui spectacolului) ca la Şt. Aug. Doinaş, dar în prezenţa ce Iu j care îl-însufleţeşte. Poetul pune în scenă sentimente şi idei inventînd decorul, el este autor şi personaj, Radu Stanca, dar şi Regele visător, Ioana d'Arc lamentîndu-se pe rug, studentul alchimist, Buffalo Bill, domnul îndoliat din castelul în ruine, Arhimede simţindu-se apărat de cercurile lui în faţa soldatului. Baladele pure în care personajele îşi joacă propriul rol nu au nimic excepţional. E nevoie ca eroii să joace rolul poetului, să fie măştile lui, ca să simţim cum poezia se umple de farmec şi de mister. Poetul este uimitor cînd face el însuşi totul: scenariul, regia, decorurile, costumele, intrînd pînă la urmă pe scenă sub un chip de împrumut.

E posibil ca orice poet epic să pună ceva din sine în fabulele şi în eroii lui; astfel cum am mai vorbi de poezie? Dar la Radu Stanca eroii nu există: ei nu sînt decît măşti, autorul însuşi travestindu-se în ei, pentru a se ascunde sau pentru a se dezvălui mai bine, uneori numai pentru a se amuza: „ Tot ce mica-mi inimă pofteşte /Mi-e prilej de-orgii şi de festine". Cum liricul poartă totdeauna o mască, în înţelesul că simpla autenticitate nu realizează arta, poezia reprezentabilă a lui Radu Stanca e esenţial lirică. Numai că poetul rămîne neconvingător în confesie: îndată ce se pune în scenă însă devine memorabil. El trebuie să ia chipul Ioanei d'Arc spre a-şi plînge viaţa netrăită: „ Mă strînge-n braţe zvelt, ca pe-o nuia, l Floare de foc mă face şi mă-nclină, / Sfielnicele buze mi le bea, / Iar timpul mi-l dă jos de pe tulpină. // Zvîrlindu-şi faţa-n sus, mă frînge-n dinţi, / Pe pulpe-mi cade frînt, pe şold îmi urcă, / Prin părul despletit de şerpi fierbinţi / Sute de limbi

deodată îmi încurcă, / Şi-acoperindu-mi pleoapele cu scrum / Sub stranie înfăţişare împlinită, / Ca-ntr-o înaltă amforă de fum, / Scăldîndu-mă, mă duce la ispită. // Eu îmi desfac sandalele si ioc l Pe rugul plin de braţele nebune, / Păgînul joc al dragostei, în Ioc / Să-nalţ întunecata rugăciune. // Şi-abia acuma văd, privind în jos l Spre limbile ce-aleargă şi mă-mbie /Că- păcătoasa! - am un trup frumos l Şi-un mijloc zvelt şi pur, ca o făclie, II Că degetele mele sînt subţiri l Şi sinii mei rotunzi sînt albi ca mieii l Pe care i-am păzit visînd oştiri l Şi-ntîrzimd în sipet focul cheii".

Falsele balade compun o lume ciudată, de gravură veche cu burguri medievale şi castele, cu ziduri de cetate şi turnuri din care se risipesc bătăile ceasurilor, cu străzi înguste pe care se văd cavaleri, trubaduri, neguţători şi baroni, ori alunecă negre şi tăcute landouri. Dar probabil tabloul e o halucinaţie a poetului care-şi regăseşte sufletul rătăcitor în aceste fantome. Tristeţile poetului, care e, în fond, un elegiac minor, se obiectivează, astfel, în umbrele unui teatru chinezesc. Pentru el, evul mediu e, de fapt, lumea familiară a copilăriei, către care se întoarce mereu cu nostalgie sau cu suferinţă. Din sufletul lui ies la lumina zilei tot felul de arătări şi el n-are puterea sau poate nu vrea să le alunge: acestea se înstăpînesc asupra lui, trăiesc în locul lui, iubesc în locul lui, calcă nescrise pacte cu diavolul. Un „trubadur mincinos" îşi cheamă iubita în castelul din Spania. Buffallo Bill îşi adună tovarăşii spre a ţine calea timpului: „ Diseară poştalionul va trece prin strîmtoare l Iar noi U vom surprinde la locul cunoscut, / întocmai ca pe vremea cind mînuiam topoare / şi flinte ghintuite, întocmai ca-n trecut". Un domn în doliu şi cu faţa ca luminarea merge în turnul unui castel spre a-şi întîlni iubita moartă: „ Din cînd în cind din sufletul meu seara / Ca dintr-un vechi landou întunecos, / Un domn înalt, în doliu, alb ca ceara, / Lungu-n grilaj de poartă se dă jos ". în sfîrşit, un student cu aer hoffmannian îşi distilează prin zeci de eprubete o iubită amăgitoare ca un fum (poezia este extraordinară): „Şi iată că-ntr-o noapte izbutii! / Căci distilat prin zeci de eprubete / Lichidul cu reflexe albăstrii l Iscă un fum cu forma unei fete, // O fată cu păr lung de abur pur, / Cu sînii goi, săltînd ca nişte valuri, / O negură dansînd jur împrejur l într-o profuzie stranie de voaluri. // De-atunci apoi, din ce în ce mai dens, / Din ce în ce mai mult, la ora şapte, / Această experienţă fără sens, / El o făcu în fiecare noapte. // în fiecare noapte aşadar / Din serul nou creştea încet în aer / Un trup înalt, albastru, sublunar, / Un sul de-argint, subţire ca un vaer".

(Contemporanul, nr. 51, 1966)

Geo Dumitrescu GEO DUMITRESCU „Aş putea să arăt cum creşte iarba"

Faţă de precedenta antologie de Versuri a lui Geo Dumitrescu („Biblioteca pentru toţi", 1981), Aş putea să arăt cum creşte iarba (Editura Eminescu) prezintă cîteva particularităţi. Ea este înainte de orice, mai zgîrcită: 68 de titluri în loc de 84. in al doilea rînd, poeziile au fost redistribuite tematic, în trei secţiuni, care poartă titlurile unor volume (Nevoia de cercuri, Jurnal de campanie), sau cicluri anterioare (Furtună în Marea Serenităţii), ceea ce creează anumite dificultăţi, în al treilea rînd, lirica este completată de un bogat capitol de Mărturii literare, cuprinzînd interviuri acordate de poet sau articole (a fost omis însă interviul din Lumea de mîine a lui Ion Biberi), în sfîrşit, antologia conţine cîteva Referinţe critice, din păcate prea succinte şi haotice ca să fie cu adevărat utile. Prefaţa lui E. Simion (probabil noul capitol din Scriitori români de aţi) este substanţială, dar nu poate, prin forţa lucrurilor, suplini absenţa unui tablou al receptării poetului de către critică.

Scrisă, cea mai mare parte, în două momente (la începutul anilor 40 şi, respectiv, 60), poezia lui Geo Dumitrescu se pretează totuşi mai bine abordării cronologice (e şi procedeul prefaţatorului) decît celei tematice. Ea ilustrează în bună măsură spiritul epocii şi nu trebuie ruptă de circumstanţe. Mai ales culegerea din 1946 (Libertatea de a trage cu puşca) continuă să fie considerată unanim ca reprezentativă pentru lirica noastră de la sfîrşitul războiului. De asemenea, mulţi văd în ea anticiparea unor atitudini la modă după 1980. Ambele opinii trebuie rediscutate cu atenţie, în ce priveşte versurile de după 1960, fără a mai avea totdeauna valoarea celorlalte, nu li se poate nega ecoul în procesul de dedogmatizare literară.

Din antologia de-faţă lipsesc poeziile de început (1939—1941) ale lui Geo Dumitrescu, pe care le-am putut citi prima oară în Versurile din „Biblioteca pentru toţi", la Addenda, sub titlul Dintr-un caiet de adolescenţă. Ele nu sînt încă aproape deloc caracteristice. La 20 de ani, Geo Dumitrescu era un simbolist întîrziat („ Uite cireşul şi-aşteaptă sîngele-n batistă: / poemele lui — adolescenţi tuberculos i...", April tardiv) neocolind nici senzorial itatea frustă, impregnată în definitiv de duhul tradiţionalist din Poemele simple ale lui Zaharia Stancu sau din Ţara fetelor a Măriei Banuş („ Astăzi voi săruta buzele primăverii, /voi mînca deopotrivă cireşe coapte... ", Auspicii).

„De la o vreme toate sînt de prisos", acest vers din Primăvară săracă (1939) poate fi socotit capul de serie pentru poeziile strînse mai

întîi în Aritmetică (1941, sub pseudonimul Felix Anadam) şi reluate în Libertatea de a trage cu puşca (1946). El indică deja o atmosferă de spleen şi de bacoviană disperare care va deveni curînd dominantă în lirica lui Geo Dumitrescu. Psihoză (absentă din Aş putea să arăt...) descrie gestul unui poet sinucigaş, incapabil să aştearnă pe hîrtie în clipa supremă mai mult decît „ un vers banal, stupid: adio, draga mea". Poezia n-are însă sarcasmul după care ne-am obişnuit să-l apreciem pe' tînărul Geo Dumitrescu, exprimînd mai degrabă, prin relatarea unui fapt divers pe jumătate absurd, o stare de perplexitate. „N-am putut să asociez niciodată un nasture / cu un suflet... ", scrie, autorul comentînd gestul bizar al sinucigaşului (de remarcat chiar şi faptul că gestul e atribuit unui prieten poet, deci nu asumat pe deplin) de a ţine strîns în pumn un nasture fetiş. Nici în Banală, Poem de vilegiatură sau Poem neserios, sentimentalismul acesta profund, alcătuind un background, deseori ignorat, al firii lui Geo Dumitrescu, nu este încă supus contestării. Poetul legitimează liric gesturi, comportări şi expresii comune, pare prea ocupat de capriciile inimii („ nu ştiu de ce te urăsc în acest moment"), dar nu trece de o vagă ironie („Astăzi punînd mina la ochi, / m-am gîndit că eşti frumoasă, că te iubesc, l că aş vrea să fii întotdeauna a mea... / Şi gîndul mi se părea cuminte şi firesc / / Am plecat apoi cu tine prin viaţă / — desigur, totul e roz şi plin ca în literatură / sau ca într-un refren de tango... / în clipa asta ţi-am simţit buzele pe gură... ", Banală). O mai netă luare de poziţie faţă de clişeele sensibilităţii burgheze devine şi ea perceptibilă în cuprinsul textelor din Libertatea de a trage cu puşca. Deocamdată poetul pledează indirect pentru banalitate. Este prima temă absolut distinctă din lirica lui. Literatura nu-i apare ca „pateticele, dulcile şi noile lamentări", înălţate către „o himerică iubită", nici ca ascultarea „chemărilor unui dincolo nebănuit", în versurile lui, „din toate astea nu se-ntîmplă nimic" Literatură). Trebuie remarcat, înainte de a merge mai departe, că sensul banalităţii regăseşte aici pe acela de la Bacovia, peste capul aşa zicînd al poeţilor de avangardă din deceniile precedente, unde realul era exploziv şi senzaţional (la Tristan Tzara, la Vinea). Tabu, Insomnie sînt poeme ale plictisului, în care nu se petrece nimic extraordinar. Schiţîndu-şi acum autoportretul, Geo Dumitrescu insistă pe vidul lăuntric al poetului, pe absenţa idealului şi a nobleţii de gîndire („ gîndurile — o claie informă de rufe murdare ", Portret). Trebuie citite cu atenţie aceste versuri de aspect nihilist, înrudite de aproape cu declaraţiile făcute lui Biberi cîţiva ani mai tîrziu, cînd Geo Dumitrescu îşi va nega toţi „părinţii spirituali" şi îl va lua, absolut demonstrativ, pe nu în braţe („ Nu sînt tuberculos. Nu sînt inteligent. Nu sînt frumos " etc.).

Mijeşte în ele fronda tipică pentru autorul Libertăţii de a trage cu puşca, de care rolul lui în poezia imediat postbelică se cuvine legat.

în ce constă ea, la urma urmelor? Deşi a fost discutată şi rădiscutată, am unele îndoieli că a fost definită exact. Poetul portretizat în versurile de mai sus este emblematic. Biografia individuală contează mai puţin, în raport cu poeziile de la debut, limpede confesive şi biografiste, cele de acum conţin o voce impersonală, generică. Ea răsuna deja în Problemele din 1940 (nereluate în noua antologie): „Pentru ce atît de gravi, toţi visăm dragoste şi femei /şi ne coasem singuri nasturii rupţi". Primul plan este ocupat de aici înainte de temele sociale şi politice ale tinerei generaţii, care şi-a aflat în poet un purtător de cuvînt. Lirica nu e deloc gratuită ori dispusă a lua în uşor lucrurile. Are adresă, e demonstrativă, „tezistă". Urmăreşte un efect, în fond, avem în Geo Dumitrescu din anii 40 unul din întîii noştri poeţi politici în sens strict. Militantismul formează atît raţiunea, cît şi ţelul poeziilor din Libertatea de a trage cu puşca, far atitudinea morală care subîntinde coarda arcului nu e cîtuşi de puţin una ironică, zeflemitoare ori ludică. Aici este un punct cenlral al discuţiei. Mi se pare că s-a confundat adesea, în cazul lui Geo Dumitrescu, spiritul său sarcastic şi vehement cu acela ironic şi îngăduitor al moderniştilor. Pînă şi E. Simion, care intuieşte bine expresionismul de fond al acestei poezii, se lasă furat de iluzia ironisrului. E! acceptă şi teza că ar exista miticism la poetul Libertăţii de a trage cu puşca, adică un spirit muntenesc, nichitastănescian. Nu-l văd niciunde. Un lăutăresc şi tîrziu Cîntec de nucă verde este excepţia absolută care confirmă regula. Iar Gh. Grigurcu (într-un articol, altfe! foarte just, intitulat Avangardismul popular al lui Geo Dumitrescu, cules în Existenţa poeziei) e de părere că „practic, poetul se raliază modalităţii umorist-democratice a lui A. Mirea, Ion Minulescit, G Topirceami, ai cărei germeni pot fi zăriţi, de pildă, în Satiră duhului meu, ca şi în Cugetările Sărmanului Dionis". Dacă poate exclama, cu Dionis al lui Eminescu: „Poezie-sărăcie!", poetul Geo Dumitrescu e departe de a avea umorul acestuia şi, în general, e lipsit de toleranţa glumeaţă a celorlalţi autori numiţi de Grigurcu, toţi, mai mult sau mai puţin, nişte hedonişti şi nişte esteţi, gata să se amuze de orice, mandarini ai gratuităţii ludice. Din contra, ceea ce sare numaidecît în ochi la Geo Dumitrescu este lipsa umorului. El este un pătimaş, un „fanatic", din speţa cărora se aleg marii dogmatici, un sarcastic necruţător (nicidecum un ironic detaşat), chiar dacă stăpînit, un polemist.

La baza acestui spirit de frondă (căci acesta e cuvîntul exact, întrebuinţat, între alţii şi de Grigurcu, dar care îlaşazâ, inexplicabil, în compania umorismului şi burlescului) stă o mentalitate de „proletar

intelectual", de lumpen al literaturii, care se simte frustrat şi se răzbună. Bacovianismul lui fundamental (dincolo de clişeele curente) de aici provine. Poezia care indică limpede atitudinea este Aventură în cer. Nu atît contra locurilor comune ale sensibilităţii burgheze (luna, stelele etc.) protestează aici poetul, cît contra duhului care-i animă pe burghezii bogaţi şi liberi să contemple frumuseţile lumii. Seninătatea şi hedonismul lor par poetului revoltătoare, în ochii lui holbaţi de scîrbă stelele par „buhăite şi murdare", „luna, obeză şi colerică", o,,bătrină libidinoasă" care n-are unde-şi ascunde „nocturnele hemoragii banale", cerul e un „bordelselenar" etc. Cel care, desprinzîndu-se de lume, fuge „rizînd ca un nebun" nu seamănă deloc cu imaginea acreditată de critică. Metaforele lui sînt argheziene şi bogziene (Poemul invectivă, Jurnal de sex), nicidecum minulesciene. Nimic din cinismul estetizant şi desfătător al poetului Romanţelor pentru mai tfrziu, care, dacă a avut un urmaş în anii 40, acesta s-a numit, eventual, Tonegaru. Geo Dumitrescu este dintr-un aluat complet deosebit. Şi în figura burghezului pe care-l contestă se cuprinde Minulescu însuşi, ca port drapel. Ipostaze este o erotică foarte înrudită cu cele ale lui Bogza din Jurnal de sex. Erosul e voit „vulgar", indecent. Iubita (uneori cu numele Violaine) e o ţărancă, nici frumoasă, nici sănătoasă. Locul ei este în bucătărie, unde ea umblă desculţă, sau cîmpul glodos, pe care picioarele ei groase şi pătate de pelagră calcă spornic, în Scrisoare nouă, care trebuie interpretată antifrasic, elogiul arivismului ascunde un dispreţ nemărginit pentru materialismul vulgar al celor care-şi ară în devălmăşie „hectarele de certitudini", impulsionaţi de pasiuni de „ L000 de pogoane" sub ploaia de „ urină gratuită şi binecuvîntatâ" a lui „Dumnezeu-Latifundiarul". E de mirare cum nu s-a băgat de seamă strofa arghezianâ a acestor metafore. Despre romantism, Certitudini, Ford şi mai cu seamă poezia titulară a volumului din 1946 nu diferă cu nimic de celelalte poeme deja invocate. Libertatea de a trage cu puşca este un pamflet antirăzboinic construit prin antifrază ca şi Scrisoare nouă, violent şi aspru ca o perie de sîrmă pentru frecat podelele. Nu se pot confunda aceste vehemente de ton şi acest limbaj direct şi agresiv cu ironia moderniştilor. Avangardismul lui Geo Dumitrescu seamănă mai bine cu acela al lui Bogza (da, popular, e bine spus!), cu expresionismul lui Arghezi, iar, dintre contemporanii anilor 40. cu al poetului Cîntecelor negre, în treacăt ar trebui reconsiderată influenţa lui Geo Dumitrescu asupra poeziei noi de astăzi. Avangardismul, realismul, adică „proza" sînt, evident, o sursă activă. Dar nu şi alte însuşiri, între care unele esenţiale pentru Geo Dumitrescu, precum lipsa umorului (în sensul hidic), vehemenţa patetică, expresionistă.

în Aventurile lirice de după 1960, iese la suprafaţă maiakovskianismul lui Geo Dumitrescu („Mai daţi-o-ncolo de lună!zice unul, / o s-ajungem şi la ea în curînd, / o să ne plimbăm şi pe ea în pantofi cu şenile.../—Are dreptate /zicea al doilea, /mai lăsaţi-le naibii de lună şi de stele /... Să mai umblăm niţel şi pe pământ, că şi la noi zilele trecute, / pămîntul a devenit rotund.../ - Să vedem ce facem cu nopţile! / a mai strigat unul", Problema spinoasă a nopţilor). Expresia conversaţională (pe alocuri obositoare) transcrie un fond reportericesc şi gazetăresc. Mitul căruia poetul i se închină este actualitatea. După ce a introdus în poezie politicul, Geo Dumitrescu introduce acum actualitatea. Nu mai e necesar să arăt de ce ele nu se confundă cu ocazionalul, specie mult mai veche. Polemistul din Libertatea de a trage cu puşca îşi acomodează aici formula lui prozastică la noi probleme. Militantismul lui Geo Dumitrescu are nevoie de actualitate ca de aer şi se modifică în funcţie de ea. Defectul general al acestor poezii este didacticismul. Se desprinde una singură, care este însă capodopera lui Geo Dumitrescu, şi anume Cîinele de lîngă pod, care are avantajul că discursul e placat pe o situaţie concretă („ Pedalam liniştit /prin dimineaţa răcoroasă şi plină de soare... "), în loc să fie lăsat să se desfăşoare in abstracto, ca în majoritatea celorlalte.

Un poet erotic, în multe privinţe neaşteptat, ne dezvăluie un ciclu din volumul Nevoia de cercuri (trec peste Biliard, Ieremia, Africa de sub frunte, parabole soresciene, scrise exact în acelaşi timp cu ale autorului Tinereţii lui Don Quijote şi, firesc, independent unele de altele). Acest ciclu - Furtună în Marea Serenităţii - se deosebeşte de tot ce a scris poetul înainte. Cineva care n-ar fi citit versurile în volumul purtînd semnătura poetului n-ar ghici cui aparţin. De la titlu se vede intenţia de a relua raporturile diplomatice, întrerupte cu două decenii mai devreme, cu luna, stelele şi cerul poeziei. Frustrarea şi furia au dispărut. Poetul este aproape un caligraf („fazanul amurgului", „pietrele, ca nişte îngrozitoare ouă/ ale singurătăţii" etc.), lustruind imagini superbe şi reci. Dacă vrem să căutăm ironie glumeaţă, aici o găsim, în două-trei texte din ciclu (Singur-lună, De după Lamartine). Acest Geo Dumitrescu aşteptîndu-şi cuminte iubita cu ochii de strugure sau colindînd cu ea poieni şi păduri decorative este, să recunoaştem, o surpriză de proporţii... O consemnăm şi revenim, cu emoţie, la junele nemulţumit din poezia anilor 40, în stare a-şi stăpîni cu luciditate sarcastică pătimaşele izbucniri, dar nu şi a glumi cu motivele ce le-au provocat, la proletarul intelectual care a creat un stil şi a fost luat de model. Rolul istoric al poetului (nu vorbesc acum de celelalte activităţi publice ale sale) acesta a fost şi„de_ej îi vom lega şi pe mai departe numele. '• \- • ^ ,

(România literară, nr. 33, 1989)

ŞTEFAN AUG. DOINAŞ „Alfabet poetic"

Ştefan Aug. Doinaş îşi intitulează Alfabet poetic noua culegere de versuri, în care a inclus cea mai mare parte din poeziile scrise între 194l-l977. Nu poate fi, desigur, vorba de a sugera prin acest titlu (de o insidioasă modestie) o însuşire pe care poetul n-a avut-o niciodată, nici la începuturile sale, nici, cu atît mai puţin, astăzi, şi anume aceea de, cum să zic, etern debutant, fermecător în stîngăcie, dibuitor, imprevizibil. O poezie ca a lui, ce pare ieşită, cu armură şi coif cu tot, ca Minerva din ţeasta lui Jupiter, implică însă o latură de meşteşug (ce se desprinde şi se întreţine), o îmbogăţire permanentă sub raport cultural şi tehnic, cu alte cuvinte o şcoală. E la mijloc o curiozitate: poezia ne arată din prima clipă o faţă ca şi definitivă, deşi stăpînirea alfabetului poetic nu decurge din spontaneitate, ci dintr-un travaliu în care joacă un rol lecturile, reflecţia (poetul scrise eseuri despre poezie), traducerile (Ruben Dario, Dante, Holderlin, Pietre Emmanuel, Mallarme, Benn, Sanesi). Bazată pe continui achiziţii intelectuale, această poezie mai mult se confirmă pe sine decît evoluează. Poetul însuşi a folosit cu prudenţă termenul de evoluţie, în avertismentul la o precedentă antologie, în care a preferat o „cronologie a formelor" uneia a poeziilor pur şi simplu din dorinţa de a restitui fiecare poezie „ nu exclusiv unei vîrste biologice şi spirituale, cit mai ales unui loc cultural", în Alfabet poetic, el revine la cronologia obişnuită. Şi, iată, evoluţia însăşi e acum mai clară, întrebarea însă rămîne: cum se formează însă o poezie care e din capul locului formată? care este relaţia dintre natură şi cultură? Natura adevărată a unei astfel de poezii constă în cultura ei: un instinct modelat de o formă. Una nu e însă, cum s-ar crede, anterioară alteia. Acumularea e la fel de misterioasă ca şi talentul, -căci formarea confirmă o formă existentă: poetul nu învaţă, ci se învaţă. Tînărul Ştefan Aug. Doinaş se nutreşte din presentimentul maturului Ştefan Aug. Doinaş.

Versurile scrise la 19-20 de ani sînt impecabile şi fără ţîşnire. O oarecare „inaptitudine" pentru lirism e de remarcat în întreg ciclul iniţial (Alfabet poetic, 1914-l948), în care un alegorism structural ne aminteşte, pe de o parte, de balada filosofică, descriptivă şi narativă, a lui Al. Philippide, iar pe de alta, de poezia de concepte a lui Paul Valery, prima şi marea iubire a lui Ştefan Aug. Doinaş, în sensul acestuia din urmă, trebuie citită de exemplu o poezie ca Amanta,

unde se face elogiul ideii: „Aşa mă bîntuie cu voluptate / punînd pe fruntea mea stigmat şi mir / amantă fără patimă, Ideea". Insă imediat, într-o poezie vecină, Amiaza spre mare, prin expunerea epic-desciptivă a stării interioare, îşi fac loc senzualitatea, lenea, visarea vegetativă a cărnii: „Lăsaţi acum bătaia lopeţilor să cadă. /E ora lenei pline, a miilor de sori / şi-a fructelor muşcate cu dinţii albi de pradă / păstrînd încă aroma în fildeş pînă-n zori. / Lăsaţi piciorul leneş s-atîrne într-o parte / şi luntrea să viseze pe-o latură". Există de pe acum la Ştefan Aug.» Doinaş o dualitate între senzaţie şi idee. Un anume prozaism abstract al fondului se răscumpără prin superbe spectacole lexicale, mai ales în balade, care nu s-au învechit deloc. Vopselele sînt Ia fel de proaspete, ţesătura e vie, caldă, palpitînd secret. Cadenţa e somptuoasă, ca a vîslelor în cădere solemnă ale unei corăbii mortuare: ,,Şi Xenofantos, flautist de seamă, / cînta la probă, preamărind pe zei, / cîntare de durere şi de teamă. /Iar vîslele cu vîrful 'de aramă / duceau în mare tînguirea ei. / Căci loviturile cădeau in valuri / în ritmul grav al omului duios; / iar valurile suspinînd pe maluri / loveau nostalgic marile chimvaluri / vibrînd de-un sunet orfic, unduios". Dacă se pot povesti ori analiza şi dincolo de cuvinte (căci au o „idee"), baladele sînt strălucitoare mai ales prin bogăţia densă a imaginilor, în Symposion această alianţă între spiritul teoretic şi voluptăţile formale se traduce printr-o „critică" directă a „sfintei, trecătoarei voluptăţi". E pretutindeni un fel de romantică delectare, cu materiale viguros concrete ale fanteziei, un vitalism stăpînit, observabil chiar şi în poeme ce exploatează descompunerea, degradarea, proliferarea monstruoasă a ruinei fizice: „Pecinginea se lăfăia-n donjoane. / Puia şopîrle purpura-n postav. / Ogibele cădeau peste balcoane, /căci Regele Pescar era bolnav". Dar e deopotrivă şi vocea de sirenă a unui clasicism care valorifică abstracţiile inteligenţei. Din simţirea tulbure-senzuală şi din formalismul reflexiv se alege în cele din urmă estetismul ceremonios al acestei poezii, a cărei capodoperă e Orficâ. Poetul îşi compune aici o mască elină, romantic-clasică, hdlderliniană în esenţă, încercînd mereu să purifice senzorialitatea prin hieratismul gustului: „îmi place dintre semeni treptat să mă retrag, / în infinitul mare o arie să trag, / să ştiu un loc de umbră cu trepied şi trepte / în care şapte tineri în togă să m-aştepte. / Un clopoţel s-anunţe pe ganguri reci, pe dale, / sosirea mea ghicită din zgomot de sandale. / Cu magică formulă şi cabalistic semn / să-ncunjur sanctuarul secret şi să-/ însemn ". în Omul cu compasul poetul face un pas mai departe spre un platoniSm-al esenţelor pure. Din lucruri, se alege forma, din perisabil, ceea ce durează, din viaţă,

un tipar tras cu compasul ce figurează din nou o ordine pură (mai abstractă decît aceea din Orflca), refugiu şi sanctuar liric: „Ci-n mijlocul declinului lumesc / eu stau şi-aştept, cu sfiiciune, ceasul /cînd putrezi-vor florile ce cresc / ca broaştele ce-mi tulbură compasul. / Atunci, lovind cu vîrful în nisip, / aceleaşi semne vor luci în soare, / păstrînd în forma lor eternul chip al lucrurilor lumii trecătoare".

Pe reflexul materialităţii perisabile, se instalează contemplativitatea, cu ochi distant, de tip mallarmean (prin Valery). Sonetele din ciclurile următoare (Ovidiu fa Tomis, 195l-l957 şi Voluptatea limitelor, 1958-l968) sînt, alături de acelea ale lui Pillat din împlinire, printre cele mai frumoase din literatura noastră. Clasicismul structural a învins romantismul de substanţă într-o poezie de o suavă limpezime, cu nete contururi de umbre şi lumini, pe alocuri desăvîrşită artizanal. Poetul lucrează în materii delicate, fragile, imponderabile, transparente. Teme shakespeariene găsim în Durată sau în Nimic (arta salvatoare): „Nimic din tot ce-a plăsmuit natura / nu-ţi va păstra fiorul pe măsura / mai credincioase decît versul meu ". Sau: „Ah! toate-acestea - ce cuvînt e-n stare / să le surprindă curgerea sub care / un prund de diamante stă pe loc? // Sonetul le-ar închide-ntr-o terţină. / Dar tu te stingi cînd vrea să te reţină, / eternă viaţă, clipa mea de foc". Iată Sărutul, adevărată bijuterie formală: „ Ca frunza ce se lasă pe izvor / îţi tulbur sufletul cu-o sărutare, /şi gura ta, sorbindu-mă, tresare, / cu valuri care nu mai ştiu ce vor. // Nici focul nu cutremură mai tare, / nici vîntul nu îmbată mai uşor. / Primeşti pe umeri un frunziş sonor / care se scutură dintr-o cîntare // De ce suspini? Ce nour te pătrunde? / Pe frumuseţea ta ca peste unde / se lasă leneş un umbros veşmînt. // Ah! frunza mea se face scrum pe gură... / Dar, putrezind, sălbatica nervură / îşi zgîrie profilul pe pămînt". Lapidare şi sentenţioase uneori, versurile din Voluptatea limitelor, fără a ocoli viziunea, se desfoliază pînă la scheletul curat al ideii: „Să laşi, în faţă, cercul să-ţi repete /privelişte: o dată, înc-q dată. /Abia atunci poţi jupui simbolul: /sub marile-i culori curgînd în zdrenţe, / scheletul unei viziuni sticli-va / necruţător de alb, arhitectură / a unui zei în irisul căruia / noi întreţinem şansa unei lacrimi... ". „Eternul chip" al esenţelor începe să fie căutat chiar şi din poeziile ce glorifică splendoarea sensibilă aparenţelor: „După ce străbaţi / cele cinci învelişuri / ale miresmei / şi treci / pe sub arcul de triumfal luminii, / ajungi / la un fluviu imponderabil. / Pe malurile lui / frumuseţea se leapădă de sine / şi rodeşte / ţipînd". Miresmele, culorile, formele concrete sînt trase în vase ce le conservă. Ca şi la Valery, dincolo de imaginile calme ori terifiante, legate în structuri

inteligibile sau părînd a prolifera haotic, descoperim schema logică. Platonismul şi pitagorismul reflectă la Ştefan Aug. Doinaş nevoia de tipar. Pădurea (din Odă la o pădure abstractă) e un templu de cariatide. Fiinţa concretă se transformă în vloc de marmură, se închide în sine ca Dafhe în trunchiul laurului (Apollo îmbrăţişînd pe Dafne). Mirificul romantic din balade lasă locul reflexivităţii etice şi estetice, care nu se sfieşte să se declare: „Am refăcut din marmură, şi-apoi / suflînd, din carne, braţele Venerei, / iar răsuflarea ei m-a răcorit; / la pas, am întrecut pe-un drum de ţară / unirea-acelei broaşte ce-l ţinea / pe-Achile-n lanţuri; în sfîrşit, învins-am /pe Chiron, în înţelepciune şi / pe-Orfeu în lupta sunetelor pure. / Dar vai! n-am izbutit să dobîndesc / convingerea de fier că toate-acestea / sînt cu putinţă... / Eu şi vechii greci l cu totul altfel ne trăim infernul".

Prima dată echilibrul acesta îndelung exersat şi care părea definitiv se rupe în poeziile grupate acum în Născut în Utopia, 1969-l975, şi în Anotimpul discret, 1974-l975. Claritatea clasicistă se întunecă, dar nu prin reieşirea la suprafaţă a făpturilor romantice de odinioară şi nici prin recăderea în apele grele ale lirismului, desfătător pentru ochi şi ureche, din balade, ci printr-un soi de preţiozitate. Sîntem pe un prag baroc al poeziei lui Ştefan Aug. Doinaş. Estetismul savant conducea firesc aici, însă artificializarea e acum maximă. Poetul are chiar o justificare: „Sunt cel ce-ntoarce brusc din rostul lor / văzutele. Firescul - ah, ce boală!". Silnicia e teribilă şi poetul scrie cîteva din versurile lui cele mai rele: „ Ostatice-n dulcea ruşine a zărilor crîşcă, / doar capul spumînd auriu, acaulice nalbe". Şi altele. C. Regman a inventariat cu umor cîteva din predilecţiile lexicale ale poetului în această perioadă (Cel mai recent Doinaş) vorbind de „concertism" şi de o virtuozitate ce seamănă bine cu o „îmbuibată eflorescentă de artificii". De o vîrstă barocă ţin şi artele poetice din Conjuncţia poetică, 1968-l976 (nu însă şi versurile din puţinele Inedite de la finele culegerii ce imită deliberat pe Holderlin. Unele din „arte" se referă direct la schimbarea la faţă a poeziei lui Ştefan Aug. Doinaş în deceniul din urmă. în Piscul sau descrierea poeziei, poetul pretinde a nu fi pierdut nimic din leneşele mirosuri, din „greutatea Trupului", adică din concretul care l-a animat, ci doar din conceptualizarea ulterioară: „ Uşorul s-a desprins de mine: spuma / conceptelor, răsfrîngere-ntru spirit / a lumii arse, doica fără lapte. / Posed, în loc de vorbă «piatră», piatra", însă acest „imaginism" e contrazis nu doar de lungile şi cam găunoasele poeme de după 1969 (prea declamatorii, uzînd de „ingambament" ca de un mijloc extrem discursiv), dar chiar de o barbiana artă poetică alăturată: „ în gura peşterii, un alt tărîm /

ne-nghite. Piatra, norii şi frunzişul l ne-ndeamnă fără glas să le urîm. / Cu ele-n gînd, atingem ascunzişul / In care sînt fără să ştie. Nu-i / adevărată, -n limita vederii, / decît întruchiparea nimănui / din care rup vocalele ca jderii. / Cu lucruri ce trăiesc doar în izvor, / cu stele-arzînd abia pe cerul gurii / hrănim asceza celor care vor / un plai abstras din foşnetul pădurii: / un rai rostit, o peşteră de vis / în care răul spumegat îşi schimbă / materia în goana spre abis / cu ritmul unor sunete pe limbă". „Raiul rostit" nu e oare un „joc secund"? Să reţinem Poemul ca somaţie a lecturii, inspirată „cheie" pentru cititor: „El nu e această lumină, nu poate. / El nu e un lucru în sine, ci toate, l El are-opintiri şi reacţii netoate. // Citiţi-l încet. El e însuşi încetul. / Primiţi-l discret. El e însuşi discretul. /El n-are a face nimic cu poetul. // Priviţi-l de sus: e o simplă figură. / Rostiţi-l mereu: e o lipsă de gură. / El n-are o altă fiinţă mai dură. // El nu e prezent, însă poate să fie. / El nu-i de cules, ca o tulbure vie / de litere coapte. Siliţi-/ să fie ".

Alfabet poetic e culegerea semnificativă pentru locul important ocupat de Ştefan Aug. Doinaş, la maturitate deplină, în poezia română de azi.

(România literară, nr. 37, 1978)

•

„Hesperia"

Ineditele publicate de Şt. Aug. Doinaş la sfîrşitul antologiei sale Alfabet poetic prelungeau vădit spiritul liric al lui HOlderlin, ca un fel de a stărui, o clipă mai mult, al poetului român, în orbita poetului german pe care tocmai îl tradusese. Hesperia de astăzi se deschide cu un ciclu care, reluînd aceste poezii, reia, într-un chip mai amplu şi mai sistematic, şi motivele holderliniene. Iată chiar titlul cărţii, împrumutat din Holderlin: Hesperia este la origine numele dat de către greci Italiei şi de către romani Spaniei, în care, şi unii, şi alţii vedeau desigur nişte grădini ale Hisperidelor, paradisuri cu pomi ce făceau mere de aur, ca acelea în care trăiau nimfele mitologice cunoscute; la poetul german, sensul e mai complex, Hisperia fiind, în raport cu acela al zeilor greci luat drept model, un paradis degradat şi totodată sperat ca o formă de conciliere a omului modern cu natura. Nu pot intra în detaliile acestui clasicism - deloc "străin de acela schilderian şi goetheean - prin care circulau deja sevele romantismului german, atras, cum a observat G. Călinescu, de atmosfera şi de mitologia meridională, spre deosebire de acela francez care va avea, din contra, revelaţia goticului şi a nordului. Mă voi mărgini să semnalez lunga elegie intituiată Pîine şi vin în care Holderlin evocă „graţia" sau „focul divin" al Zeilor greci

de odinioară şi, într-o formulă poetică îndelung exersată în Evul Mediu şi în Renaştere, deplînge dispariţia lor (tema ubi sunt: „ insă unde sînt tronuri acum, şi temple, şi amfore, /Şi cîntări cu nectar picurîndZeilor nalţi la ospeţe?"). El are aerul de a spune că seminţia de giganţi ai antichităţii a pierit, lăsînd în loc un imn ce nu mai e capabil „plinătatea divină să-ndure", căci nu s-a născut ca eroii vechi „în leagăn de bronz". Marea întrebare holderliniană („ Und wo:u9 Dichter in durftinger Zeit? " - „Şi la ce bun poeţii In timpuri sărace? ") îşi găseşte răspuns într-o concepţie nouă asupra relaţiei dintre zeiesc şi pămîntesc. Uberitatea solului, pîinea şi vinul, ne fac să ne gîndim la Cereşti, adică la „Zeii falnici". Zeul vinului aduce printre noi „chiar urma dispăruţilor zei" şi adevereşte profeţiile din vechime: „ Tot ce-al străbunilor cînd profeţi despre fiii Cereştilor / Noi sîntem, iată / chiar noi! / rod al Hesperiei este!". Versurile sînt oarecum obscure în acest punct şi nu pot confrunta cu originalul german. Hesperienii lui Ho'lderlin sînt în orice caz moştenitorii occidentali ai grecilor şi ei aşteaptă ca zeii să se pogoare din nou, întrupîndu-se, din lumea de sus, (aici este şi un simbol creştinesc unde s-au retras, ca să le cruţe slăbiciunea, să le facă semn dintre Cadmos şi Olimp. într-o poezie didactic intituiată Fundamentele lui Holderlin pentru Hesperieni, Şt. Aug. Doinaş aşază şi el faţă în faţă beţia divină a grecilor şi teluricul modern în care recunoaştem paşii fugitelor zeităţi: „E uşor să atingi ce-i străin. Năzuinţele / lor, povestind, cîntăreţul cel orb / le-a turnat în tipare atletice - iată-i: / expiind, prin ardentă, văpaia. // însă nouă, porniţi spre zenitul de fulgere. / drumul invers — spre pămînt — ni-e sortit: / greutatea întoarcerii-n ţara natală, / indurarea măsurii din leagăn ". Ţara natală e aici ceea ce este Patria holderliniană: natura în stare să concilieze spiritul cu pămîntescul, întruparea focului divin în pîine şi vin.

Poeziile din acest ciclu al volumului sînt de aspect didactic în sensul în care didactic e Oul dogmatic al lui Ion Barbu sau atîtea din poeziile lui Lucian Blaga din Paşii profetului. Temele ho'lderliniene ar putea fi urmărite, cum se vede, foarte departe. La Şt. Aug. Doinaş extazele poetului german sînt răcite în alambicuri savante: „Atunci omenescul din noi e răpit / brusc în lumină. Şi-un alt element al / delirului care ne umple, // mult mai subtil decît aerul, bate / auzuri e iară ureche. // Nu întreba despre cel ce n-aude! / Destul e că noi împreună-l mişcăm, / singuri, în timp ce din spiţele Ursei / îi picură numai tăcerea". Atmosfera de mister blagian se simte şi în semnalele unei naturi smintite ce nu poate totuşi sparge tiparele riguroase, formele: ,, Vino să vezi: a erupt în asfalturi / o iarbă smintită, enorm /

cărăbuşi / zbîrnîie-a nuntă-n motoare, tulumbe / descarcă amurgului rouă. // Simţi? S-au deschis sucursale de foşnet / pe străzile fără copaci. Cotropind / gările, fluturi destupă cu trompa / secunda-ntîlnirilor faste. // Nimeni mai bine ca noi nu cunoaşte / aceste semnale". Beatitudinea senzuală are aceeaşi înfăţişare delicată, suavă, sub soarele înalt al amiezii, care face să pulseze totul de un cosmic cîntec: „Dacă ieşi din păduri, mă găseşti într-un pilc / de coroane ce cîntă; mai jos, in cenuşa / marilor fluturi ce-n zbor m-au atras, /senină mi-e umbra. // Dacă treci de cumplitul amiaz. mă culegi / ca pe-o oră de ceară; mai grea decît linul, / verdele sunet de greieri vestind / efegii de iarbă. // Dacă nu ţi-au căzut de pe umerii goi / transparentele aripi şi cotoarele arse / n-au înflorit, - niciodată o' nu / vei şti să mă mingii, // Disperată mi-e liniştea - vară de foc. / Ca pe-o glză îmi ţin fericirea In palmă, / degetul umed în sus, ca să văd: / mi-o spulberă vîntul? " Acesta e Şt. Aug. Doinaş la deplina maturitate, sublimînd senzorialitatea în calmul imaginilor, laconic pînă la artificiu, poet de retorte complicate care se colorează de palide seve lirice, pe alocuri enigmatic şi arid. însă e o uscăciune (ce ţine de natura intelectuală a poeziei sale, prea făcută şi necontenit echilibrată raţional) ca aceea a „continentelor aride", de care aminteşte undeva, ce „ se înalţă pe gingaşe labe ".

Ciclurile următoare conţin, pe cît îmi pot da seama, poezii din stadii mai vechi sau într-un spirit al liricii de dinainte. Multe sînt foarte frumoase, ca de exemplu Balada prinţului nesărutat, cu mari fineţuri lexicale: „Dar Prinţul, cedru in văpăi, / nu cunoştea prin servii săi / ce-nseamnă sărutarea. / Ci Intr-o zi un trandafir / veghind ciudata-i boală / se scutură, şi din potir / căzu pe gura lui, cu mir, / o veştedă petală". Parnasianismul atinge uneori o calitate fraged-învăpăiată a carnaţiei lirice: „Abia începi un dulce joc de-a moartea, / că soarele imens — ca un atu — /răsare-n mina ta, orbindu-ţi cartea". Sau: „Abia mai poate Dumnezeu să ţie, / ca un inel, pe degetul său mic, / această gingaşă împărăţie". Cîte o pală impresionistă de culoare figurează spuma unui întreg peisaj: „In balanţa de spumă a prunilor, seara". Artele poetice au aceeaşi conciziune fericită: ,, Tu ştii că-am botezat făptura toată / In felul meu: cu limba despicată". Sau: „Cu ochii / şi-un simţ sînt la scara nimănui / ucid materia şi scot din rochii / nu lutul ars, ci transparenţa lui". Poetul e un cultivator de esenţe' imateriale în care se închide, ca într-o asceză, strălucirea lumii, al unui timp ce rezumă efemeritatea păstrîndu-i răcoarea vie: „Cum păsările suie-n ceruri lăsînd un cuib de paie gol / In căutarea unui rege al păsărilor cu privire /şi zi de zi deasupra lumii li se amină Intîlnirea /

pină ce simt că tandrul rege sunt ele însele in stol // aşa pornesc in căutarea acestui timp esenţial / ce scaldă pulsid unor clipe in strălucire şi durată / cuvinte/e tot mai stăruie ca-ntr-o asceză nendurată / tot mai supuse şi-mrăjbite de logosul potenţial // pînâ ce pagina le-nghite în albul ei ca fixe pilcuri / în care întîmplarea moartă adie răcoros din tîlcuri". Dacă Cele cinci drumuri ni se par, în lungimea lor ce taie respiraţia, fundamental prozaice, alteori, prin riguroasele şi rafinatele structuri ale versului lui Şt. Aug. Doinaş răzbate o simţire neînchipuit de fragedă şi de plină de miresme lirice, ca de exemplu în această superbă Paradă a orelor consacrată timpului fenomenal al contemplaţiei şi iubirii: „Ah, atîtea treceri colorate /ale zilei - oare le cunosc? / Ceasul remuşcării, pe-nserate, / cînd o mină mirosind a mosc / suferă-ntre lucruri deflorate; // Orele de dragoste-ale ploii, / cînd perechile de tineri sunt / orz şi grîu, şi-i ciugulesc mierloii, / iarbă fragedă în spic mărunt / pentru botul hămesit al oii; // Alburia forfotă de pete / care-anunţă zorile şi cînd / noaptea încă tremură-n Scumpete, /şi se-aude sus, din cînd în cînd, 'glas de Lire şi de Scorpii bete. // Exultanta nalbe/or la mare / în amurg, cînd florile se-aprind / dinlăuntru, ca o destrămare / de suave temple sub un grind / uzurpat e-o nalbă foarte mare; // L'mcede amieze cu delicii / ce duhnesc a drojdie şi vin, / cînd nebunii urlă în ospicii / şi, la vocea lor cerească, vin / cu scalpelu-n mină haruspicii- // Multe lucruri umblă pe la poartă: / toate-aş vrea cu tine să le-aştept. /Ah, dacă Iordanul ce mă poartă / liniştit, cu apa pină-n piept / n-ar cînta în drum spre Marea Moartă...".

(România literară, nr. 22, 1979)

„Vînătoare cu şoim"

Vtnătoare cu şoim reprezintă ceva mai mult decît o remarcabilă culegere de versuri: s-ar putea să însemne o dată în poezia lui Ştefan Aug. Doinaş. Trei cicluri din cinci (Cu imnul în gură, Descrierea punctului şi Itinerarii) continuă linia mai veche a acestei poezii, în care predomină inspiraţia clasică şi impersonală, poemul ca parabolă metafizică, savant orchestrat, adevărată maşinărie de simboluri. Un alt ciclu, Cap şi pajură, este, probabil, cel mai contingent dintre grupajele alcătuite vreodată de autor, conţinînd pamflete amare, sarcastice, cu argheziene încrîncenări (şi învîrtoşări) de limbă, în sfîrşit, Exerciţii de amurg lasă să se audă un sunet nou în lirica poetului: o subiectivitate ascuţită şi dramatică sparge tiparul dintotdeauna ordonat al poemului doinaşian, corupe structurile strofice, dereglează ritmurile, căutîndu-şi

o scriitură liberă, „degradată" şi impulsivă, asemănătoare cu a lui Nichita Stănescu din ultimele cărţi. Voi reveni la acest ciclu, care mi se pare cel mai interesant dintre toate, anunţînd, poate, lirica viitoare a lui Ştefan Aug. Doinaş.

Un anumit indiciu de schimbare ne oferă şi poemul titular, aşezat (desigur, nu întîmplător) în fruntea volumului şi în afara celor cinci cicluri la care m-am referit. E vorba de o baladă, în factura cunoscută, în care un „prinţ al vînătorii'', ca şi acela din celebrul Mistreţ cu colţi de argint, îşi pune scribul să consemneze o nemaiauzită ispravă cinegetică. Scenariul anterior se repetă, dar din alt unghi. Prinţul e un poet paranoic al îndeletnicirii sale, în năzăririle căruia hăitaşii, cîinii şi şoimul capătă însuşiri aproape fabuloase. Scribul îl aduce de fiecare dată la realitate. La urmă, cînd, în închipuirea vînătorului, şoimul colindă tăriile cereşti, la un loc cu vulturii şi creţii, ca să-i poarte faima, scribul îi sfărîmă brutal orice iluzie:,, Te-nşeli, stăpîne! şoimul e aici /pe mina mea şi aripa lui scrie ". Replica la Mistreţul cu colţi de argint este evidentă. Acolo poetul adopta perspectiva quijotescă a prinţului, ale cărui himere nu erau inteligibile pentru simţul comun al slujitorilor Morala era etilistă. Aici poetul pare, din contra, înclinat să acrediteze viziunea scribului, a lui Sancho Pânza, şi să ironizeze emfaza princiară. Răsturnarea perspectivei nu poate fi decît deliberată şi ea are consecinţe în meneai itatea poetică. Quijotismul dinainte era dovada unui idealism romantic, reflectat în predilecţia pentru marile teme şi pentru un stil „înalt şi nobil", capabil să reţină sublimul şi tragicul, miraculosul şi sacrul. Deriziunea din Vînătoare cu şoim transformă radical mitologia poetică. Ea explică nu numai accentele batjocoritoare din Cap ţi pajură, dar şi tot acel lirism direct, scuturat de simbolistică, al suferinţei sau al dezamăgirii, din Exerciţii de amurg. Şoimul nu mai zboară plin de elan în văzduhul fanteziei princiare, ci stă cuminte, biată pasăre împăiată, pe braţul unui scrib infidel, care-i smulge, una cîte.una, penele, ca să le moaie vîrful în călimară. Că această ironie nu e accidentală ne-o arată şi un alt poem. la fel de bun, intitulat Dialog la portretul lui Rudolf H pictat de messer Giuseppe Arcimboldo, în care viziunea sublimă şi cea fidiculizantă se dispută pe faţă. Cea dintîi laudă banalul din natură devenit nobil în portretul unui mare bărbat. Cea de-a doua remarcă verdeţurile, morcovii, roşcovele şi pătlăgelele de care s-a slujit pictorul ca să compună regalul portret („ imaginea - legumă a marelui urît!"). încheierea e aceeaşi din Vînătoare de şoim: „- Ce limbă subversivă' - Nu, iris hotărît / ce-aşa:ă-n lucruri văzul ca dinamita pură". Vederea grotescă spulberă idealismele naive. Sancho Pânza (sau, de ce nu, bărbierul Nicolas) triumfă încă o dată asupra lui Don Quijote.

O parte din volum conţine poezii în maniera mai veche a autorului. S-a vorbit, şi pe bună dreptate, de clasicismul lui Doinaş, în unele poezii, lucrul acesta nici nu mai trebuie dovedit. Iar dacă endecasilabii philippidieni din Elegia de la Cluj ar mai lăsa vreo îndoială, tema însăşi a acestui frumos poem e cît se poate de clasică: „ Venit aici, ca să presar ţarină / peste poeţi, mă-ntreb: Ce poate, oare, / acestei limbi cereşti să-i mai rămînă, // cînd ei se duc? Ce limb fără rumoare / păstrează, pentru noi, sublima parte /prin care-i tot mai vie-n timp ce moare? // Căci le-a fost dat poeţilor să-si poarte / cîntarea jos, sub prag, o! risipită / In apa grea căreia-i spunem moarte... ". Unde ni-s entuziaştii, visătorii, trubadurii? Doinaş este unul din puţinii poeţi de. şcoală clasică de azi, alături de Mircea Ciobanu, Alexandru Miran şi de cîtiva alţii. Clasicism înseamnă idee şi litotă. Dincolo de o anumită recuzită, recunoaştem spiritul clasic după felul în care merge spre miezul lucrurilor, dezinteresîndu-se de aparenţe şi de contingenţe. El cultivă durabilul şi esenţialul. O sugestie platoniciană era, de pildă, absolut evidentă în Omul şl compasul şi este, şi acum, în Pelerinii mei, unde, prin filtru barbian, ochiul poetului contemplă „doar frumuseţea care va să vie", iar urechea lui ascultă „doar larma unei ţări promise încă", adică increatul şi virtualitatea pură. Dar a existat de la început la Doinaş şi s-a accentuat pe parcurs şi o tendinţă contrară, ceea ce ar putea denota o dualitate structurală: limpezimea ideatică a poeziilor este obscurizată adesea de un limbaj sofisticat. Poetul este, în acelaşi timp, succint şi verbios, vizionar şi discursiv. Baladele metaforizau o idee clară şi erau clasice în metodă, ca nişte fabule cu morală metafizica, dar erau croite într-un material fastuos şi misterios. Ideea se învăluia în faldurii unei limbi grele, de catifea, în Terţine despre terţine poetul numeşte singur o parte din distorsiunile suferite de clasicismul său din cauza - în primul rînd - a gustului pentru raritate şi preţiozitate: „ O, ager Alfa! Sfîntul foc şi imnul / complici fiind - un călător şi-o cale - instigă-n unu întreit sublimul // itinerar de umbre şi vocale: / melodic atelaj, o suplă trigă / pe Appia, însă ah! cu verticale // porniri, sărută-un tînăr aurigă / fidelul endecasilbab şi-l bate / cu biciul rimei ce mereu intrigă: // extaz în lanţ, trăit de libertate, / nicicînd nu se retrage o terţină / decît lansindu-şi dulcile surate // să-i sune inima ţi să-i menţină / pe-orbite muzicale micul clopot / al pasiunii; horă capuţină. // întoarcerea silabelor în tropot / e numai gest rotund: o floare-ncheie / ce alta iscă si, părînd unropot / final de-aplauze nu e decît cheie / ce iar urzeşte sprintena cascadă... ". Aceste versuri nu mai conţin o definiţie admirabilă a terţinelor, dar sînt bogate în elemente foarte caracteristice pentru arta rafinată a poetului.

Acestea se văd cu ochiul liber: cuvinte rare sau inventate, rime savante, ingambamente şi o aproape generală exprimare perifrastică. Toate sînt de fapt semne ale unei orientări baroce a liricii. Dualitatea clasic-baroc mi se pare, de altfel, pretutindeni evidentă la Doinaş, la care un spirit clar îşi aliază o expresivitate contorsionată, în poeziile definitorii, ideea este un sîmbure tare şi raţional învelit în folie foşnitoare ale celor mai insolite imagini.

Am promis să mă întorc la Exerciţii de amurg. Ceea ce atrage atenţia în majoritatea este nota de dramatism şi de impulsivitate. Ştefan Aug. Doinaş n-a scris pînă la acest ciclu poezii de o factură atît de personală. Autobiografia s-a deghizat de obicei, subiectivitatea a purtat o mască. Poetul a părut a nu vorbi despre sine. A preferat în tot cazul să dea impresia că se detaşează de viaţa lui cotidiană, superficială şi efemeră. Impresiile erau distilate de două ori, urmele prea umanelor emoţii şterse cu guma din versuri. Şi, dintr-o dată, un instantaneu ca următorul, crud, proaspăt şi nu fără o mică notă de autoironie: „ Apari / în balcon / cu pisica / sporeşte-ţi / cu două pupile / vederea fiinţei / istorii tîrzii survolează alertul l rubin l al sfielilor tale / planeţii l In cîrje de carpen / roiesc pe sub tine II apari / în balcon / si inspiră ozonul de semne / fosforică grindină / In care se scaldă banalul / reintră in casă // apoi / să adaugi / cînd scade lumina l la textul / (ce nici nu l-ai scris) / ca erratum / funingine verde din ochii pisicii". Aşezarea în scară a versurilor, scurte, explozive, indică o fragmentare a poeziei neobişnuită înainte. Dezmembrarea textului traduce o dezmembrare a fiinţei: „Să nu-mi spui că am chip frumos! îi scap / rămln fără cap II să nu-mi spui că am glas duios! l îţi jur / se-mprăştie-mprejur // să nu-mi spui că am braţ vînjos! / te rog / am să ajung olog // aşa e bine! / abia mai ţin bucăţile / din mine / să nu se-mprăştie în toate părţile". Nu lipseşte doar unitatea sufletului clasic, dar şi plinătatea lui, adică sensul. Aparenţele obnubilează esenţele. Neantul instruieşte acum fiinţa lirică: „Lasă-te dus! zicea valul/si m-am lăsat / însă nu era val / exaltate de rouă flecarele / ierburi mă pierdeau în aval // fă-te uşor! zicea calul / şi m-am făcut / însă nu era cal / ol atleţii-n arenă şi carele / ca un pur exerciţiu vocal // te voi răpi! zicea malul / şi m-a răpit / însă nu era mal / ci un duh al neantului carele / instruieşte-orice corp animal". Modificarea de ton şi de structură se datorează mai ales invaziei motivelor personale. Porii poeziei se diiată ca să simtă mai bine mişcarea browniană a subiectivităţii. Regrete, tristeţi şi iluzii străbat la suprafaţa poeziilor. Adu-ţi aminte conţine nostalgia unui instinct pierdut, care s-a civilizat, a unei primitivităţi barbare, alungate în junglă de conformismul social. Despărţire în larg

recomandă alcătuirea, oricît de incomodă, a unor rezerve sentimentale, care păstrează echilibrul sufletului. Dezvăţ e aproape o apologie a renunţării, a călugăririi, cînd fiinţa se mulţumeşte cu înţelesul lumii, uitîndu-i vigoarea formelor şi culorilor în imagini de o mare putere lirică: „ Dinţate foi / trapezun cu merinde / lipsiţi din cale-mi! / tot ce mai reţin / e povîrnişul care mă desprinde / de foc / mai mult / de umbră / mai puţin // ca iedera pe moarte / apeducte / de gîlgîit şi murmur / mă dezvăţ / lumina dansatoare / ieri / pe fructe / e sclavă / astăzi / unui alt dezmăţ // plopi în sutane verzi / cu nimb de pilcuri / rugaţi-vă! / din foşnetul iubit /falange palide adună fileuri -/ce grîui / mai sfmt / rîvneşte-un cenobit? ". Aproape în totul remarcabil, acest recent volum al lui Ştefan Aug. Doinaş promite, cum se vede, şi o înnoire a poeziei, ceea ce nu poate decît să ne trezească interesul.

(România literară, nr. 19 1985)

„Foamea de unu"

Au trecut douăzeci şi trei de ani de cînd am scris prima oară despre Ştefan Augustin Doinaş, cu ocazia îndelung amînatului său debut editorial, puţine fiind cărţile poetului apărute de atunci încoace pe care să nu le fi comentat. N-aş putea spune că judecata mea despre el s-a schimbat esenţial în răstimp: a evoluat însă, cu siguranţă, în raport de evoluţia poeziei înseşi, s-a maturizat odată cu ea. N-am nici cea mai mică idee despre părerea pe care Doinaş şi-a facut-o în legătură cu aprecierile mele. N-a simţit nevoia să mi-o încredinţeze, nici măcar în particular, iar eu nu i-am cerut-o. Critica nefiind monolog ori dialog al surzilor, t foarte normal să vrei să ştii, în unele cazuri, ce gîndeşte un scriitor despre felul în care l-ai citit. Profitînd de Referinţele critice culese în antologia recentă, intituiată Foamea de unu (Editura Eminescu), am crezut că-mi voi satisface curiozitatea, care e, vreau să precizez, strict profesională, nicidecum sentimentală, deşi nutresc faţă de Doinaş o veche şi afectuoasă admiraţie. Ei bine, din tot ce am scris despre el poetul n-a reţinut nimic. Dacă aş fi maliţios, aş adăuga că a fost mai interesat de unele luări de poziţie pur ocazionale decît de punctul meu de vedere critic. Mănînc de prea multă vreme pîinea cronicii literare ca să fac greşeala de a interpreta gestul poetului (cu urmările morale de rigoare) ca pe o ingratitudine: în definitiv, poetul nu mi-e cu nimic obligat: ne-am făcut amîndoi datoria, el scriind versuri, eu citindu-i-le. E vorba de altceva şi anume (rezumînd lucrurile) de faptul că modul în care Doinaş se citeşte pe sine nu se atinge în nici un punct cu modul în care eu însumi îl citesc de un sfert

de veac. Iar această neconcordanţă are de ce să-mi trezească perplexitatea şi, mai ales, de ce să mă pună pe gînduri. Va să zică nici o dată, în nici unul din sutele de rinduri în care m-am referit la Doinaş cel de ieri sau de azi, nu am fost pe lungimea de undă a poetului, semnalele emisiei mele luînd, fără excepţie, calea eterului. Neînţelegerea aceasta este, cred, cea mai gravă din cîte mi-au fost date să trăiesc în critică.

Mărturisesc că am ezitat s-o fac publică, trecînd de-a dreptul la obiectul cronicii de faţă. Dacă n-am renunţat pînă la urmă, este şi datorită Cuvîntului înainte la ediţie, semnat de Radu Călin Cristea. Un pasaj din comentariul tînărului critic mi-a atras atenţia şi m-a determinat să nu ocolesc acest aspect al lucrurilor. „Lirica lui Doinaş - scrie autorul prefeţei — a înghiţit una după alta cheile propriei lecturi şi, forţlnd uşor truismul, am putea spune că primul şi cel mai avizat interpret al versurilor sale este însuşi autorul! In adevăr, «somaţia lecturii» îşi desfăşoară la Doinaş pînza sugestivă dinspre operă către cititorul ei prezumtiv într-o măsură dictatorială; poetul nu şi-a refuzat niciodată tentaţia de a-şi «citi» versurile înainte de a le scrie, flxînd astfel un cod tiranic al lecturii... ". Intuiţia lui Radu Călin Cristea m-a consolat, ca să zic aşa. Dacă o astfel de orientare este vizibilă în poezia lui Doinaş, atunci cu atît mai mult, ea îşi va impune criteriile în afara poeziei şi este absolut normal ca, în ochii poetului, propria creaţie să apară într-o lumină asupra căreia luminiţele criticii să n-aibă nici o putere. Aşezată temeinic pe o astfel de bază „teoretică", neînţelegerea dintre poetul Foamei de unu şi criticul care sînt îşi pierde conţinutul afectiv, individual, şi devine o problemă, ca atîtea altele, de psihologia creaţiei. Aşa încît, să trecem!

M-aş mai opri puţin asupra prefeţei. Ea conţine şi alte idei interesante. Le voi releva succint. Doinaş, se susţine chiar de la început, „a fost mereu tentat nu atît de originaritatea faptului de cultură, cit de originalitatea acestuia, de forţa lui în a păstra intacte semnele tîlcului ce i-a dat primul impuls ". Iar sursa principală din care s-a nutrit permanent poezia este clasicismul, înţeles nu ca adeziune la rigorile estetice ale unui curent, ci ca o forma mentis, peste mode şi timp. O poezie, deci, a faptului de cultură (formularea este a lui Doinaş însuşi), şi, încă, una a cărei substanţă este „de natură sintetică". „ Te întrebi pe bună dreptate — urmează criticul — cit de liberă este lectura unui text de Doinaş...? Lirica lui Doinaş are ciudatul har de a-şi inventa cititorii, printr-o senzaţională abundenţă de instrumente, de la aluzia culturală la vibraţia aproape denudată de sens, ca o coardă indiferentă zbîrnîind în vid, a ritmului rostirii", în sfîrşit, chiar

de voi fi fiind eu singurul cititor neinventat de această lirică, trebuie să mai notez şi ideea lui Radu Călin Cristea că o ciudăţenie a receptării lui Doinaş a fost considerarea inteligenţei şi fanteziei poetului drept posacă, deşi „lirica lui Doinaş se joacă în continuu, este avidă să respecte ori să sfideze convenţiile, îşi născoceşte personaje şi lumi fabuloase, dar, îndeosebi, se lasă pradă cuvintelor, într-un spectacol liric de o desăvîrşită savoare". Chiar iniţiala orientare spre baladă trebuia să ne dea de gîndit: „Ar fi prea naiv să credem că prima intenţie a Iui Doinaş a fost de a repune în drepturi o specie, şi aşa dificil de activat... Cred că elementul acesta nici n-a contat in faţa ocaziei de a-şi copilări spiritul, de-a se juca de-a enigma şi de a-şi trece imaginaţia prin apele neîncepute ale naivului şi virginităţii". Este foarte probabil că Radu Călin Cristea are dreptate. Oricum ar fi, prefaţa lui mi-a părut serioasă, cu un mic accent doctoral, vădit împrumutat de la Doinaş însuşi. De altfel, dacă am a-i reproşa ceva este o anume lipsă de detaşare, de distanţă faţă de poezie, pe care (lucru absolut neaşteptat la un critic care este el însuşi poet j în loc s-o savureze o priveşte ca pe un obiect de cult,

Foamea după unu este a şasea antologie de autor a lui Ştefan Aug. Doinaş, după Ipostaze, 1968, Versuri, 1972, Versuri (,,Cele mai frumoase poezii"), i 973, Alfabet poetic 1978, şi Locuiesc într-o inimă, !978 (aceasta din urmă, la Editura Militară, cu un caracter special) Comparate, aceste culegeri diferă prin treptata lor îmbogăţire cu titluri noi. dar se aseamănă prin dorinţa autorului de a descoperi o „structură'' de ansamblu a operei lui poetice, în Avertismentul la cea de a doua antologie, Doinaş scria: ,, Astfel, fiecare poezie s-ar vrea restituită mi exclusiv unei vîrste biologice şi spirituale, cit mai . unui loc cultural, într-un iărîm fără întindere, care i-a conferit pom e adevărata fizionomia". Editorului de mîine nu-i va fi tocmai lesne să se descurce în nisipurile mişcă!oare ale ciclurilor şi ale titlurilor; dar se va putea ca ei să nu sesizeze care sînt acele adinei linii de forţă în funcţie de care se ordonează temele, motivele, formele şi sensibilităţi'e poez:ei lui Doinaş.

Se observă acum, la peste patruzeci de ani de la începuturile ei, că poezia lui Doinaş a îmbrăcat trei veşminte succesive, răspunzînd niai curînd modificării unui instinct al formei decîl aceleia a înţelegerii propriu-/.ise a poeziei, înţelegere rămasă aproximativ aceeaşi în lot acest timp. Există, aşa privind lucrurile, trei Doinaş' distincţi, chiar dacă nu pînă la acelaşi punct realizaţi; şi de cate trebuie să ţinem seama, indiferent spie care dintre ei ar merge gustul nostru.

Cel dintîi este Doinaş mitologicul, autorul baladelor şi, în general, al versurilor de pînă la sfirşitul anilor 50 şi începutul anilor 60 (ar intra aici ciclurile intitulate acum Manual de dragoste, Mistreţul cu colţi de argint, Ovidiu la Tomis şi Anul scufundat). Al doilea este Doinaş abstractul, autorul poemelor din Foamea de unu, Voluptatea limitelor, Pămîntul albastru, Confuratio poetica, Jurnal de aprilie, Pana de gîscâ şi Hesperia, adică de dinainte de 1980. în fine, de la Vînătoarea cu şoim încoace (fiindcă Ontopoemele, care sînt poemele din volumul apărut în 1983, mai degrabă încheie etapa anterioară decît o deschid pe aceasta din urmă), putem vorbi de un Doinaş moralist polemic.

Nu mai e nevoie să insist asupra primei etape, pe care continui să o consider, dacă nu cea mai profundă, în orice caz cea mai generoasă literar, cea mai spectaculoasă. Niciodată mai tîrziu n-a mai scris poetul versuri la fel de frumoase, într-o limbă mai plină de nobleţe, de fast şi de rafinament. Este şi poezia în care originile şi afinităţile se constată cu ochiul liber: Goethe şi Schiller, împrospătaţi prin romanticii germani, Coşbuc filtrat prin Philippide şi Blaga, primul Ion Barbu înnoit cu sugestii care ne trimit la nenăscutui (ca poet) Dimov. aceştia şi alţii intră în aliajul foarte subtil al baladelor, la care trebuie să adăugăm pe Shakespeare şi pe Pillat pentru sonete, printre cele mai minunate din toată poezia românească. Sonurile baladeşti sînt ale unui poet alexandrin, nu numai fiindcă par a pomi dintr-un principiu tehnic, formal (şi chiar imitativ, literar), înainte de a revela o simţire, dar şi fiindcă există în ele contrastul cel mai tipic pentru respectiva orientare şi anume acela dintre o atmosferă crepusculară, obosită, bolnavă, epuizată, funerară chiar, şi o plăcere a rostirii şi descrierii ei, un elan vital al poemului care imprimă versului eleganţă şi măreţie, în fondul ei, această poezie combină şi alte elemente opuse: senzaţia şi conceptul, fantasticul culorilor sau formelor şi geometria desenului, nordul şi sudul, Parsifa! şi Orfeu, „germanitatea" (silvestra, tenebroasă, romantică) şi „e!initatea-l (limpede, matematică, clasică).

Germenii celui de al doilea Doinaş tot aici se află: abstracţia îşi are rădăcinile în mitologie, în locul realităţii luxuriante şi al himerelor ce o populează, avem în poemele din anii 60-70 esenţele (numerice) ale lumii, cifrele şi cifrurile realului, platonismul şi pithagorismul liric. Chiar din Foamea de unu, poezia titulară, poetul evocă, fără ambiguitate, această evoluţie: „Invaţă-mă cum să hrănesc aici / o pasăre ce n-are timp să zboare / căci pune - pui - în propriul ei ou, / o boare ce respirâ-n altă boare, / un cintec care nu-i decît ecou... /Al cui nisip sîntem? Cel ce nu poate / să numere (de-a pururea fiind /

doar Unu) vai! e numărat în toate / fragmentele - ce-l neagă putrezind.. " Cîteva din aceste poeme (Omul cu compasul, Păunul Albastru, Oedip şi Sfinxul, Trei ipostaze ale mării etc.) sînt celebre şi nu pot lipsi din nici o antologie de poezie românească. Unele sînt chiar balade, dar într-un limbaj absolut lipsit de strălucire, opac, în care tehnica prevalează: scurse culorile şi savorile, aceste poeme au renunţat deliberat la tot ce făcea mai înainte farmecul expresiei şi, nu în ultimul rînd, la rimă: versurile albe trăiesc dintr-un conceptualism liric şi sînt severe şi abstracte ca nişte gheţari înecaţi în apa oceanului. „Răpite - de cine? - mirosul, culoarea", ne putem întreba împreună cu autorul poeziei Structură, într-un fel, aici este un Doinaş mai matur şi mai stăpîn pe sine, mai „adînc", îndeosebi ca poet al ideilor din lucruri şi al unei realităţi, pe cît de limpede-geometrică, pe atît de abisală. Multe versuri - lapidare ca nişte inscripţii pe lespede - sînt extraordinare. Un duh protector este Valery, un altul Blaga (ce insolită alianţă!), iar, în Hesperia, Holderlin. Cu acest volum de reminiscenţe din marele romantic german, ca şi cu Ontopoemele, se prepară deja ieşirea din zodia abstractă.

Din păcate, nu se află în antologia de azi decît prea puţine din poemele Vînătorii cu şoim, pe care-mi bazam sugestia (cînd am scris la volum) că un al treilea Doinaş e pe cale să se ivească şi anume unul complet diferit de precedenţii (care, cu toate diferenţele, sînt asemănători ca nişte fraţi gemeni): de la primul n-a păstrat decît înclinarea spre parabolă; de la al doilea, doar conciziunea. Cititorul poate revedea şi versurile dintr-un recent număr din „Flacăra". Materia poeziei e alta: contingenţa, cotidianul. Ca şi atitudinea: polemică, vehementă. Alexandrinul (în togă solemnă) face loc moralistului: mai ascuţit ca briciul şi mai amar ca fierea. Versul a explodat. O expresie dezmembrată, eficientă şi tranşantă, din care nu lipsesc caricatura, comicul, grotescul: „văd o grămadă inomabilă-n balcon // înfulecă zaharicale / şi prăpădindu-se de r îs / sporeşte cu confetti / rar iţii fulgi de Martie / / iar /os / în Piaţa Marelui Pătrat - într-un furgon pe care filosofii / abia-l mai trag / trei muzicanţi cu gulerul / cămăşilor răsfrînt / sînt duşi la eşafod...". Aceste parabole morale se află, estetic, la antipodul celor din baladele juneţii şi, etic, la antipodului omului cu compasul care desenează pe nisip inelul unei „alte ordini, care / conţine al lucrurilor tainic chip, / cel fără de ruine şi mişcare". Distanţa este, oricum am lua-o, enormă. Şi numai un poet excepţional, cum este Ştefan Aug. Doinaş, printre cei mai de seamă de azi, o putea străbate rămînînd totodată el însuşi.

(România literară, nr. 32, 1987)

ION CARAION „Cîrtiţa şi aproapele"

Am ezitat să scriu pînă astăzi despre Ion Caraion, căruia i-au apărut în anii din urmă mai multe cărţi, fiindcă nu mă puteam, cu nici un chip, uni cu aceia care văd în el un poet excepţional; mă învinuiam în gînd de neînţelegere şi am aşteptat să mă lămuresc. Chiar dacă nu-mi displace să mă aflu din cînd în cînd în dezacord cu majoritatea, nu caut cu tot dinadinsul să fac din asta o metodă, însă şi tăcerea prelungită prezintă riscurile ei. Aşa că, profitînd de tipărirea unui nou volum intitulat sugestiv Cîrtiţa şi aproapele, m-am hotărît să-i consacru o recenzie. Trebuie să spun din capul locului că nu neg poetului originalitatea, forţa, şi că aş putea oricînd cita, dintr-o carte sau alta, poezii foarte frumoase, cum ar fi de exemplu aceasta care urmează:

„Nici im rost nu-şi mai afla noimă. / îmburuieniseră toate seminţele pămintului. / La fiecare uitîndu-te, puteai vedea apropiat / moartea plutindu-i deasupra capului. / Ca un furuncul gata să spargă / nebunia pîndea în anotimp. // După ce cu adevărat nu mai aveam nimic, / devenii fără margini de liber. /Dar pentru asta mi-a trebuit o firidă. // Apoi arlechinii au avut azurul aproape. // Ca un găinaţ de pasăre pe-o statuie, / toamna e plină de lestrygoni. // Abia acum înţeleg nebunia şi lacrimile".

Caracteristice sînt, în astfel de versuri, lipsa de falsă pudoare, expresia dură şi chiar un nereprimat instinct polemic, o ţîşnire a sarcasmului, a urii, a dezgustului:

„Ce fel de gîndac să-mi mai bea plictiseala? /Acum, cînd se rîde, rid ochii sălcii. / Eu însumi prin mine arar întîrzii, / ca un om care moare şi-şi tăinuie boala // Un cimitir de pîslă e totul. / Cînd nici un început nu mai începe de-acum, /sub pomul de aur cu ţăpăitul postum, / mi-aud de departe funingea şi ciotul. // O scîrbă de viaţă cu febre şi come / lîncezeşte în mine din nu ştiu ce veac".

Dar mergînd mai departe cu lectura, începem să observăm că nu cruditatea emoţiei şi a expresiei face nota poetului, ci, dimpotrivă, abuzul stilistic. Poetul este, în fond, un barochist, inventator neobosit de complicaţii plastice, de arabescuri, cu un mare instinct al decorativului; un, ca să spunem lucrurilor pe nume, manierist:

„Sub copacul acesta s-a spînzurat o fecioară, / Amaltheia, capra fermecată, / îngenunche în umbra copacului. / Zeii se fac ploi de aur, şiretlicuri şi tauri. / Ei pătrund pe sub dafini / se dau in leagăn şi se-ascund / culeg struguri şi cîntă. / Joacă, îi priveşti. / Se privesc:

Joacă / Pe ploaie, pe arşiţă, pe ninsoare. / Parcă şi ţinuturile din jur / S-au făcut- deodată de, stofă / şi s-au trezit într-o mare / de stofă / şi s-au trezit într-o mare / de temple. // Oi de bumbac şi oi de lină pasc în cer / lumina eumenidelor ".

Aici nu este doar sterilizarea unui motiv panic, amintind de Paşii profetului: este o sugestie a desacralizării Edenului şi o resemnare care, în alte poeme, devine apăsătoare. S-a vorbit, în legătură cu Cîrtiţa şi aproapele, de un univers înăbuşitor, fără transcendenţă, de coşmaruri şi de autoflagelări, de spaimă şi de suferinţă. Asemenea semnificaţii găsim, ce-i drept, în numeroase poezii, dar întunecate cam prea des de artificii şi de preţiozitate: „ Colomîzdră cinică, e timpul / să te-aşez în loc de-afiş la hală, / sub bronşita bolţilor corolă, să te scalde florile cu nimbul //lor interior ca o făclie... ".

Consecinţa este, fireşte, saturaţia. Contorsiunea morală e trâdată de excesul stilistic, dramatismul se risipeşte în jocuri de artificii şi în butade (reminiscenţe suprarealiste); poezia devine cîteodată chiar facil parodică, atingîndu-se cu o aripă de Mîhnirile argheziene, de sonorităţile goale ale lui Dan Borta (Prolegomene, Ceremonii) ori împrumutînd rimele lui Topîrceanu („Mă uitam la mine mut cala o l prăfuită tolbă cu blazon / lîngă umbra de pe lampion /şi-mi spuneam: / Ce arbore de cacao... "). Prefer acele versuri (ca să reînnod firul exemplelor pozitive), în care amărăciunea, neliniştea se exprimă mai simplu, peste cenuşa figurilor de stil: „ De-atunci orbecăi. Nu ştiu unde merg, unde-ajung. / Pururi in gol, pretutindeni uşarnic, / orice drum vechi mi se pare mai lung, // orice drum nou - mai zadarnic. // Iată: am deschis o uşă, trec un prag. / Iată: o mulţime anonimă treapădă nepăsătoare. / Undeva, în depărtare, / timpul s-a spînzurat de pomi ca un steag. // Să nu se mai întîmple nimic... / Să nu mai treacă pe-aici călători... / Timp viran, timp nomad".

(Contemporanul, nr. 17, 1970)

„Dragostea e pseudonimul morţii"

Arghezianismul structural al lui Ion Caraion din cărţile anterioare abia dacă mai poate fi bănuit în cîteva din poemele ciclului median din Dragostea e pseudonimul morţii, de exemplu în tonalitatea moral îngreţoşată a Eclipsei („tu eşti doamne? /- mă confundaţi. / drace! tare pipernicit mai ajunsese şi dumnezeu. / - ce scarabeu... - / mi-i greaţă şi frică, mi-i milă şi sârbă / de tot si de toate ") sau în crîncena materialitate din Desprimăvărare cu frig („ Cerul se umpluse de ape. / Lume de pe lumea cealaltă. / Doamne, nu mai încape - / Ceru-i ca

iarba de baltă. / Doamne, a dat peste toarte - l Apa se umpluse de moarte / Viitura cleioasă, mîlul etern, /Aduce buturugi din infern"). In ciclul iniţial, care e şi cel mai puternic liric, de o zguduitoare „sinceritate", poezia lui Ion Caraion începe să dea o curioasă impresie de transcriere automată a gîndurilor şi sentimentelor, de dezarticulat suprarealistic, de telegrafie imagistică şi, în definitiv, de conştiinţă surprinsă sur le vif. Afinităţii argheziene îi ia locul aceea bacoviană. In interiorul versurilor se cască, tot mai des, spaţii albe (imposibil de sugerat grafic, cînd, ca în acest articol, versurile sînt orînduite liniar din motive de economie), elementele de legătură dispar aproape cu totul, ajungîndu-se la enumerări enigmatice: „Lemne upanişade / lemne l două puni pe-o garoafa l sulimanurile modii / viaţa-i o scroafă / despicare / clipă de măcelărit soarele / ninge pe torcătoarele / de zodii l cosmice tije /prea veghetoarele /pliscuri de scamă / capete-n pari / ca nişte clopote mari / două plini pe-o floare / locuim In zdrobirea cuvintelor l lemne upanişade / cine ce mai poate să-nsemne? / mestecă şi cade /vîntul în limba mormintelor / întunecare /pesemne / buze care splnzură de-o iarbă de mare / lemne / lemne / lemne / şi clopote". (Locuim în zdrobirea cuvintelor). Această dezagregare a limbajului reflectă, tară îndoială, o asemănătoare stare morală (şi toată poezia lui Ion Caraion trebuie interpretată în termeni morali: căci este expresia uneia din conştiinţele cele mai torturate din întreaga noastră literatură): „Semn e şi timp e de / toate ororile / o! privighetorile / prea veghetoarele / cerului limpede / ca sărbătorile > celuilalt l care le / vîntură... / sumbră / pajişte / privire l măcelărire ' umbră şi scindură / tremuri l tremur subţire l fire şi ghimpe de / lumină şi umbră / umbră cobalt / rostogolire / vremuri / m-acopăr / cu frunze de toamnă l privită de-un alt - / care mă-nseamnă... " (Umbră-cobalt).

Repetarea obsesivă a unor cuvinte e de ajuns spre a ne da o idee şi de o altă caracteristică a liricii lui Ion Caraion: agresivitatea ei aproape permanentă, violentă, traumatizantă. Eugen Simion a vorbit, pe bună dreptate, într-un articol din „România literară" consacrat volumului din urmă al poetului, de „poemul ca agresiune", fundat spiritual pe o „insolentă negativitate", de „poemul în răspăr", în adevăr, aceasta a fost şi a rămas poezia lui Ion Caraion de la Panopticum şi Cintece negre la Dragostea e pseudonimul morţii, în pofida evoluţiei mijloacelor. Puţini poeţi (poate doar Bacovia, dintre cei mari) au cultivat cu mai multă insistenţă această sinceritate brută şi brutală a viziunilor sumbre. Ion Caraion are vocaţia coşmarelor iar „dicteul automatic" (în sensul de transcriere simplificată a vocii interioare) e o cale de a permite celor mai negre, mai teribile şi mai absurde imagini

să se înlănţuie în hora., ca un vîrtej, a liricii sale. Citez la întîmplare: „ Oarba spală pietre şi stele / dumnezeu mănîncă furnici. / drumul se mînie printre tigve de morţi //priveau la noi străinii / (desenează acest vid!) / ca la nişte viermi / adică nici / de fapt, nu priveau / suicid / adevărul e o femeie de servici /sau " (Monism). Şi: „ Doamne, te iert... // voi faceţi parte / dintr-o lume din care eu am plecat // veţi fi fost undeva sus / vom fi fost undeva jos // dar voi v-aţi bucurat de viaţă / şi noi de moarte ne-am bucurat // aproape că nu mai era lumină / sinii ei se umflau noaptea (şi noaptea o să vină) / ca laptele fiert / în seara aceea am sărutat / un copil fără degete / cîteodată trece un mort pe la noi prin grădină". (Graţie). La fel de sugestivă, în misterioasa acumulare de viziuni fără înţeles imediat, dar care trimit, toate, la aceeaşi conştiinţă coşmarescă, încărcată şi grea de neliniştile ei ca un şlep de imense baloturi, este şi Ritual: „ mortul cară pe dumnezeu / cu roaba la porci / / volume / serii / seri / cuie / cu care se joacă un prost // am fost / prin oasele noastre ca nişte / palavre // nu trebuie făcută frumuseţe / unde nu e // UNDE NU E // comună umbră // ceea ce o să mai vină / e carenţă // mortul cară cu roaba / statuia tandreţii". Bacovianismul, cu o notă halucinantă, apare pînă şi în cele mai aparent nevinovate instantanee: „Nu răsare soarele / e trist / strada încă plină de nebuni / un cocoş cit clinele de mare / pe o ladă-n galben, cu păuni // e! nu ştiu dacă totuşi eşti casa izgonirii... ". (Hipogeu).

Ce este poezia pentru Ion Caraion? „Poezia-i un coşmar pe acoperişurile căruia / se ceartă barza albă cu barza neagră / dîndu-se de-a dura-n oul hazardului... " (în oul hazardului). Categoria artistică cea mai potrivită pentru ea e aceea a grotescului. O conştiinţă tragică, desigur, bîntuită de anxietăţi, apăsată de poveri doar ei ştiute, bolnavă de frică şi de orgoliu: dar care pare să nu aibă la îndemînă un limbaj coerent, articulat, ci unul sfârîmat ca în urma unei explozii. Grotescul e produsul combinaţiei de gravitate şi de glumă, de patetism şi de batjocură, de întunecată ţîşnire a viziunilor şi de joc voit copilăresc. Expresionismul funciar a lui Ion Caraion - strigăt, exacerbare a simţurilor, culori tari etc. - e trecut prin suprarealism; Arghezi se aliază cu Bacovia; o artă albă, subtilă, rafinată, cu simularea stîngăciei, cu naivitatea liniilor întortocheate ale picturii populare. Mostre de folclor suprarealist, în stare pură, descoperim destule în ultima treime a volumului: „ — Vă salută, domnule / - Nu pe mine, somnule. / -Cucuveaua, domnule / - Nu pe mine, somnule. / - Cine sînteţi, domnule? / - Cucuveaua, somnule. / - Cer iertare, domnule. / - Cere totul, somnule. / - Vreţi şi restul, domnule? / - Vreau neantul, somnule, l - Agonia, domnule? l — Sincronia, somnule. / - Unde sunteţi,

domnule? l — Pretutindeni, somnule. / - Ca trecutul, domnule? / - Ca văzduhul, somnule" (Pretutindeni, somnule). Dar nu acestea sînt cu adevărat caracteristice, ci combinarea lor cu elemente din sfere şi din registre estetice diferite ori chiar opuse. Poezia lui Ion Caraion este pe cît de pură în abrupta, în liminara ei sinceritate, pe atît de amalgamată, de barocă, de tulbure în planul expresivităţii verbale. Senzaţia de ecroşeu sau de neprelucrat (care se datorează uneori nerevenirii poetului asupra poemelor: versuri sau imagini repetate aidoma în mai multe poeme; publicarea ciornei alături de forma ulterioară evoluată etc.) pe care lirica aceasta o dă se explică, desigur, prin atitudinea însăşi care o constituie: amară şi mizantropică privire spre lume a unui suflet chinuit, îndurerat, jupuit ca o carne sîngerîndă. Dar, se ştie, în planul artei, orice sinceritate e rodul artificiului. Ion Caraion nu e doar acea conştiinţă etică, pe care cititorul cel mai grăbit o sesizează fără greutate, dar, deopotrivă, o conştiinţă estetică foarte stăpînă pe ea. Cititor de poezie, traducător harnic, Ion Caraion e departe de a fi un poet naiv, spontan, primar. Din contra, poezia lui arată, în secţiune verticală, straturile succesive ale culturii asimilate. Gheorghe Grigurcu, într-o cronică la Pan şi Selene, a indicat o bună parte din ele. Nu e vorba de vreo absenţă a originalităţii, din contra: în artă originalitatea e chestiune de modele culturale în aceeaşi măsură în care spontaneitatea e chestiune de elaborare. Vreau să spun doar că există la Ion Caraion un puternic conflict între natura directă a sentimentului moral şi expresivitatea îndelung hrănită cultural. O analiză temeinică (dar nu, desigur, într-o cronică precum cea de faţă) a poeziei lui ar trebui să ne arate cum reuşeşte poetul să creeze impresia că îşi transcrie aproape automatic, fără nici o sintaxă lirică, întunecatele lui viziuni, coşmarele, torturantele mişcări ale unui suflet ultragiat, şi, în acelaşi timp, să recurgă la o expresivitate în care să se regăsească, sedimentate, resturile unei atît de intense şi de profunde culturi poetice. Conflictul acesta între spontaneitate, brut, cruzime, originalitate absolută, pe de o parte, şi elaboraţie, artă rafinată, ereditate culturală pe de alta, formează, poate, aspectul cel mai izbitor şi insoluţionabil critic al poeziei lui Ion Caraion.

Voi încheia cu două sau trei exemple pentru arta pe care o implică ţipătul liric atît de violent şi de emoţionant din versurile lui Ion Caraion: şi care arată că, sub culorile revărsate, abundente, aparent neglijente, ale tabloului, desenul a fost dintru început riguros. Marele poet - şi vom vorbi, probabil, într-o zi despre Ion Caraion ca despre un mare poet - nu trişează, nu-şi permite să înşele ochiul cititorului. Ceea ce pare la el improvizat sau ieşit de-a dreptul din prea plinul (ori prea

golul) sufletesc se dovedeşte rolul unui îndelung exerciţiu întru exactitate. Iată Sacru, poem simplu, transparent, la îndemînă: şi totodată cît de secret, de inelucidabil, de sugestiv: „trupuri închise c-un fermoar /sau cîte doi-trei nasturi de-a lungul / vertebrelor / aerul dintre nuduri albăstrui pal / două femei cu spatele una la alta / goale / doar părul descîntă şi boceşte / în pletele lor / / totul e ascundere". Iată, în fine, o antologie de adevărate minuni lirice, cărora scoaterea din context nu le anulează forţa lirică: „soarte şi paturi suprapuse / oraşul ca un dormitor"; „ dansînd pe buzele tăcerii ca pe minerul unei căni"; „pălămida închipuirii /ţopăi pe tavan", „stelele se umplu de cîntece ca nişte ceşti"; „cioara-ncurcă broderia liniştii subţire", „ infinitul, laolaltă / cu o baltă "; „ vezi nori ca nişte tandre / marsupii de lichid; " „sunt cîntece în care mor".

(România literară, nr. 22, 1981)

MINA CASSIAN „Disciplina harfei"

„Luciditatea" de care s-a vorbit atîta în cazul Ninei Cassian constă, de fapt, în cultivarea lucidă de către poetă a unor emoţii. Toată dificultatea e că poezia nu e propriu-zis celebrală, mai izbitoare fiind sensibilitatea. Erotica mai ales pare a dezvălui o natură pasionată. Aşa se explică opinia aproape generală că poeta îşi cenzurează lucid dispoziţiile afective foarte vii, unind adică luciditatea cu pasiunea. Nimic mai neadevărat! Femeile nu ies în general, în lirică, din confesiune, două fiind atitudinile obişnuite, corespunzînd vîrstelor fundamentale: este o poezie a senzaţiei, în care se exprimă adolescenţa, şi una sentimentală, a maternităţii. Nina Cassian a vrut să evite şi pe una şi pe cealaltă, neînţelegînd însă că ele traduc în chip fatal poziţia femeii în univers, şi sînt tocmai de aceea generatoare de lirism. De aici a rezultat o poezie „lucidă", frenezia senzaţiei, patetismul gesturilor fiind simulat. Poeta nu se îmbată de univers, nici nu trăieşte dragostea, ea se „analizează", cultivînd toate atitudinile posibile. Poeziile au, toate, un uşor aer de mistificaţie, de poză: „Am visat că s-a îndrăgostit de mine / cineva — şi-am vibrat / Cînd s-a uitat adine şi lung la mine l - şi nu era adevărat. / Cînd m-am trezit mai simţeam pe obraz / arsura acelor priviri. / Dar in oglindă-am văzut pe obraz l două dîre de lacrimi subţiri". Lucrul e vizibil cu deosebire în erotică. Iubitul e „omul care aduce ploaie" (poezia e sugestivă, dar se observă „ideea"): ,, Tu eşti omul care-aduce ploaie. / Braţele tale îmi curg de-a lungul trupului /privirea ta îmi clăteşte gîtul, /gura ta face să-mi crească la şold/o floare umedă, albastră, /Ai rupt inelul de aur / care mă logodise cu seceta, / inelul de aur uscat / gravat cu spin de cenuşă. / Neliniştea recoltelor îmi umflă pieptul. / Ciucuri de apă îmi spînzură la vîrful degetelor. / Tunete blînde călătoresc prin noi". Cuplul îndrăgostiţilor aduce aminte de Romeo şi Julieta, şi poeta îşi pune în scenă ideea: „Am urcat pe-această scară. / Ah, Romeo, Julieta... / Tu, sau eu eram vedeta? / Ce poveste dulce-amară / imitam, cu pătimaşe ' sărutări neînţelepte, / pe contemporane trepte / întrerupte de etaje?" Se simte mereu că punctul de pornire nu e emoţia, ci intenţia de a ilustra. Iubirea, pentru a se împlini, cere sacrificiu? Atunci îndrăgostiţii vor fi Făt-Frumos şi Cosînzeana călătorind pe vultur spre tărîmul de sus şi se vor prăbuşi pentru că Făt-Frumos nu-şi taie coapsa pînă la os (trişează): „ Vulturul dragostei, care ne purta peste-abis, / cerea carne mereu. / Dar Făt-Frumos /

nu şi-a tăiat carnea pînă la os - / şi-am căzut amîndoi pe pămîntul deschis. / / Aşa e legenda, amintită destul. / Vulturul ţipă şi-acum, / nesătul!" Adesea, se înţelege, raportul între termeni e aproape arbitrar, ca în cutare poezie (de altfel, citabilă) unde între dragoste şi greiere se face legătura dintre doi... risipitori: „ Toată iarna am jucat / (nu ca greierele, vara), / pe-un refren înstrăinat: / „Mio cară, mia cară... " / Toţi cîntau şi se iubeau /şi îşi ajungeau cu toţii. /Am decis atunci să beau / pan 'Ia fiind paharul nopţii. / Şi-n omăt, cu tălpi ar-'mde, /toată iarna am rămas. / / Vara, cînd a fost să cînte, /greierele n-avea glas ". Aici se admite, discret, inconştienţa în iubire ca o formă de egoism inevitabil, în treacăt fie spus, există uneori cîte o înclinaţie ciudată, cum ar fi elogiul bărbatului „frumos", cu frunte-ngustă, fără idei, şi dinţi vicleni: „ Dar îţi mulţumesc pentru această / frunte-ngustă, fără de idei, * ce mă lasă să privesc în tihnă / dulcea-ţi buză, dinţii tăi vicleni".

Poate a ajuns, în genul ei, la virtuozitate evidentă. Specialitatea ei sînt „creioanele", multe de o indiscutabilă fineţe: „ Vocea ta, şarpele dulce, / fierbinte de soare, / somnorosul Şarpe al casei, / încolăceşte-mi-l / în jurul mijlocului, /strccoară-mi-l prin păr / ca prin iarba de vară, / prelinge-mi-l în ureche / aşa cum s-a prelins otrava / In urechea tatălui lui Hamlet. / Vocea ta, şarpele"... ,,Acestui om care nu vrea / să-şi întoarcă faţa spre a mea, / i-aş putea sluji / cu-acelaşi ere: şi rost / cu care Isits a fost / adorat de Marii".

Care este atunci ineficienta acestei poezii, luată în totul? Aş zice că lipsa de „mister", adică de concreteţe. De aceea ea şi durează în multe cazuri numai pe timpul lecturii. Cuvintele sînt reci, nemateriale, cînd ar trebui o vibraţie ascunsă, un freamăt, o foşnire de materie vie. Un cuvînt este, în poezie, spune poeta însăşi undeva, „un oraş locuit", sugerînd adică tocmai ideea de viaţă proprie a imaginii. O poezie numai cu idei, aşa zicînd, nu e posibilă. Pentru a deveni poezie, flacăra trebuie să ardă mai departe în tăciuni. Bănuim poezia în iradiaţia misterioasă a cuvîntului. Exemple pot fi date chiar din acest ultim volum al Ninei Cassian: „Era un bou tăcut, / muind în praf copite liniştite, / cu pielea de culoarea pietrei, / cu albicioase coarne simetrice, cu fruntea pătrată. / O clipă am sperat — o clipă doar - /să mă înşel, şi să-i descopăr dedesubt / pateticele ugere materne, fecunde clopote, sau, dacă nu, /pe la grumaz, virila încordare muşchiulară /a taurului, în zadar /Era un bou neutru, fără patimi". Ce are a face că poeta modifică motivul tradiţional al boului, lirismul vine aici din perplexitate, nu în faţa alegoriei, dar în faţa reprezentării. Boul muind liniştit copitele în praf, ugerele închipuite ca nişte clopote fecunde -

iată intuiţii remarcabile. Surpriza e de a descoperi mai mult lirism tocmai acolo unde ne aşteptam mai puţin. Cele cîteva „jocuri", interpretări ale copilăriei, sînt nu numai graţioase, dar profunde în felul lor: „ Vine furtuna. Ceru-i solemn. / Copacii-ncremenesc într-o spaimă de lemn. / Cu păru-n dezordine, ca o plantă ţepoasă, / goneşte către casă, acasă. 11 Ai ajuns. Un geam trîntit de curent, / întunericul brusc, şi-apoi sclipeşte-un metal / orbitor! Apa intră-n oraş triumfal, / Cu hohotul fosforescent. / Tu, prin fereastră, priveşti afară / la frunzele care prind culoare şi-nvie, / atîrnat în frînghiile ploii de vară / condamnat la copilărie".

(Contemporanul, nr. 39, 1965)

„Ambitus"

N-am fost niciodată un admirator fără rezerve al poeziei Ninei Cassian, dar nici n-am avut candoarea (pe care mi-o atribuie, într-o discuţie cu poeta, Adrian Păunescu) de a-i nega valoarea. Ce-i drept, n-am mai scris despre o carte a Ninei Cassian de multă vreme, dintr-un motiv sau altul; nu înseamnă că nu i-am citit cărţile. Poeta a trecut printr-un lung proces de clarificare ce mi se pare abia astăzi încheiat, cu Ambitus, cartea ei cea mai bună şi una din apariţiile cele mai interesante din lirica ultimilor ani. O afirmaţie atît de categorică -presupunînd că nu e vorba de unul din diagnosticele mele greşite de care Nina Cassian însăşi m-a învinuit odată! - trebuie sprijinită pe cîteva argumente principiale, înainte de a fi lămurită în amănunte. A dispărut, mai întîi, în Ambitus, retorica uscată care era, în Disciplina harfei, dar şi în Sîngele, o manieră de a ascunde lipsa spontaneităţii, în al doilea rind, o dată cu sicitatea frazei poetice a dispărut şi un manierism mai profund, constînd în imagini, gesturi, metafore, pe care poeta le cultiva ca pe nişte adevărate ticuri. In cele din urmă însă, în Amhitus, versul inteligent, vibrant, sensibil, se arată condus de o voce interioară, ale cărei accente amare şi sarcastice le percepem fără greutate. N-aş spune „sinceritate", fiindcă poate va fi fost sinceră şi înainte; dar o mare capacitate a cuvintelor de a traduce imediat mişcările spiritului. Această acuitate aproape dureroasă a poeziei Ninei Cassian este şi cea mai modernă însuşire a ei.

între ciclurile volumului există o legătură care transformă simpla culegere într-un itinerar spiritual. Făpturi este Le Bestiaire al Ninei Cassian, unde întruchipările groteşti ale fricii, ale neliniştii, ale vinovăţiei, sînt numite, arătate: Lamenta este plînsul sfîşietor; Polemică este revolta; Vrăji este, din nou, exorcizarea durerii.

„Eu scriu liber despre toate astea, / dar toate astea mă terorizează", se explică Nina Casian în poezia care încheie primul ciclu. Meditaţia asupra terorii nu poate fi separată, pentru poetă, de meditaţia asupra poeziei, cîtă vreme poezia nu este o reproducere a fricii, dar un act eliberator care ţine de sentimente şi de cuvinte în acelaşi timp de fiinţa lucrurilor şi de lucrurile cărora le dăm fiinţă: „Eu, scriindu-le, am vrut să le eliberez, /dar toate astea nu ştiu decît să înşface şi să devore, / toate astea nu se simt libere decît omorînd. / Ele nu cred în viaţa de dincolo a Poemului". în acest fel, dacă nu este o copie a realului, poemul nu este nici o evaziune din real: ci o metamorfoză a realului. Scriind, poetul nu lasă pe seama naturii iubirea, suferinţa, oroarea, nu acesta este înţelesul eliberării sale: numind, el creează iubire, suferinţă, oroare şi, creînd, devine liber.

Făpturile Ninei Cassian sînt arătări ale fricii, ale întunericului, ale pasiunii, ca monştrii lui Goya: făpturi supranaturale, groteşti. Cîteodată, semnificaţia lor este explicită (Fabulă); mai des, ca şi la Apollinaire, fabuloasele păsări şi animale sînt simboluri ermetice. Omida hidoasă poate fi o himeră pentru forţele telurice care invadează conştiinţa.

„ Uriaşă omidă verde / îngrăşată cu ploaie < \i tînge de frunză, / omida enormă cu perii stîrniţi /al cărei cap e botul şi ale cărei antene violete / neliniştesc aerul - / furtuna mi-a aruncat-o pe masă / într-o seară timpurie, / într-un ceas de frig, / ca să fiu nevoită s-o privesc / tîrîndu-se, inconştientă de simbolul cu care mă pedepsea, / dar foarte tenace în înaintarea / ei spre mine, omida / cu carnea ei electrică, / venind cu violentă încetineală, / intrîndu-mi în orbită, / grasă, verde, oarbă, udă, /pentru totdeauna".

Girafele ar putea simboliza inconştienţa sau egoismul sau singurătatea sau exilul:

,, Cum mergeau, / cînd încrucişîndu-şi gîturile, / cînd cu gîturile paralele, / în plutirea lor de film încetinit, / albe-cafenii, amestecîndu-şi cîteodată / blondele contraste, devenind / selenare capete şi trupuri, / nemaiputîndprivi la lucruri / decît de la-nălţimea lunii (...)"

Este remarcabil apoi sensul de joc din alte poeme ale ciclului; jocul reprezintă-, în literatura modernă, una din căile pe care tragicul se preface în grotesc. Lebăda cu nas ca himeră a anxietăţii, August prostul ca simbol pentru inocentul ce se sustrage arbitrarului forţei -acestea sînt personaje copilăreşti, din basme, încărcate de semnificaţii tulburătoare. Aducătorul de speranţă este un Godot liric, prin urmare jocul înseamnă aici frica de prezenţa necontenită a morţii. Poezia este excepţională: „Dragul meu Ionică Ion, / vechi prieten de şotron, '

din capul tău ciuguleşte / o pasăre ca un peşte; / scoate roze, verzi „planete ", / ostenite, violete. / Dragul meu Ionică, / te iubesc de frică. // Un picior îţi stă dreptate, / celălalt aproape-n moarte. / Negru şi alb, trupul tău, / stors Intre bine şi rău; / în loc de unghii ai flori, / tu care nu poţi să mori / şi te înmulţeşti, te caţeri, / şi îţi dai capul la paseri. // Te iubesc, Ionică Ion, / prea ciudate histrion, / cu ochii goluri de aburi, / cu părul, umede prapuri, / cu mîinile, ramuri in cuie / prinse pe-o veche statuie, / gură de noroc / închisă la loc. // Dragul meu Ionică, / te iubesc de frică".

în Lamenta lirismul devine mai direct în cîteva confesiuni - Cine ar fi crezut, Mă taie în două, Mă sperie, Eu nu sînt de vină, Va mai veni o seară - pline de amărăciune: „ Nu-mi spuneţi cuvinte înţelepte, / le cunosc mai bine decît pe mine însumi. // Spuneţi-mi doar: / ce e de făcut / pentru a scoate afară din mine / aceste vapoare naufragiate / pline de cadavre / şi de vase de bucătărie sparte?" Dar abia în Polemici, vom regăsi sarcasmul care ţine întins ca o coardă versul. Cînd este clocotitoare, imaginaţia poetei face de nerecunoscut mai vechile deprinderi retorice:

„ Vă las, n-am să vă mai ating. Mi-aţi spus / de-atîtea ori că nu vă sînt pe plac / deşi mi-am desenat atent portretul, / şi numai după schiţa voastră. Dar / pesemne nu pot imita nimic, / n-am nici îndemînarea şi nici harul / de-a semăna cu voi, şi nici cu mine. / Zîmbesc - şi totul se răstălmăceşte /în rînjet! Rid — şi.lumea-ntoarce capul/mustrîndu-mă pentru necuviinţă. / Cînd plîng - prileju-i prost ales, căci iată, / e tocmai sărbătoare în cetate / Fac o statuie - şi mulţimea strigă: / «îşi face chip cioplit!» Iar cînd tînjesc / de-o boală grea — atunci e socotită / o viclenie a sumbrului meu trup / spre a isca o molimă subtilă... / Vă las, vă las, vă las... ".

Teribila spovedanie se cheamă Tirada din penultimul act. în sfîrşit, din ultimul ciclu aş putea cita Galop în oglindă, Uşile, Ceremonii pe ger, Vrajă-n vrajă, cea din urmă revenind la tema poeziei şi a morţii, a jocului, a numelui, a singurătăţii creaţiei, care explică aşa de adînc, prin factura ei de compoziţie ilogică, infantilă, sensul demitificant al întregului volum.

(România literară, rar. 34, 1969)

„Loto poeme"

Punctul de plecare al Loto-poemelor Ninei Cassian este satiric: „Dacă n-ar fi ea însăşi o deformare, aş spune că în aceste pagini încerc caricatura unor deformări (de spirit, de atitudine, de morală,

de limbaj)". Destinate aparent copiilor, utilizînd nenumărate forme ale jocului, calambururi şi pure absurdităţi verbale, poeziile au caracter ironic, parodic, de o mare varietate de atitudini, de la glumă la umorul negru şi absurd al suprarealiştilor, de la surîsul fin ce împunge ca un ac, la caricatura grotescă. Este aici ceva din Jarry şi Morgenstern, din Apollinaire, din Tristan Tzara, din Marin Sorescu. Extravaganţele de limbă reprezintă, în fond, un mijloc de simulaţie, hazul are un revers de sumbră melancolie, veselia vorbăreaţă ascunde spaima: „ Tîrîtoarea mea, Molloy, / osul ţi-l văd prin carne. / Oare-o să se răstoarne / ochii tăi, ouă moi? / Trage-ţi limba, bag-o bine-n gură / înainte de a-şi desface / croitoreasa cea sură / foarfecele tenace. // Monstrul meu jucărie, / pe pămînt, prin pietriş, / cu o ultimă bucată vie / - splina şontîc-şontîc, tîrîş-grăpiş...".

Făpturi ciudate, ca tîrîtoarea Molloy, de apocalipsă domestică, umplu camera, se ascund sub covor, sub cuvertură, pîndesc la fereastră, şi la uşă. Sînt aceleaşi, le recunoaştem, din Ambitus, din Recviem: „Am un covor cu guşteri. Ce idee! /Cum calc pe el, cum sare şi svîcneşte / o virgulă de fiere. E un chin / Să calci pe ornamente de venin. // Nici patul nu e mai odihnitor / în loc de cuvertură am un tigru. /Stă toată noaptea ochi in ochi cu mine /şi, dacă nu-i e foame, se abţine. // Odaia asta plină de făpturi / e un tărîm al pîndei şi-al teroarei. / Dacă deschid fereastra, vine-un corb / şi-mi tatuează nevermore pe corp // Iar dacă vreau să ies, să fug în lume, / mă-aşteaptă, stînd la uşă, un anume «Cerber Prognatus». Şi-o culme că, / în loc să mă sfîşie, mă adulmecă".

Evident, Nina Cassian şi-a pus la punct un limbaj direct, dur, descărnat. Cuvintele sînt şfichiuitoare, sarcastice. Poeta nu menajează pe nimeni, nici pe sine, ironizîndu-se mereu. Mai adînc, atitudinea aceasta trădează o neîncredere în forţa eliberatoare a poeziei. Cadenţele generoase, amplele construcţii au fost înlocuite de acest lirism extenuat şi, adesea, prea economicos, fantezia s-a reprimat. Dacă e, în Loto-poeme, o artă a caricaturii, deformatoare, groteşti, nu-i mai puţin vizibilă deformarea artei înseşi, prin reducţie stilistică şi repetarea a aceloraşi obsesii. Ca un alt Cerber Prognatus, manierismul pîndeşte la uşa poetei.

(România literară, nr. 29, 1972)

„Numărătoarea inversă"

Poezia Ninei Cassian este, în Numărătoarea inversă, la fel de acut biografică şi, într-un anume sens, ocazională, cum a mai fost şi Recviem şi De îndurare. A devenit un jurnal de vîrstă, dacă pot spune

aşa, înregistrarea stărilor sufleteşti (un ghem de spaime) provocate de îmbătrînire, de ideea morţii, de pierderea iluziilor. Fără ocolişuri şi fără complezenţă, poeta constată că a început „numărătoarea inversă". Prima poezie din carte, scoasă în faţa ciclurilor, este cît se poate de clară: „Spre mamă, spre tată, drumul meu. •/ Et"rnă solicită, îmi fac semn, / abia învăţ să merg înapoi. / Mă apropiu de aburul casei, / de copilărie - / acest cadavru care continuă să dezvolte arome. / Mă-nghite treptat copilăria defunctă, / mă absoarbe prin multiplii ei pori. // Pier, mîncată de copilărie / si de părinţii mei devoratori". Tot aşa de directă şi de simplă este şi poezia următoare: „Cum am pierdut luna / în care mă scăldam în fiecare an / ca să-mi restaurez tinereţea? / Am pierdut-o ca pe un unguent de preţ; / mi-a curs printre degete, / l-a supt nisipul. // Şi iată, vine umbra mare / peste pielea mea zbîrcită, / vine umbra mare /şi se strînge în văgăuna cearcănelor mele /şi mai pune un cearcăn supliment / ca un caic de lună neagră / sub sinul meu întristat".

Acesta fiind climatul moral-afectiv din majoritatea poeziilor (cuprinse în trei cicluri din cinci ale cărţii: Ceasul întrebării, Subcuthanate şi Radiografii de vară), trebuie să observăm că francheţea confesiunii, sinceritatea foarte crudă, lipsa oricărei sofisticări a emoţiei sînt totuşi filtrate printr-o artă poetică extrem de rafinată. Biografismul e prelucrat cu ajutorul unor vechi motive literare, inaparente pentru ochiul neatent şi inexpert. Descifrarea lor dă la iveală existenţa a cel puţin două straturi lirice, suprapuse şi uneori împletite, ca firele de lînă din tricotaj. Cel dintîi este acela brut, material al sentimentului propriu-zis, pe care-l recunoaştem uşor după sunetul elegiac ori patetic; celălalt strat e compus din toposuri literare, rezultate din destrămarea unor lucrături anterioare, şi necombinate acum în mod original. Versurile Ninei Cassian descoperă spontan nu numai întîiul limbaj al confesiunii sentimentale, dar şi pe acesta din urmă, plin de teme culturale, poetice, de imagini clasice.

O astfel de imagine este a „sinului întristat", din poezia citată înainte. O regăsim în altă poezie: „- Eşti aceeaşi, spune soarele. / Frumosul tău sîn, vremea nu-l apasă". (Se înţelege că acestei încurajatoare constatări i se va răspunde mai departe prin reafirmarea motivului). Iată încă o poezie: „Nu pot contesta / supleţea florii purpurii / din grădina de vară, / nici văzduhul blajin al orei / şi, totuşi, încep să tremur / In voalul meu de dansatoare, / bruscată de un înger imaginar. /1 Degetele mi se deformează / unul cîte unul; / nu mai pot modela cu ele / gîtul înalt al zeiţei, / nu mai pot fi / trestia, / nalba, / iedera, / et caetera... " simplitatea este aici înşelătoare, ca şi aspectul

„naiv", stîngaci, primitiv. Există o cutie de rezonanţă datorată tocmai folosirii unor motive literare binecunoscute şi care ne reamintesc de toată acea poezie medievală inspirată din precaritatea vieţii, din sentimentul de fanare şi pieire a tot ce este viu, din provizoriul şi fragilitatea alcătuirilor lumeşti. Corpul omului ca şi al florii se usucă, se veştejeşte şi devine ţarină. Degetele mîinii se îndoaie şi se răsucesc ca nişte frunze galbene. Aceeaşi toamnă se abate asupra tuturor făpturilor şi le preface în ţarină. Cine nu-şi aminteşte de Viata lumii a lui Miron Costin, unde viaţa e comparată cu aţa „prea subţire şi-n scurtă vreme trăitoare", iar zilele omului cu „umbra de vară"? D. Cantemir foloseşte şi el imagini similare: „Eu m-am vechil, /m-am veşted-it /şi ca florile de brumă m-am ovilit". Motivele sînt de fapt biblice şi le întîlnim la Dosoftei prelucrate sumar: „Că-mi trec zilele ca fumul, / Oasele mi-s seci ca scrumul. / Ca neşte iarbă tăiată / Mi-este inima secată" Acesta e registrul secund din elegiile Ninei Cassian, care nu numai le nuanţează expresivitatea, dar adaugă un grăunte de umor pateticelor plîngeri. Umorul vine din relativitate. Orice asemenea motiv străvechi e indiciu că şi alţii, înaintea noastră, au îmbătrînit şi au murit, că piesa în care jucăm este de cînd lumea. Poeta tratează, de exemplu, într-o poezie, cu bun simţ şi ironie, o temă cum ar fi cârpe diem, bucură-te de clipă: „Cu toate surpările din mine, / ştiu să recunosc o :i perfectă: / marea fără umbră, / ceru] fără cută, / aerul arcuit ca o binecuvîntare. / / Cum de s-a salvat această zi / din edictele agresorului-timp? / Nepermisă e ziua aceasta / cum nepermisă e starea de bine. /Ameţiţi ca de libertate, /ne lovim unii de alţii / şi rîdem într-o gamă acută, superstiţioasă, / întrucît ştim că nu e îngăduit. // Poate că e un altfel de capcană /Această perfecţiune / de aer nealterat, / de apă nemurdărită de spaimă. Să ne bucurăm repede, /' repede, /repede".

Desigur, acest din urmă motiv, ca şi toate celelalte, nu mai au la poetul modern aura religioasă de la poeţii medievali. Secularizarea motivelor biblice presupune o altitudine diferită faţă de viaţă şi moarte. Eclesiastului toate îi apăreau deşarte, întoarcerea în ţarină, ofilirea, vestejirea, îi păreau fireşti, din acest unghi. Oricît, omeneşte, poeţii vechi s-ar fi îndepărtat de ortodoxia viziunii Eclesiastului, introducînd în vers simţirea lor speriată de moarte şi de „hicleana viaţă", ei rămîneau pătrunşi de duhul divin. Perspectiva din poemele Ninei Cassian e laică. Transcendenţa s-a golit ori se simbolizează printr-o abstractă putere discreţionară. Zeii au devenit Stăpînii şi voinţa lor are ceva absurd: „ Am capacitatea de somn / a puilor de animal. ' Oriunde, pe pămînt, între frunze, / lîngă picior de om sau de piatră, / pot dormi,.

în total abandon, / cu cele patru membre dulce răstignite, / mă poţi călca şi strivi, / nu mă mişc decît în ultima clipă / şi cu un mic zbierat, mă refugiez undeva / intr-un alt loc de somn. / / înseamnă că încă nu m-au golit stăpînii / de instincte, de lene, de grafie, / încă nu m-au nevrozat terori/e, / dorm cu mare dăruire şi forţă: / în poziţii superbe, / ba mai şi visez / (ceea ce scapă controlului)". Acest fel de sustragere e tipică. Poeta nu-şi iubeşte obedienţa fatală faţă de legile naturii. Autoironia şi umorul sînt forme de protest, dacă nu chiar de revoltă. Pe această cale pătrunde în poezii un aer ceva mai vesel: de fapt, o încercare de a exorciza destinul jirin joc. Spiritul ludic e utilizat cu măiestrie de poetă încă de mult. îl aflăm şi acum chiar din titlul unui ciclu: Subcuthanate (unde ortografierea neobişnuită trimite la Thanatos). Jocul e adesea interpretat ca o vrăjitorie. Vrăjitoria e o magie ludică. Poeta sugerează tot felul de metamorfoze, ca şi cum. în felul acesta, metamorfoza finală ar deveni mai suportabilă, prin relativizare. După ce fantezia construieşte mici monştri şi evenimente ale vieţii lor, luciditatea readuce totul la realitate: „Solzii care mă acoperă / sînt de culoarea pămîntului. / Parcă aş fi un crocodil / adaptat la mîlul înconjurător, / nemişcat, cu ochi aparent adormiţi, l fioros i înăuntru. //Animalul mărunt ar trebui să se ferească de mine / iată-l, ţopăind în neştire, / botul lui mustăcios îmi atinge spinarea. / îmi simt fălcile încnrdîndit-se, / gata să se desfacă / în marele căscat asasin. /> Nu se întîmplă nimic. / Sînt numai o femeie bâtrînâ" Altădată imaginea pădurii din Birman e repetată de aceea a unor mături dese şi verzi care şterg totul în cale: „Imense mături verzi, / ca o pădure-n mers - /foşnind, mă împresoară / şi mătură din jur / tot ce-a fost viu şi pur / odinioară. // Acuma, locu-i gol / ca după un pîrjol. // Se odihnesc alături / urîtele de mături".

întreg ciclul final (Soiturile pămîntului) prelucrează în manieră ludică elemente folclorice sau fabuloase. Micile basme lirice de aici sînt în definitiv tot nişte fabule ale vieţii şi morţii. Alte poezii amintesc de tînguirile lirice ale lui Conachi sau ale Văcăreştilor, rescrise modern. Tema medievală a extincţiei reapare în aceste poezii metafizice:,, Coada ochiului prelungindu-se / Cuta buzelor adîncindu-se / Carnea stelelor adumbrindu-se / Fruntea fraţilor duşmănindu-se / Zarea pulberii înteţindu-se / Gheara smulgerii ascuţindu-se / Floarea soarelui asfinţindu-se". Ca pretutindeni în această remarcabilă carte, sinceritatea patetică şi autoironia caustică îşi asociază o tehnică foarte subtilă, o ingeniozitate formală, o mare disponibilitate ludică.

(România literară, nr. 32, 1983)

A. E. Baconsky A. E. BACONSKY Retrospectivă Baconsky

Profitînd de apariţia volumului Cadavre în vid (E.L., 1969), am recitit şi o parte din mai vechile versuri ale lui A.E. Baconsky. Lectura mi-a făcut plăcere şi mi-a dat ideea acestei retrospective pe care i-o datoram, într-un fel, poetului, mai demult. M-am întrebat, de cîteva ori, în ultimii ani, dacă relativa tăcere de care numele lui este înconjurat de la o vreme are şi vreo altă semnificaţie decît lipsa de instinct profesional a criticii. Să fie oare A.E. Baconsky un autor mai puţin citit astăzi decît acum şase sau şapte ani? Judecind după greutatea cu care mi-am procurat recenta lui carte, s-ar zice că nu. Cu toate acestea, tinerii poeţi par a se fi îndepărtat de el. Poetul care începuse prin a fi socotit un modernist extravagant este privit, astăzi, cu o superioritate de neînţeles de către confraţii mai tineri, care-l consideră întrucîtva desuet. Ciudată soartă! Căci în realitate, A.E. Baconsky rămîne unul din cei mai originali poeţi ai ultimelor decenii, egal cu sine, dacă nu, probabil, chiar de la primele încercări de prin 1950, în orice caz de la Fluxul memoriei încoace. Caduc, în opera lui, nu este decît ceea ce poetul însuşi a scris cu gîndul caducităţii; compromis, de altfel, inevitabil la un moment dat. Cărţile din urmă -Fiul risipitor şi Cadavre în vid - sînt însă integral rezistente, din acest punct de vedere.

Se observă numaidecît la A.E. Baconsky accentul pus pe „forma frumoasă". El şi-a creat un stil care constă în distincţie şi rafinament; e vorba totodată de o poză orgolioasă şi solemnă, căci poetul nu se confesează, ci oficiază, nu rosteşte cuvinte banale, ci formule magice. Nobleţei atitudinii îi corespunde nobleţea vocabularului. O astfel de poezie restabileşte spontan discriminarea dintre cuvîntul poetic şi cuvîntul prozaic, devenind un templu de iniţiere sau de purificare unde profanul nu are ce căuta. Fără să fie sibilinică, poezia lui A.E. Baconsky este „inaccesibilă" prin caracterul ei aristocratic. Autorul intră în categoria poeţilor manierişti şi preţioşi.

Toate acestea sînt rezultatul unei anumite educaţii artistice şi e normal ca ele să nu fie manifestate de la început. Dincolo de iarnă este o carte de pasteluri. Faptul are importanţa lui în 1957. Volumul, prea puţin „baconskian", debutează cu o invocare a florilor care arată un spirit stenic şi tineresc. Sentimentul dominant este pillatian, prin plenitudine, căci tomnaticul peisaj (crizanteme, viţă de vie, frunze galbene, cocori în zare) îndeamnă la bucurie: „o bucurie-n piept -

departe e grădina? / Au început ploile mărunte, mărunte... / CU e de bine să zăreşti tulpina / Cu sărutul de foc al petalelor - / E-n toate ceva drag, apropiat de suflet, / Să înfloreşti clnd totul in jur se stinge, / Să înfloreşti, să te înalţi în orice vreme - / O, frumuseţe care-nvingi de-a pururi, /O, dalii, tufanici şi crizanteme".

Aceeaşi euforie aproape organică, în volumul următor, Fluxul memoriei. Poetul îşi întinde braţele tinere, simţind că-i ţîşnesc mugurii ca unui copac („Şi ziua îmi vine mereu să-ntind braţele, / Să-ntind braţele mele puternice, tinere, / Pentru că simt că dacă le-aş întinde / Ar înflori ca nişte ramuri de tei"), ori se lasă îmbiat de razele soarelui, în timp ce ascultă prin fereastra deschisă zbieratul mieilor din ogradă („Frumos era, Doamne! Frumoase pădurile, / Calde, şi dragi îmbrăţişările soarelui, / Rouă din ierburi îmi tremura printre gene, / Şi de emoţie striveam în dinţi muguri. / / Şi ce-a mai urmat nu mai ţin minte - / Ştiu doar că în zori cînd mă trezii / Vîntul îmi deschise fereastra, aburii vibrau printre crengi / Şi mieii se auzeau zbierînd în ogradă").

Superior, ca puterea de definire a personalităţii, este ciclul erotic din Fluxul memoriei (Seară erotică), printr-un stil aproape baconskian, de data aceasta, al ceremonialului, în poezia de dragoste, A.E. Baconsky este poetul comuniunii dintre uman şi vegetal. Nuduri albe, fosforescente, vegetale şi sanguine în acelaşi timp, se amestecă cu ierburile, topind bruma şi uscînd sevele sau se desfoliază într-un cîntec ritual: „ Trupul tău gol a început să cînte / Deşi nu l-a atins nici un sărut / Numai lumina ca o ploaie dulce / In falduri străvezii s-a desfăcut". Florile, interiorul cu glastre şi pahare, iată motive simboliste. Un model îndepărtat poate fi, dintre români, M. Celarianu, poet şi el de ritualuri erotice cu flori. La A.E. Baconsky apare de pe acum evident estetismul gesturilor, punerea în scenă, decorul artificial şi studiat.

A doua temă interesantă în Fluxul memoriei, dar rămasă tară urmări în lirica de mai tîrziu a poetului, este aceea a „memoriei". Punctul de plecare îl găsim, desigur, în Blaga, dar în 1957 nimeni nu putea să prevadă noul tradiţionalism din anii noştri, pe care A.E. Baconsky îl anticipează pînă şi în imagistică (străbunii, tracii, Ştefan cel Mare, oierii legendari). Un dor de timp în munţii Rodnei rămîne poezia memorabilă, prin ritmul ei lent şi grav de melopee sadoveniană: „ Cînd toamna cade peste munţii Rodnei / Şi ceţuri se lasă plutind din miază-noapte, / De către Cernahora, / Cînd coboară ciobanii cu turmele lor spre cîmpii / Şi-n nopţi tîrzii pătrunde-ncet spre mine / Zvonul nostalgic al tălăngilor - / Atunci deschid fereastra-n

întuneric, / îmi sprijin fruntea în palme / Şi-ascult îndepărtatul meu trecut. // Cu mii de ani în urmă, / Pe-aceleaşi drumuri şerpuind de-a lungul apelor / Turmele toamna coborau spre şes -/Şi neamurile mele de păstori / Ghiceau prin neguri albăstrui Şiretul / Departe-n vale. Şi treceau încet / învăluiţi în saricele grele (...) //Cine-mi vorbeşte parcă de departe? / Păstorii trec cu turmele la vale. / Se aud încet, încet tălăngile sunînd, / Aşa m-am pornit şi eu cîndva / în trecerea acesta milenară - / Dar eu am venit la sfîrşit, / Eu sînt numai firavul mugur, / Prin care-acest convoi îndepărtat, /Ajunge izbucnind în primăvară".

în Imn către zorii de zi, 1962, A.E. Baconsky este mai ales un mare poet gotic. Ceea ce, în Fluxul memoriei, se găsea numai anunţat, se confirmă cum într-o poezie foarte frumoasă, senzuală şi eterică în aceeaşi măsură, hieratică şi solemnă, patetică şi subtilă, dar mereu de o neascunsă preţiozitate: „ Vino cu pielea ta orbitoare care luceşte ca luna, / Vino să sting goliciunea ta, ca să nu mai văd drumul fi să rămîn neclintit lingă tine — /Şi să adormi la picioarele mele aşa cum dormea înainte răsura / Cu spini şi cu şoapte. / Umbra mea te aşteaptă, întunericul meu /Se clatină deasupra zodiei tale de aur". Remarcabile sînt şi cîteva pasteluri (din ciclurile Melodie de nea şi Panta Rhei) la fel de preţioase, în manieră. Regnurile se amestecă în ceremoniile poetului, care are un mare instinct al decorativului. Norii plutesc ca păsările, trestiile sînt fecioare mlădioase, zăpezile foşnesc delicat din aripi albe: „ chiar cînd ninsoarea mai vine şi pădurile încă vuiesc / Şi vorbesc prin somn arborii — chiar atunci dacă asculţi şi te prefaci că dormi / Vei auzi un foşnet de aripi uşoare, / Un foşnet de aripi e semn că zăpezile pleacă, / Nevăzute de nimenea se ridică-n văzduh şi dispar / Stoluri albe nevăzute de nimenea, / Spre miazănoapte stoluri, stoluri albe".

Cum s-a prefăcut atît de profund poezia lui A.E. Baconsky în Fiul risipitor, în 1964, şi în Cadavre în vid (1969), rămîne o întrebare. Dacă manierismul exterior este acelaşi, substanţa devine alta şi chiar atitudinea lirică: meditaţia triumfa asupra contemplaţiei, locul euforiei îl ia dezgustul, spleenul, melancoliei subtile i se substituie un sentiment de zădărnicie. Este autentică prefacerea? Mărturisesc că nu ştiu. Unele poezii sînt, în amîndouă volumele, excepţionale. Am să transcriu, pentru edificare, Umbra bătrînului domn: „ Umbra bătrînului domn de la Mancha / stă proiectată pe zidul odăilor mele - / umbra bătrînului, bunului domn / cu scut şi cu sabie neagră. // Poate-i copacul, îmi spun uneori, / ulmul tăcut care doarme şi toarce la geamuri, / sau vreun Iar rătăcit / ce-mi veghează căminul. // Poate-i numai întors în amurg, / visul falnic al anilor tineri, / visul acela ce

seamănă / turnului gotic. Dar vai, // nu e nimic din acestea - copacul / îşi vede umbra pe pietrele străzii, / larii demult părăsiră, mohorîta-mi odaie, // goticul turn cu aripile-n jos / stăruie-n ceaţă departe (...) // N-a mai rămas decit umbra cu mine, / umbra bătrînului domn de la Mancha, / umbra bătrînului, bunului domn / cu scut şi cu sabie neagră".

, Dar dacă Fiul rătăcitor se menţine, cu toată această tonalitate adînc elegiacă şi cu toată pulverizarea peisajului exterior, mai aproape de vechea lirică a lui A.E. Baconsky, Cadavre în vid îl fac pe poet de nerecunoscut. Versurile se umplu de cenuşă, de cadavre, de otravă, de viermi, de schelete, ca şi cum existenţa ar suferi de o boală misterioasă şi s-ar descompune lent. Estetismul lui A.E. Baconsky este aici crepuscular, adesea funerar, încărcat de imagini ale prăbuşirii şi ale morţii. Tragicul este fastuos iar disperarea şi oroarea sînt proclamate în versuri la fel de frumoase ca şi mai de mult, beatitudinea sau uşoara tristeţe: „îmi apărură semne bizare - cuvintele moarte / zăcînd pe trotuare, cuvinte părînd ameţite, l şi altele, multe, derivînd sub caniculă, / agonizînd paralitice // Apoi începură volumele - cioclii trudeau impasibili, / vuietul rotativelor sumbre, lazaretele, groapa cu var... / vaccinaţi bibliotecile, turnaţi în cerneală otravă... / cranii în carantină... // Phoetuşi suavi pretutindenea, phoetuşi blonzi, / paji limfatici, canalii puhave şi palide, / piei pline de cadavrele cuvintelor moarte, / supurînd cărţi, expectorînd manuscrise". Poetul se interoghează asupra condiţiei sale, este scîrbit sau plictisit, anxios sau nepăsător. Nici vorbă că pînă la urmă, cu toată exangvinitatea, poezia lui devine, prin acumulare de dezastre lăuntrice, emoţionantă. De ce nu sîntem zguduiţi? De ce nu ne simţim terorizaţi ori înspăimîntaţi? Pentru că, mai puternică decît experienţa vidului şi a neantului, rămîne mereu la A.E. Baconsky experienţa literaturii: scrupulul artistic, în loc să mărească tensiunea spirituală a poeziei, o atenuează filtrînd-o prin prismele subtile ale metaforelor aşa cum vitraliile filtrează şi purifică razele soarelui.

(Contemporanul, nr. 52, 1969)

N-am înţeles de la început coperta pe care a desenat-o Dain Emilia cărţii lui Leonid Dimov: pătrate, dreptunghiuri şi alte figuri geometrice, verzi, albastre, mov, pe un fond negru, surprinse într-o mişcare de „evantai". Ele par a se desface dintr-o combinaţie spre a da naştere alteia: sau, dimpotrivă, sînt pe punctul de a încheia o combinaţie, după ce alta s-a risipit. Citind cele 7 poeme mi-am dat seama de structura lor „caleidoscopică" pe care desenatorul a intuit-o sau pe care, poate, i-a sugerat-o poetul însuşi. Nicăieri această structură nu este mai limpede decît în Poemul odăilor cu care începe cartea. Autorul ne invită să privim, din tocul uşii, odăile care se deschid una dintr-alta, într-o profuziune de culori: verdelui din brocart îi răspunde purpura draperiilor, „galbenul spătarelor de jeţuri" se continuă cu mătasea violetă a capei „răsfrîntă pe sofa", albul sidefurilor, portocaliul, negrul încheie spectacolul. După ce ochiul a trecut prin toate, pe rînd, în ultima odaie culorile se recompun şi se anulează: „ E ultima în care apoi, zac / Culorile din fiece odaie ". Dar e destul să contempli o clipă acest Alef al culorilor pentru ca ele să defileze din nou, distincte, pe dinaintea ochilor, într-un spectacol mereu luat de la capăt.

Poezia lui Leonid Dimov este totuşi mai mult decît acest joc de cuburi colorate. Mijloacele exterioare amintesc (cam prea de aproape!), cînd de Franţois Villon din (vorba lui Romulus Vulpescu) Balada trupeşei Margot, cînd pe Ion Barbu din Riga Crypto, Isarlîc, Paralel romantic. Cultura limbii poetice înlătură bănuiala de simplă imitaţie, Leonid Dimov nu mai este, la a doua carte, în faza căutărilor. El are un stil, are obsesii şi chiar ticuri de poet bătrîn, dat la rele! Versurile lui sînt de o moliciune caracteristică, mascînd lenea senzuală a cuvintelor: „ Erau în ele fildeşii infante / Cu silfi de purpură jucînd în poante / Şi la poruncă, noile mantale / Cădeau la poale de infante goale. /Iar demoni cîntători cu feţe moapse/'Pofteau în muget la calde coapse / Vîslind din palpi, din limbă, din flagele / Să suie din adînc pînă la ele ". Poetul pare a nu fi interesat decît de substanţa metaforică a cuvintelor, ocolind înţelesuri mai adînci, plăcîndu-i să le aleagă după scoarţa obrazului şi după carnea lor palpabilă şi vie, să le ducă la nas,, cu un gest de neîncredere, să le alunge cu scîrbă sau să viseze la ele. Claus cel bătrîn vorbeşte giganticei spălătorese în acest veritabil jargon villonesc: „Spălătoreasă mea catifeiată, / Ai sfîrc albastru, ţîţa de

agată. / In ochii tăi se oglindeşte-o mare / Nu zoile vopsire din căldare. / Ce purpurie buză, ce aleasă / Formulă-ncerci în gind, spălătoreasă. / Mă mută dar cu degetu-ţi, încet, /Să nu se-ncurce barba-n trepied/Ce stai aşa, de ce nu-mi împlineşti / Odată ruga, viperă ce eşti! / Rechin cu solzi din mări adinei adus. / Cotarlă pîngărită de-un tungus, / Nu vezi, ţi s-a clocit de scîrnăvie / Răscoapta ţîţă spartă-n carne vie, / A i ochii ştirbi, urdorile crestate / De viermi nătîngi rostogoliţi pe spate / Şi-n pintecu-ţi de ceară ruginie / Jivine oarbe latră a pustie ".

Ce este, totuşi, dincolo de cuvinte? Poetul priveşte în ocheanul său magic precum Claus, răsucit cu trepiedul său, în ochiul de catifea bătut în centrul uşii: „Priveşte amuzat în amintire". El a descoperit o formă de ubicuitate în nemişcare: ocheanul îi aduce tot ce doreşte, îngăduindu-i să se piardă în vise dulci sau amare, să plîngă şi să rîdă şi să moară. Orice poezie este o reverie lucidă purtată într-un spaţiu închis şi etern, unde toate devin posibile în fiecare clipă fără să fie decît iluzii, sînt şi nu sînt, se nasc fără să se nască, se succed deşi există toate deodată, se află distincte şi în acelaşi timp confundate într-o unică experienţă, aşa cum culorile se cuprind în spectrul solar.

Ce reprezintă „ascensiunea" din poemul în munţi? Poetul pătrunde într-un fel de rădăcină de vis a copilăriei unde se aude chemarea munţilor. Totul e aici delicat şi ideal: „Deschide-vom portiţa / Vom da deoparte strugurii şi viţa, / Ca-n faţă-ne, cu zmeie şi oraşe, / Cu pietre tulburi şi aspide laşe / Cu geruri fulguite sub cristale, / să scoată munţii ţipete, la poale" Călătoria începe în acest ton neverosimil de ilustrată în culori, „cu trenuri roşii fluierînd gavote", cu drumeţi şi animale de sticlă, cu elevi „înveşmîntaţi de gală" şi tramvaie fără linie. Sus, în pisc, aşteaptă „marea dimineaţă", o ţară de basme şi de fermecate locuri, pe unde trec în procesiuni cavaleri cu cap de vulpe şi domnişoare „ cu toge pîn-la pulpe ". Dar ea nu e decît un popas înaintea altui ţel, imposibil de explicat în cuvinte: „Te leapădă de gînduri, de simţire (recomandăpoetul) /Alungă liniştea din amintire, / Rămîi atît cit mai poţi să sui / In palida, dreptunghiulara zi / Ce ne aşteaptă peste gheaţa goală, /Puternică, pe cumpăna finală... ". Acest ţel nu poate fi atins decît în singurătate şi uitare de sine: „Sui-vom fiecare doar cu sine / Nimic din ce trecut-am nu vom ţine (...) / Tu uită tot, mă uită şi pe mine. / Uita-te-voi, de-asemenea. / Cu bine". Poemul e o vîslire în loc, o iluzie a mişcării: ascensiunea nu e decît pretext pentru închipuire de a se lăsa în voia ei. Fiecare cuvînt desface, în juru-i, cercurile concentrice ale sugestiilor: poetul nu-şi poate depăşi condiţia de stare pe loc altfel decît dînd ascultare chemării visului. O dată căzut în starea de vis, toate lucrurile deyin cu putinţă, dar numai ca o amăgire, căci ele

n-au trup şi nu pot fi atinse. Piscul rămîne inaccesibil ca o goală nevoie a sufletului de puritate şi linişte nepămîntească: el străluceşte, sus de tot, în aerul invizibil al poemului.

Aceeaşi structură o are şi celălalt poem extraordinar din volum, Turnul Babei: dar ascensiunea de aici nu mai seamănă cu o plimbare veselă prin Alpi de poveste, ci, mai curînd, cu o traversare a infernului, a purgatoriului şi a paradisului dantesc. Poemul e tulburat de un mare sentiment al abisurilor fiinţei, de o spaimă bîntuind pe dinăuntru. Turnul Babei e însăşi existenţa umană, închipuită ca un „muzeu imaginar": poetul, care a rostit o invocaţie magică şi e condus de Urgoragal, ca de un nou Vergiliu, prin acest muzeu, află la fiecare cat şi o parte din viaţa lui. El rătăceşte prin săli moarte şi pustii sau pline de mumii familiare, vede tabloul straniu al unor existenţe de mult consumate, dar care s-au păstrat intacte prin miracolul consumării timpului. Destinul lui însuşi şi al umanităţii. Iubirile, eroismele, frica, oroarea, extazele, vrăjile, ura, se găsesc strînse Ia un loc în bolgiile acestui „Turn Babei suitor, adus aminte". Turnul este simbolul existenţei smulse din timp; urcîndu-l, poetul repetă această existenţă universală fără să ştie, el, care se crezuse un simplu spectator. Albeşte la tîmple, îmbătrîneşte, căci a adus cu sine, în acest imperiu mort, timpul, aşa cum fiul de împărat a fost însoţit de timp în ţara tinereţii fără bătrîneţe şi a vieţii fără de moarte, în partea cea mai de sus a Turnului, acolo unde „ a şaptea treaptă / ştirbită, boantă, pas greşit aşteaptă", veghează hîrcile, oasele, tristele sarcofage. Poetul se apropie de capăt devenit, în acest suiş, Urgoragal, identificat cu el.

Visul se curmă deodată şi Turnul Babei se goleşte de fantasme: „ Şi clătinat rămas-a, ca un val, / Turn Babei gol, c-un semn: Urgoragal". Smuls din puterea lui, poetul se pedepseşte, punînd un punct ironic rătăcirilor: „Săreau nerăbdători peste zăplaze /Armate de licorni din anabaze, / Zburau nepăsătoare şi nubile / Peste obscurităţi, pterodactile, / Se furişau sub tufele de mure / Incluse In exod ardent, saure, / Copleşitor se revărsau din iurte / Imense spre zenit, găini de curte / Şi toate-n cor cotcodăceau speriate / La negre gospodine desenate / Pe ziduri, pe uluce, pe panouri / Ameţitor răsfrînte pe sub nouri, / întinse peste praguri, sub umbrare, / Copite de centaur centenare, / Lăsate-n densitate vişinie / Turn Babei să păzească pe vecie". La Leonid Dimov, desprinderea ironică din mrejele lirismului e caracteristică: el e un poet adevărat, subtil, dar unul din aceia care visează cu ochii deschişi, fără să se lase pînă la fundul visului, unde colcăie monştrii în mîluri din care nu se poate ieşi.

(Contemporanul, nr. 12, 1968)

„Carte de vise"

Leonid Dimov este, şi în Carte de vise, un poet remarcabil. Ce semnificaţie au „visele" lui? Ilustratorul - Florin Pucă - a intuit bine semnificaţia aceasta, dînd desenelor o turnură sentimentală şi candidă. Oniricul lui Leonid Dimov este un sentimentalism, o visare cu ochii deschişi; poetul cade uşor în nostalgie şi deprimare; în „vise", el regăseşte starea de copilărie, în care totul pare posibil, în care asociaţiile cele mai neaşteptate se pot realiza.

Ceea ce este frapant este cum „visarea" transformă realul cel mai familiar. Lucrurile par alcătuite altfel, în jurul unei senzaţii, al unei viziuni particulare. Cea mai mare libertate a imaginaţiei evocatoare o întîlnim în ciclul 7 proze. Două din poemele acestui ciclu sînt, probabil, capodopere ale genului: Vîrcolacul şi Clotilda şi Lili şi densitatea. Nici real în fantastic, nici fantastic în real, maniera lui Leonid Dimov ar trebui definită ca o confuzie atît de perfectă a celor două planuri încît nu le mai putem percepe separat. Prima poezie este o idilă între o jucătoare de tenis şi un vîrcolac, de un farmec indicibil. Nu sîntem nici în natural, nici în supranatural, ci într-o zonă intermediară în care Clotilda şi Vîrcolacul comunică fără dificultate. Şi cîtă tandreţe, cîtă ironie, cîtă melancolie în neobişnuita idilă: „Se tot lăsa o-ntunecime de vată / cînd, fără voie parcă, dmtr-o dată, / masiva jucătoare întinde palma peste masă, / iar firava labă veselă şi sticloasă, / albastră, a fiarei, într-o clipită l se cuibăreşte acolo, fericită. / Şi cum scînceşte animalul de bucurie, / un vîrf, ivind, de limbă purpurie / Şi rămîn amlndoi aşa, ca şi cum n-ar fi, / cu capetele-ntoarse la yolele sidefii l ce trec mirate-n mişcare centripetă / pe apa tot mai violetă. / Se-aud departe - rumbă, tango, song — / orchestre calme, numai alămuri şi gong".

în Lili şi densitatea apare cu toată claritatea sensul acesta de visare sentimentală al liricii lui Leonid Dimov. Privind sau doar închipuindu-şi că priveşte cum o tînără Lili („corigentă-n ultima clasă, la română") se urcă pe un acoperiş şi se dezbracă la soare, poetul se lasă în voia imaginaţiei sale: ca într-o pînză de Georges Braque, o pasăre, un uliu, zboară deasupra fetei lungite pe tabla fierbinte, într-un straniu dans erotic, de o frumuseţe tulburătoare: „Mai are un metru, e chiar deasupra-i, iată, / cade pe albul pîntec de fată / frecîndu-şi ghearele de pielea catifeiată. / Şi-atunci, în sunetele unui instrument demodat / începe un loc ciudat: / rotindu-şi capul cizelat, ca-ntr-un deochi / uliul o priveşte pe Lili în ochi, / iar Lili, cu pupilele enorme de dor, / îl roagă, U imploră, şerpuitoare, / să facă o mişcare... l Dar ajuns în

dreptul încheieturii, / oriunde trupul coteşte, / sub braţe, la coapsă, intre deşte, / zborul paserii cu ochi verzi / e-atît de iute c-o pierzi / Iar Lili saltă, se-nvîrte, ca o sfidează, /se arcuieşte, se contorsionează, / îşi trece printre coapse braţele a disperare, / ca să zboare uliul deasupra a tot ce are".

(Contemporanul, nr. 19, 1969)

„Semne cereşti" (rondeluri)

Treptat, după 7poeme, s-a accentuat la Leonid Dimov ceea ce s-ar putea numi manierismul lui. (Nu dau cuvîntului sensul peiorativ; în definitiv, există o poezie manieristă cum există una sentimentală sau suprarealistă sau...). Un ochi atent l-ar fi putut întrevedea încă din volumul de debut, sau din cel imediat următor, deşi acolo predomina aspectul oniric şi fantastic; totuşi stilul baroc conţinea în germene maniera. Rondelurile intitulate frumos şi cam gratuit Semne cereşti denotă aceeaşi artă superioară a cuvîntului, ce atinge pe alocuri o perfecţiune aproape muzicală. Lipseşte însă lirismul profund, lipsesc marile metafore care înfloreau altădată pe cerul poeziei lui Leonid Dimov ca nişte jerbe scînteietoare. Spaţiul poetic n-a renunţat numai la vis, la aura de halucinaţie şi de mister: el a tras toată adînca perspectivă onirică într-un plan decorativ. Poezia a devenit caligrafică şi minoră. Imaginile par lucrate cu croşeta, zgîriate cu vîrful peniţei pe hîrtie, care însă nu ia foc!

,, O cit de greu privirea mea străbate Prin spuza lucrurilor dimprejur "

(Rondelul lucrurilor)

„ Zgomote dulci în depărtare A t ir na, ciucure, de gînd. Pendule calme, ascultînd Cum latră-n zori prepelicare "

(Rondelul zgomotelor dulci)

Cu timpul, nu mai citim spre a înţelege, captivaţi doar de susurul delicat şi cristalin al vorbelor care ne picură în ureche o dulce, leneşă, cîntare: „In toamna învelită-n fum, f Uşoare sfinte se-nflripă, / Mi-e ciudă că le văd acum / Pe fiecare c-o tiilipă. // Cum mă-mbiau într-un antum / Rondel, cînd, prinse de-o aripă, / in toamna învelită-n fum, / Uşoare sfinte se ridică. // Acum e-o seară arsă scrum, / Dar tot mai

simt fior de-o clipă / Cind se-nfiripă galeş drum / Cu sfinte paseri care ţipă. / în toamna învelită-n fum " (Rondelul fumului)

Leonid Dimov e un artist desăvârşit şi, din acest punct de vedere, ultima lui carte nu e cu nimic mai prejos decît celelalte. Dar nu m-am putut opri, citind aceste poeme de stil „rococo", şi cam seci în formalismul lor, să regret imaginaţia barocă, densă, păduratică, şi în acelaşi timp aeriană, suavă, din 7 poeme, fantasticul impenetrabil şi pitoresc din Carte de vise.

(Contemporanul, nr. 29, 1970)

„Spectacol"

în Dialectica vîrstelor găsim cîteva frumoase vise lirice de felul celor care, cu ani în urmă, în Cartea de vise au făcut excepţionala originalitate a lui Leonid Dimov. Chiar dacă acum imaginaţia are mai puţină prospeţime, ea continuă să transfigureze pînă la halucinaţia onirică aceeaşi lume banală şi pitorească, de străzi mărginaşe ori curţi de mahala, de bîlciuri, tîrguri, odăi prăfoase, circuri, dughene ruinate şi tramvaie colorate, în Caleidoscop poetul îşi defineşte el însuşi universul hibrid, în care descrierea este o formă a sentimentalităţii, împiedicată' ironic şi să lăcrimeze de-a dreptul, dar şi să devină parodie. Gluma lui e blinda, domoală, tandră: „ Domnilor, să se vadă: / E un morman de suflete prăvălit grămadă, / Dacă vreţi, într-o prăvălie / Plină de provii i şi prăfărie.. // Dar s-o mai slăbim cu onomatopeea / Şi să-nchidem odaia cu cheia / Căci, făcătorii de parodii, ' Dulci, altminteri, şi cilibii / credea-vor că voiam a răspunde, / Pe cînd noi folosim alte unde ' Mai albastre, mai dcmoale, / Cu sclipeci ţi rotogoale / Damaie dimineaţa: / iată că s-a terminat şi viaţa..". Metoda acestor adorabile naraţiuni în versuri, în care tot realul visează şi visele au aparenţa realităţii, este declarată în Romanţ: „M-ar: hotărît / Să scormonesc şi-n ce~i urît / Şi - va rog să mă credeţi - nu-i o poză, / N-o fac nici în poezie, nici in proză, / Ci într-un soi de descriere / La mijloc intre desen şi scriere, / Cu fel de fel de intruzii, că / Mă gîndesc să pară o muzică / Plină de anotimpuri şi de sfîsiere / Ca si cum m,-aş aşeza peste ere / Potrivit unei legi". Dintre toate poemele, cel mai mult mi-au plăcut Baia şi Memoria acrobatului. întîiu! are structura unui vis în cerc în care revin, obsedant, două teme: colindarea străzilor unui oraş în pielea goală (cu inexprimabila sfiiciune ce se asociază de obicei unor astfel de reprezentări) şi căutarea fără succes a unui loc anume. Este o rătăcire, profundă şi graţioasă, prin arcanele unui real oniric, inteligibil şs absurd, calm şi

ameninţător. Al doilea conţine ideea de acrobaţie artistică, de joc periculos cu viaţa, într-un spectacol ce începe cu o înălţare prin cupola circului şi se încheie cu o cădere vertiginoasă, în ambeie poeme, o frică obscură de moarte gîtuie fantezia liberă şi aparent nonşalantă a poemului acrobat: „ Cînd, uitlndu-mă-n jos, din înălţime / Am zărit străzile pline de-o mulţime / Care se-ndreaptă, fără grabă spre case; / Spectacolul se terminase, l într-adevăr, cupola circului era închisă, / Mia lumina, verzuie, o culisă / Plină de Arlechini şi Colombine / Care se zgîiau către mine. / Oare - Doamne, ce spaimă mă cuprinse! - / între: o bilă, un cub, numai unu / 9, 81; 9, 81; 9, 81; 9, 81; 9, 81 / Numărul memorat încă din şcoală / Reprezentînd acceleraţia gravitaţională, / Numărul cumplit şi neînvins / care spulberă orice ins / Chiar înainte de a alunge la pămînt, / Hei, dar aşezaţi-mi bilele care mai sînt! / Mai o bilă, mai un cub / Hei, Arlechin! / Hei, Beţi Buh!".

Culegerea recentă intituiată Spectacolul (şi ilustrată frumos de Florin Pucă) este oarecum deosebită, deşi nu în afara registrului ştiut al poeziei lui Leonid Dimov, cuprinzînd cîteva scurte poezii (aproape) copilăreşti, unele superbe. Ai fi tentat uneori să te gîndeşti la manierismul arghezian: „ Există un lucru bine făcut / Dintr-un colorat început / Isprăvit cu numai gingăşie. /Adică un fel de literă străvezie / Scrisă cumva pe obiecte. / N-are rotunjimi, nici traiecte / De vreo altă natură, / E o simplă figură / De stil / Reprodusă In facsimil / Pe tot ce s-a-ntîmplat / Să existe şi nu s-a terminat". Finalul acestei poezii intitulate Mantis religiosa (numele unei feroce insecte, Călugăriţa, căreia Roger Caillois i-a consacrat un eseu extraordinar) este însă enigmatic: „ Printre coada şoricelului şi albăstrele / - Căci ne aflăm în plină cîmpie - / Uite-o călugăriţă vie / Uitată pe-o cracă. / Hai s-o lăsăm să treacă". Ce legătură să fie între litera care înfloreşte pe lucruri dintru început, marcîndu-le ca o rună misterioasă, şi avertismentul de la urmă? Arghezianismul stilistic e doar superficial, căci, în locul genezelor materiale ale poetului Mărţişoarelor, avem aici un manierism al suavităţii şi transparenţei. Nu făcutul arghezian e obiectul acestor faceri lirice, ci nefăcutul barbian, prenupţiile, aşteptarea, nereal izarea. Leonid Dimov se amuză să conceapă nişte pseudo-cosmogonii infantile, ciornele unui univers material sau vesperal, compoziţiile unui Dumnezeu ce se preface că asistă la creaţie (şi la poezie): „Poate că numita poezie / E-o parte din sociologie. / Adică, soarele răsare / Şi luminează vîrfuri de hotare / La oraşe şi la sate /Aduce un fel de intimitate / Tot către colţurile stingi. / De te face să plîngi / Şi să dai fuga iute / La magazinele neştiute, / Ca să trăieşti mai departe. / E însă o panglică ce desparte / Prezentul de trecut. /

Scitul de-ncep* X & aW, mereu, / Pînă la Dumnezeu / Care, ,. - t , „„există, / Doar se preface că asistă / La neveste, cinase "elr e / La plecarea elevilor la şcoală, / La fărea de rost bucurie, / La iată la bucătărie, / Şj: dacă-i mai oferi o taxă, / La sintaxă". /Contpoziţîe). în Basm realul dimovian regresează în origini, regii ce trec pe Ia taraba negustorului magician („ din spatele terenului de Ia Moşi") fiind invitaţi să intre cu tot alaiul în seminţele merelor domneşti: „ Numai că la o tarabă / Mai lucitoare, mai nouă, / Alămie şi umedă de rouă, / O tarabă aşezată / Pe o platformă mai îndepărtată, / Au început să fie rînduite / Mere domneşti bine rumenite, / Iar negustorul înveşmîntat / In purpuri şi matostat / Mai făcea semn cîte unui împărat / ori domnitor / S-alerge la el, s-alerge de zor / Căci i-a găsit / Mărul potrivit / în care urmează a se stabili în seminţe / C-an nişte locuinţe... ". Ca şi visele, basmele acestea lirice sînt numai aparent inocente, cu zmîngălituri şi culori copilăreşti. Sînt în fond crude şi anxioase, chiar dacă îmblînzite de un estetism graţios, coregrafic, poveşti despre viaţă şi moarte. Ludicul nu poate masca substratul existenţial, întrebarea înspăimîntată despre identitate: „Aveam pomeţi de bronz lucrat, / Priviri aprinse, din tăciune, / Albastru, părul pieptănat / Mă prefăcuse iar în june. // Priveam un Ludovic mirat / Precum că e atît de mare: /Avea şi-un cline, îmbrăcat, / Al unsprezecelea se pare. //Privirile ne-au lunecat / Ca unse leneş, de-o unsoare / Pe luciul alb şi sacadat /AI paserilor zburătoare // Deasupra turnului, lăsat / Să fie semn de întrebare: //Eram un cîine^ un bărbat? / Ori Craiul însuşi la plimbare? " (Copertă). Moartea este dtădată (Socolă) imaginată ca un examen, iar paradisul ca o curte de şcoală în care se plimbă admişii: „Din amintiri - nici o urmă: /Dau examenul de pe urmă, / Cu nişte palide învăţătoare /Aduse, ad-hoc, din depărtare. / Precum acesta asemene / Mai dădusem examene / Dimineaţa la trezie, / La oboseală în seara tîrzie, / La cinci, la şapte / Ori chiar în miez de noapte. / Acum însă pe coridoare / Lunecau drăgostiri răcitoare, / Cu mărgele, cafeluri şi ţuici / Anume ca să-mi dea fiţuici / Şi să trec şi eu / In grădina lui Totmereu / Unde-nfloriseră caişii: / Acolo se plimbau admişii / Pe sub umbrare, mai dînd cu coatele, / Mărturisindu-şi unul altuia păcatele!".

Uşurinţa fanteziei lui Leonid Dimov induce adesea în eroare. Multe poezii par simple evocări sentimentale - impregnate de dulceaţa obiectelor cotidiene, de zgomotele străzii şi ale casei, de un pitoresc vag balcanic - şi sînt în definitiv nişte parabole ingenioase ale morţii, vieţii, incertitudinii sau fricii. Autobuzul nocturn ori tramvaiul patru duc pe poet din margine în margine de oraş spre o ultimă margine,

într-un fel de cursă a destinului. Hora întinsă, dimineaţa între cinci şi şase, seamănă cu aceea din De-a v-aţi ascuns. Şi aşa mai departe. Arta poetică e, la rîndul ei, figurată evocator şi narativ, ba chiar ironic (poetul spune cu haz că „ naraţiunea, ironia, imaginile glumeţe / n-au ce căuta în cadenţe" fiindcă „poezia ţine de esenţe", însă el, năuc de felul lui, şi-a pierdut papucii şi a început să-i caute peste tot, tulburînd astfel orice ocupaţie serioasă, însă poezia aceasta, ca o casă deschisă tuturor, e locul unde se întîlnesc Vitruviu, Rococo şi Maldoror, cu alte cuvinte arhitectura, graţia şi insondabilul oniric; şi totodată o formă a aşteptării şi a visului niciodată epuizată. Intersecţie merită să fie citată în încheiere pentru splendidele ei sugestii, de romantică atmosferă, ca autodefinire lirică:

„ în casa noastră, deschisă tuturor,

Lui Vitruviu, lui Rococo, lui Maldoror,

Cu mobile stil alături de spătare

De jilţuri rupte şi de picioare

De scaune de bucătărie,

Erau aşteptate să vie

Şi chiar veneau, caleaşca după caleaşca.

Familii prietene, avide de-o ceaşcă

De vin alburiu, din acela necopt

Pe care-l serveam între şapte şi opt.

Veniseră toţi. Era zgomot mare -

îşi povestea viaţa flecare —

Iar noi ne furişăm printre perechi,

Mîngîindu-le pe obraji, trăgîndu-le de urechi,

Aşa precum sînt gesturile de prietenie

Numai că nu dădeam de cel care va să vie,

Cel care părea că este în fiecare,

Dar pieirea la prima apăsare

A sufletului cu degetul arătător....

încolo, casa era deschisă tuturor".

(România literară, nr. 21, 1979)

„Carte de vise"

Poet monocord, ca şi Al. Philippide, şi de la un punct înainte căzut în manierism, a fost Leonid Dimov (1926-l987), din opera căruia Editura Eminescu a tipărit recent în colecţia „Poeţi români contemporani" o culegere reprezentativă, pusă sub titlul unei plachete

din 1969: Carte de vise. Numele lui Leonid Dimov s-a impus aproape de la debut (Versuri, 1966), mai ales în legătură cu mişcarea onirică, lansată la sfîrşitul anilor '60 de el însuşi şi de D. Ţepeneag, şi încurajată de M.R. Paraschivescu prin suplimentul Ramurilor craiovene (Povestea vorbei). Cel puţin doi poeţi importanţi (Daniel Turcea şi Virgil Mazilescu) şi un romancier (Sorin Titel) au ieşit din această mişcare, repede reprimată de oficialitate. Motivul principal a fost caracterul principial suspect al unui discurs literar care era, cum spune L. Raicu, în prezentarea de pe coperta a doua a culegerii de azi, „tot ce se poate închipui mai străin de un discurs al Puterii, al Autorităţii". Manifestul „onirismului estetic" a apărut în 1967 în revista Amfiteatru (condusă pe atunci de Ion Băieşu şi G. Dimisianu) şi el proclamă ideea unei literaturi „cu atît mai lucide şi mai desăvîrşite, cu cît se apropie mai mult de vis". Mult mai tîrziu, cînd s-a putut din nou discuta acest subiect, Leonid Dimov va declara: „ Eu vreau să creez - treaz fiind - un vis real. Visul oniricilor nu este subordonat dicteului automat, ci este o încercare de a ajunge la un nou clasicism" (1983). Oarecum izolat în generaţia sa, ca şi în aceea împreună cu care s-a afirmat, Leonid Dimov a influenţat, în afară de poeţii deja menţionaţi (la care trebuie adăugat Emil Brumaru), şi pe unii dintre optzecişti, îndeosebi pe Mircea Cărtărescu. Cel mai sugestiv portret al poetului l-a schiţat Gheorghe Grigurcu în Teritoriu Liric (1972): „ Vorbeşte tacticos, hiperprotocolar, cu gesturi rotunde, învăluit în ample rotocoale de fum. Mustaţa răsucită, «barbiana», precum un melc, e şi ea o simbolizare a răbdării. Dar cînd urmăreşti ochii sfredelitori, micşoraţi în intensitate, mai curînd vioi, decît contemplativi, vezi că trădează pofta de lucru. Nasul ascuţit ca o unealtă ţine de aceeaşi predispoziţie a meşteşugarului. Poetul are un vag aer vesperal, pare a fi străbătut de uşoare frisoane, necurmat, strîngîndu-se imperceptibil în veşminte reale ori prezumate. Omul constituie o poartă neobişnuit de ademenitoare spre lirismul său, drept care ne-am permis a-l evoca ".

Originalitatea incontestabilă a lui Leonid Dimov este o condensare a celor mai diverse înrîuriri, cum ar fi Ion Barbu (tăietura rece-abstractă a cuvîntului), Macedonski (rondelurile), Arghezi (plasticitate), Minulescu (exotism, teme), G. Călinescu (fabulosul lucrurilor banale), Emil Botta (histrionismul), Şt. Aug. Doinaş şi Radu Stanca (baladescul, medievalităţile), Anton Pann, Al. Philippide şi alţii. Poetul este un artizan superior lucrînd pe materialul friabil şi vaporos al visului. El izbuteşte să împace, într-un mod desăvîrşit, două înclinaţii opuse ale spiritului liric: una spre meşteşugul minuţios,

scrupulos şi exact, şi alta spre jocurile imaginaţiei libere, petulante, sofisticate. Este deopotrivă un voluptuos al materiilor pitoreşti, exotice, luxoase, rarissime şi un fantezist al derizoriului şi domesticului, aproape mereu cu o notă umoristică („meduze roze gătite cu cimbru"). Lirismul său metronomic şi prozodic stăpînit permite largi volute ale unei imaginaţii bete de ea însăşi. Aceste „contradicţii" au ca rezultat un baroc al motivelor şi al substanţelor. Onirismul lui Leonid Dimov este unul bine temperat.

Formula poetică a lui Leonid Dimov a apărut deplin constituită aproape de la început, dacă nu numaidecît în Versurile din 1966, în orice caz în 7 poeme din 1968. Capodopera lui este volumul Carte de vise din 1969. Ceea ce Leonid Dimov a tipărit ulterior (cu o menţiune pentru rondelurile din Semne cereşti) continuă a se nutri din acelaşi spirit nesăţios, dar veşnic treaz, însă alunecînd brusc într-un manierism fără speranţă. Marile resurse ale poetului par a-se fi epuizat după primul jet liric. Dar acesta a fost excepţional de puternic şi face din Leonid Dimov unul din cei mai de seamă poeţi români contemporani.

însuşirile majore se văd bine în cele 7 poeme, în viziunile hipnagotice ale Cărţii de vise şi în cele 7 proze din cea de-a doua secţiune a acestui din urmă volum, în acestea se găsesc cîteva poeme antologice. Istoria lui Claus şi a giganticei spălătorese hiperbolizează atît domesticitatea (boltita cameră năpădită de aburi şi clăbuc în care se află trepiedul pe care stă Claus, cu barba înşurubată în podea), cît şi exoticul („afară-s viscole şi eschimoşi"). Claus este un mitoman ingenuu, capabil-bă închine uriaşei lui tovarăşe de viaţă un splendid encomium, cu accente de Cîntare a CîntărUor, dar şi argheziene blesteme, mustind de ranchiună ca un burete. Năzăririle lui Claus ar merita să fie psihanalizate. Femeia gigantică, la fel cu mulatra din Vis cu institutoare, este, desigur, o reminiscenţă baudelairiană. Substratul erotic este absolut evident mai ales în 7 proze, veritabile^viziuni sexuale, intense, şocante şi totodată pline de delicateţe. Dacă Jeny şi cei patru sergenţi conţine o notă de umor, Lili şi densitatea este o mostră de voyeurisme, în care Lili, eleva corijentă în ultima clasă, primeşte, pe un acoperiş încins, vizita intimă a unui uliu. Motivul este acela mitologic al Ledei .cu Lebăda. Dansul sexual al cuplului femeie-pasăre constituie o mare performanţă poetică, şi dacă aş avea spaţiu, l-aş reproduce integral. Fineţea sentimentală domină cuplul format de tenismena Clotilda şi de Vîrcolacul care-şi uită de sine, cu lăbuţa în palma fetei, scoţînd de fericire „o limbă purpurie".

Cam aceleaşi motive se găsesc şi-n celelalte „vise". Vis cu licorn descrie o iniţiere şi un sacrificiu O fecioară este condusă spre a fi dată

pradă licornului (a se observa schimbarea de sex a mitologicului animal), împrejurul licornului robotesc vesele o mulţime de fete, care umplu bucătăria. Şi ele au fost „sacrificate" cîndva. Domesticul e o dimensiune curentă în aceste fantezii mitologice ale lui Leonid Dimov. iar bucătăria (ca şi la Emil Brumaru) este un spaţiu sacru, in Vis cu bufon avem o cofetărie fabuloasă, descrisă prin prisma infantilă, oarecum asemănătoare cu aceea din romanul autobiografic Aproape noiembrie al lui Florin Mugur, în proximitatea baladelor lui Doinaş se situează Vedeniile regelui Pepin.

Un loc central îl ocupă în poezia lui Leonid Dimov amplu! poem Turnul Babei, veritabil triumf estetic al spiritului baroc. Sorgintea este philippidiană. Poemul înfăţişează o călătorie iniţiatică în interiorul spiralat al acestui turn al civilizaţiei, în inima căruia se ascunde miticul şarpe Uroragal. Similiepicul slujeşte unui răsfăţ colosal de materii reale şi imaginare. Mircea Cărtărescu a avut cel mai mult de învăţat din enumerările, din listele, din nomenclatura acestui poem, pe cît de gratuite, pe atît de inventive lexical. Leonid Dimov este un puternic creator de substantive. Ion Caraion a examinat din acest unghi pe Bacovia. Leonid Dimov i-ar fi oferit un material infinit mai bogat. Călăuza poetului în turn este cînd un „albastru meşter", cînd o „vedenie pocită". Turnul figurează un univers ermetic şi fără sens. Uşile sînt zăvorite, balamalele lipsesc, porţile au cifruri pironite în cuie. Lumea din turn, deşi distribuită pe etaje, stă de-a valma, claie peste grămadă. Turnul este un capharnaum, metafora probabil cea mai semnificativă pentru universul material şi moral sfărmat a! lui Leonid Dimov.

Lucidă şi fantasmagorică, operă de meşteşugar opioman, bîlci al deşertăciunilor şi al voluptăţilor, inepuizabilă lexical şi monotonă stilistic, domestică şi exotică, stăpînită de un duh balcanic, antonpannesc, în pofida geografiei şi istoriei ei fără frontiere, poezia lui Leonid Dimov este una din cele mai vii expresii ale barocului din întreaga noastră literatură.

(România literara, nr. 36, 1991)

Ştefan Bănulescu ŞTEFAN BĂNULESCU „Cîntece de cîmpie"

Nu era greu de bănuit, în Dropia şi în celelalte povestiri ale lui Ştefan Bănulescu, poetul: nu evoca el acolo o lume ce vorbea în basme şi gîndea în poezii?

Totuşi cele nouăsprezece Cîntece de cîmpie nu rămîn mai puţin uimitoare cîntece „de spus pe neştiute". Ceea ce e extraordinar în ele e cum motive străine, folclorice, imagini ieşite din imaginaţia tuturor şi a nimănui îşi pierd indiferenţa şi încep să se rostească miraculos în jurul unui sîmbure unic: poetul. Ele ţin de o infinitate de posibilităţi umane, dar revelă o singură voce. Tema inefabilă este retrăirea într-un timp pierdut, care nu poate muri. Acest timp nu mai e în stare să fie prezent aievea: în cîntece el reînvie neîncetat. Ştefan Bănulescu porneşte mereu, aici, ca şi în povestiri, în căutarea unei vremi care a înghiţit totul irevocabil: locuri, clipe, tristeţi, iubiri şi care nu mai poate fi silită de nimeni, niciodată, să le înapoieze. Numai în cîntec, ea restituie această lume, pentru o clipă, spre a o răpi din nou. De aceea lumea poeziilor lui Ştefan Bănulescu se păstrează necontenit la hotarul dintre realitate şi amăgire, dintre viaţă şi vis. Privirilor întoarse înăuntru ale poetului i se dezvăluie numai fantomele trecutului. Starea de suflet este mirajul: oraşul cu turle scînteietoare întocmit ca o arătare din pulberea Bărăganului, dropia nevăzută, omul fără urmă, fără chip, neatins de umbra salcîmului, ca Mahomet din legendă - toate există întru nefiinţă, ca nişte fermecătoare fantasmagorii. Dar aceste fantasmagorii capătă în închipuirea poetului o putere de a fi reale care pune sub semnul întrebării cealaltă realitate. Imaginaţia triumfă asupra vieţii, trecutul asupra prezentului. Nimic nu moare cu adevărat, gîndeşte poetul. Toate au soarta lui Andrei Mortu din balada cu acest nume care lasă în fiecare moarte cîte ceva neesenţial din el, hainele, piciorul de lemn de plop, o mînă şi o ureche, revenind mereu ca un strigoi. Din ciotul sălciei uscate cresc lăstare „cu fagure-n subţioare".

Ceea ce nu moare însă nu sînt lucrurile, ci elementele lor: sub apele tulburate de vînt rămîne vie nu salcia, ci substanţa ei eternă. Poezia de aspect folcloric şi fabulos a lui Ştefan Bănulescu se revelă ca un cîntec al permanenţelor, dinăuntru şi din afară, al tiparelor neschimbate. Mume veşnice ale lumii. Umbra salcîmului nu poate opri dogoarea, ea nu este.

Dropia e ca un animal de basm, ce nu poate fi văzut. Gîrla e o vietate primară care „cere om", salcia trăieşte în două medii de densităţi deosebite, ca o sirenă.

Poeziile sînt de o mare fineţe şi efortul artistic e abia vizibil, cu neputinţă de dovedit: „ Ioane, Ioane. / Gheorghe, Andrei şi Miroane. / Cum te mai duci, tu străine, / Nu te uiţi la vremea mea. /Ai lăsat-o şi pe-a ta / Şi te duci pe Dunăre, / Pe sclndură, bulgăre. / Ingroşi apa şi valul, / în urma ta creşte malul". Doar sugestia eminesciană din ultimul vers e un fapt de stil mai precis: restul poeziei rămîne de un farmec pe cît de misterios, pe atît de incontestabil. Impresia iniţială e că poetul face o simplă operaţie de purificare a unui cîntec popular. Totuşi, dacă aerul e folcloric, cuprinsul inegalabil şi metaforele nu sînt, fiind desigur inventate de la început pînă la sfîrşit: „Cimpie cu porţi dărîmate, / Cu ierbile-n cer vărsate, f Creşte iarba-n cer, şi-n stele, / Şi în călcîiele mele. /întind mina înainte /Şi lovesc in soare, un dinte, / Care tocmai răsărea, / în gingie sîngera. / întind mina înapoi / Şi dau de noapte în toi. / M-am ridicat în picioare, / Mi-am văzut umbra în soare".

Comentînd-o, poezia se risipeşte, fiindcă taina ei se închide toată în puţinele cuvinte, în simplitatea de necrezut, ca o floare în mireasma ei inexplicabilă: „ Am rămas albit în clmp, // Ninge ~ăpada pe plug. / S-a dus pămîntul afund // Pămîntul nu-l mai ajung / Să-l mai calc şi să-l mai plîng, /Soare nu-i, doar umbra mea / Rămasă de cînd cu vara. / E-albită de chiciure, / îmi stă umbra ţurţure, / Şi trec stelele prin ea, / Trece marţea, vinerea ".

(Contemporanul, nr. 6, J 968)

Cît de deosebită este, acum, poezia unui Mircea Ivănescu! Printr-un hazard al lecturii, am citit Versurile îndată după Vine iarba: nu numai că nu este între aceste cărţi nici un punct comun, lucru normal la urma urmelor, dar ce noţiune de poezie se poate întemeia pe două exemple aşa de contradictorii? Ceea ce era la Ion Gheorghe instinct, aici este subtilitate, ce era acolo dezordine, haos vegetal, aici face impresia unui cosmos raţional ca al grădinilor de la Versailles.

Mircea Ivănescu ţine de categoria poeţilor preţioşi, afectaţi, care altădată s-ar fi numit galanţi. El scrie madrigaluri de un farmec voit desuet, cu un aer uşor fin du siecle.

„ însă eu pot, şi cu ajutorul motanului Theobald, / închipui nişte locuri pentru a-i risipi / ei supărarea, pot face romburi care se vor roti /

> pleoapele ei cînd închide ochii. Sau ca Herald / pot trimite un vis espre înţeleptul motan /să toarcă sub perna ei -şi ea să se trezească / rîzînd deodată, şi să privească / cu ochii rotunzi în jur... ". •

Versurile par lucrate uneori cu croşeta:,, O poveste de iarnă - cum, oe furiş, / m-am strecurat în spatele ei - şi am ridicat deodată / lampa i mina dreaptă, mult înălţată. / Trupul ei s-a înscris în fondul de aur ' îl luminii, ca o iniţială de manuscris vechi".

Aici este rafinament de stampă japoneză. Cu o tehnică mai nouă,

Ivănescu reia unele din predilecţiile lui Macedonski, Pillat (din prima epocă) şi ale altor simbolişti minori. Efectul nu vine din profunzime, ci din eleganţă. Fiecare poemă este un mic tabloid, compus savant, pe pînză, sau o acuarelă delicată, în culori pastelate:

„ Toamna e bine să ieşi pînă în fundul grădinii, / şi să pîndeşti şopîrlele pe zidul fierbinte de soare, / şi dacă răstorni capul puţin pe spate simţi / cum se înclină anul spre iarnă — / şi ţi se face frig. După aceea, cu pisica în braţe, / să te aşezi la fereastră şi să priveşti / cum decolorează grădina".

„Personajele" au poziţii şi gesturi studiate minuţios, o ridicare a lîinilor închipuie un balet, o pieptănătură este o ceremonie: „S-a oieptănat astfel - şi-a ridicat părul / ca două aripi strînse, deoparte, de alta, a capului / - dacă s-ar desface - cum îi tremură cîteodată părul / cînd merge prin piaţa cu pomi răzleţi, prin vînt - / dacă aripile acestea s-ar deschide, i s-ar înălţa faţa /şi ar pluti, tot mai departe de noi... ".

M. Ivănescu, în fond, petrarchizează. Impresia de studiu provine şi iin graniţa pusă între poet, cel ce spune, şi poezie, ceea ce este spus.

într-un rînd, M. Ivănescu refuză, nu fără fineţe de spirit, pretenţiile poeţilor moderni de a transcrie „vorbirea interioară": „Adică/ tot eu să vorbesc despre faţa ei înecîndu-se, căutîndu-şi / respiraţia? însă atunci ar fi numai felul în care eu vorbesc / de remuşcări tulburi, de gînduri doar ale mele, / ale imaginii ei-ar fi numai un chip, o imagine - / şi ea - adevărata ei fiinţă atunci? ".

Aşadar, el face o poezie a verbelor dicendi, în care cel ce spune există separat de ceea ce este spus, despărţiţi printr-un verb ca un tablou prin rama lui de restul lumii: „în romanul pe care tot vreau eu să îl scriu, / are să fie o scenă de tip franţuzesc: / stau lungiţi, unul de altul în patul îngust... ".

„ Povesteşte ea: am o fotografie / ~ a mea însămi - s tind în picioare la marginea / bazinului, foarte dreaptă, cu soarele în ochi... ".

Raţiunea mai adîncă a acestei tehnici trebuie căutată în neîncrederea poetului în poezie. Poezia nu e, pentru el, totul; ea nu absoarbe fiinţa poetului şi fiinţa lucrurilor, rămînînd doar o pură posibilitate. O figură a sentimentului sau a spiritului, o mască sau un joc (cum îi place lui M. Ivănescu s-o intituleze adesea). Poezia nu este, ea, o experienţă definitivă şi angajantă, ci doar o spunere în care existenţa este ipotetică. Aproape totdeauna, verbele dicendi ale lui M. Ivănescu se continuă în modul condiţional sau subjonctiv, al dubiului interior şi al posibilului, în necunoscutul sau nefiinţa lucrurilor, într-o aşteptare neumplută cu nimic şi la fel de ireală ca aburul luminii dimineaţa pe mare: „Aş putea descrie şi altfel decît evocînd / spaimele mele din copilărie cînc1 îmi închipuiam l singurătatea, noaptea, în camerele necunoscute, / aş putea descrie şi altfel ce am simţit oprindu-mă, / singur, în întuneric, în camera cealaltă a ei, /şi privind pe fereastră, noaptea afară, şi strada, jos /şi simţindu-mi singurătatea cum îţi simţi febra noaptea... ".

După acest „aş putea" nu mai urmează, adesea, în poezia lui M. Ivănescu, nici un „dar".

(Contemporanul, nr. 31, 1968)

„Poeme"

Incapacitatea de a se uita pe sine în contemplarea lumii, cu alte cuvinte, spiritul critic, caracterizează şi Poemele lui M. Ivănescu, poet original şi subtil. Ca şi Marin Sorescu, autorul Poemelor e un sceptic, un neîncrezător în poezie. Se întîmplă că mulţi pe care-i sperie ceremonialul consacrat al poeziei sînt nişte sentimentali cu oroare de efuziuni directe. M. Ivănescu este tocmai un astfel de poet sentimental

ce nu suportă ridicolul sentimentelor. Şi atunci se travesteşte, adoptă o poză, de indiferenţă sau de îndepărtare, care devine modul lui de a cultiva o disoluţie sistematică a sentimentalismului. Fugind de afectare, poetul nimereşte peste un ton neutru, rece, prozaic. Desigur, acest ton e şi el trucat, la rîndul lui. Un ceremonial înlocuieşte pe altul.

M. Sorescu e sarcastic, scîrbit; M. Ivănescu, numai jenat de convenţii. Ni l-am putea închipui, la rigoare, reprimîndu-şi o clipă jena şi devenind „liric". La M. Sorescu, antipoezia e expresia organică a unui spirit critic înnăscut, căci autorul Morţii ceasului îşi trăieşte neconvenţionalismul înainte de a deveni conştient de el. La M. Ivănescu, antipoezia este consecinţa lecturilor, e o formă de saturaţie, o distanţă lucidă care se poate micşora sau mări, căci neconvenţionalismul său e ulterior şi educat. De aceea accentul cade, în deosebire de M. Sorescu, pe ceremonialul inventat şi originalitatea trebuie căutată aici, în acest amestec de proză şi de poezie, de metafizică şi de umor. Poetul imaginează conversaţii, comentarii şi personaje, desemnîndu-se pe sine însuşi sub numele de Mopete. T. Vianu ar fi numit acest fel de lirică o lirică a romanului. Mopete e, cum s-a remarcat, un Sweeney al lui Eliot, dar nu mai puţin, mutatis-mutandis, un Dionis din poemul eminescian. Proiectîndu-se pe sine sub înfăţişarea unui personaj, M. Ivănescu îşi atribuie idei, preocupări, obsesii, gesturi, ca unei ficţiuni epice. O mare parte din sentimentalismul congenital este, în acest fel, epurat. Poemele reprezintă romanul liric al lui Mopete: „ mopete scrie un poem despre mopete / stîndla masă în local, scriind aplicat un poem despre mopete (...) /mopete din poemul pe care-l scrie el însuşi / îşi face închipuirile lui despre dînsul şi / crede că este independent - însă bufniţe -/semne al raţiunii - îl pîndesc pe propria lui frunte, / pentru că ele ştiu că el este doar o creaţie / care depinde de orice măruntă aberaţie / a lui mopete cînd vrea să se-ncrunte / fără motiv şi îl uită, mopete/ s-a răsturnat / care din ei? el - celălalt? celălalt? ".

Pe o latură, Poemele sînt un exemplu de poezie a poeziei, imaginaţia întorcîndu-se mereu asupra ei. Totuşi, odată împlinit delicatul proces de exorcizare a „eului" poetic prin proiectarea lui într-un dublu, ele pot fi citite ca cea mai pură formă de lirică sentimentală şi meditativă, impregnată de o aromă de carte şi cu o pronunţată tinctură elegiacă. Să citǎm îngîndurări matinale: „ mopete, mergînd pe o stradă foarte îngustă / (- şi dimineaţa alunecînd neştiută spre amiezi -) şi in poarta unei grădini cu bălării, o fată cu fustă / prea strimtă, ţirivindu-l şi un iaz // de amintiri mocnite-n mopete, şi r asfrîngînd / tulbure gîndurile lui de acum, preschimbîndu-le / în mari

remuşcări - (mopete nu le lua-n serios - trecea cu bărbia în piept, malaxînd / rău cîte un gînd de al lui fără urmare), tramvaie / treceau cu zgomote mari pe stradă bălaie / în soarele matinal, şi mopete vedea // imagini lăptoase adîncindu-se nesfîrşit / şi, printre ele, el însuşi cu pasul egal cum trecea / depărtîndu-se, apropiindu-se - prin timpul oprit".

(Contemporanul, nr. 34, 1970)

„Alte poeme nouă"

„Nu există o definiţie a poeziei în poezia lui Mircea Ivănescu", scrie Eugen Simion în frumosul lui comentariu, de acum trei luni („România literară", 26), al Alte poeme nouă. Fiind de acord cu majoritatea observaţiilor criticului, mă deosebesc de el tocmai în privinţa acestei constatări liminare: cred, dimpotrivă, că poezia lui Mircea Ivănescu este, aproape în întregime, o poezie a poeziei, conţinînd numeroase „definiţii", care e de mirare a nu fi fost văzute. Cîteva sînt concise, prinse în trama unui singur vers: „Capacitatea de a face un timp fără realitate în jurul unor cuvinte". Altele, mai numeroase, trebuie descifrate în ţesătura unor poeme, consacrate scriiturii: „e literatură să spui că în ce scrii ar fi cu adevărat, printre literele /pe care le faci pe hîrtie, fiinţe, chipuri — sînt numai / pretexte pentru aceeaşi necontenită încercare a gîndului tău / de a crede că înseamnă ceva vorbele, sunetele — şi tu scrii, / te încăpătînezi să te joci cu şirurile pe care le alungeşti, nemăsurate uneori, / pe fila din faţă — şi în fond tot ce faci este să-ţi vorbeşti singur... ". Definiţiile merg de la descrierea directă a mecanismului poetic, aşa cum îl înţelege poetul, pînă la figurarea lui într-o imagine fabuloasă: „... gîndul acesta, deci, e un animal leneş, un crocodil care se mişcă alene, / ieşind din apele fluviului, la soare, şi se opreşte locului, /şi cască, - şi printre dinţii lui nu ies minunatele reduplicări - puii - / ci i se văd resturile mîncării -şi el se hrăneşte cu halci de amintiri - / şi păsări anume tocmite i le ciugulesc conştiincios, şi e ca o idilă /pe malurile verzi ale nilului — şi după o vreme, în care a privit / cu ochii lui inexpresivi în soare, se întoarce la fel, ponderos, /pe picioarele lui scurte, şi intră în apă". Dar există sugestii încă şi mai concrete, de la care pornind, putem întrevedea atît structura de suprafaţă a poemului lui Mircea Ivănescu, cît şi obsesiile de adîncime. îmi voi îngădui citarea unei poezii întregi, a cărei analiză ne va conduce la concluzii semnificative: „dar dacă deci nu poţi să le faci, întîmplările, / perpendiculare peste lipsa de anecdotă din tine, /poţi să vorbeşti mereu despre ele - (ca şi cum ar fi /

mai multe, nu una singură, aceeaşi în care /sînt doar două personaje, oprite la intrarea / într-un gang, pe o străduţă îmbătrînită, si după caz / e noapte, şi ninge, şi în lumina becurilor din mijloc / sînt faţadele ca într-o gravură dintr-o carte cu basme germane, /sau e amiază înaltă -şi soare - şi casele sînt cu ferestre baroce, / cum se cuvine în oraşele italiene supuse austriei imperiale, / şi el o ţine de mină, şi ea vrea să fugă, şi îi vorbeşte / fărîmicios - şi nu este, fireşte, nimic adevărat într-o scenă ca asta, l să continue, adică - doar amintirea care vrea să facă / o întîmplare / aici, şi nu reuşeşte), şi drumul de la acea clipă în gang / pînă la amintirea ei - asta e întîmplarea ".

Poezia este, aşadar, o întîmplare: un drum de la o clipă trăită la amintirea ei. însă amintirea nu reproduce, ci închipuie realul, ca un multiplicator pentru imaginea originară. Poemul stă într-un regim al posibilului, nu al realului. Nu e vorba doar de o unică împrejurare, ci de mai multe, asemănătoare şi diferite, suprapuse unele peste altele; decorul e facultativ, chiar dacă are stereotipiile lui (noaptea de iarnă umedă ori amiaza scăldată în soare, zăpada ori ploaia, oraşul cu ganguri medievale ori acela deschis spre muntele din vecinătate). Nu se poate şti nici dacă scena nu e cumva rodul închipuirii. Ceea ce rămîne constant, în mijlocul acestor conjecturi ale memoriei afective, sînt el şi ea, cuplul etern nedesfăcut al liricii lui Mircea Ivănescu. El este poetul, naratorul, cel care îşi aminteşte, povesteşte sau scrie; ea este personajul central, cel care ascultă sau citeşte poezia şi misteriosul destinatar liric al ei. în altă parte, poetul scrie: „dar să fie un poem transparent, / întru numele ei — dar nu o poemă de dragoste ". Sau, şi mai limpede: „ nici măcar vorbele noastre nu mai înnoptează în lumea asta în care ne-am tot străduit să facem / o intrigă, o acţiune, şi uite că ea de fapt nici nu deschide cartea asta, / în care mai mult e vorba de tot soiul de zădărnicii, / decît de ea însăşi", în sfîrşit, această interogativă definiţie din perspectiva celei care o citeşte: „în fond literatura o putem noi citi într-un fel, / în altul - de ce să facem din împrejurările acestea / oricum fictive - un roman poliţist? cînd în fond încordarea / acţiunii nici nu are atîta importanţă? cînd o putem face / atentă la minunăţiile noastre sufleteşti pur şi simplu făcînd / disocieri şi nuanţe - un fel de expoziţiune melodică - urmată insidios / de o dezvoltare meşteşugită? ".

Aici sînt toate elementele, de la început remarcate în versurile poetului, care, dacă s-au schimbat cu ceva din 1968, cînd Mircea Ivănescu a debutat, la aproape patruzeci de ani, şi pînă astăzi, cînd a împlinit cincizeci şi cinci, s-au schimbat în sensul umplerii unui stil, acela de la început constituit, ca viziunile foarte personale ale unui

sentimentalism metafizic. Poetul şi-a surprins iniţial contemporanii prin formula lui prozastică de lirism, de o „monotonie vicleană", cum spune acum, analitică şi introspectivă, ca un roman psihologic. Intr-un moment în care poeţii preferau lirismul cel mai lipsit de anecdotă, Mircea Ivănescu a ales calea reprezentării dramelor lui intime sub forma unor scurte scene sau naraţiuni, fals epice", impregnate însă de o puternică atmosferă particulară. Aspectul conversaţional şi familiar al acestor ficţiuni pseudo-epice era (şi este) izbitor. Nimic nu părea să se îndrume în el spre respectul lirismului la modă în anii 60 şi 70, influenţat de modernismul pur al simboliştilor şi al lui Mallarme; din contra, versul era „frînt", după modelul (mărturisit de poet) al lui Rilke, Eliot şi Pound, transformat într-o proză lentă, divagantă şi parantetică, fără ritm evident, şi care nu numai că nu încerca să evite banalitatea şi cotidianul, dar le cultiva cu insistenţă în detrimentul marilor simboluri. Are dreptate Eugen Simion să afirme că „ insignifiantul, derizoriul, penibilul, efemerul (categorii ale vidului) intră într-o durată şi participă la o epopee", o epopee serios-ilară si în fond ironică, exprimată poetic cu ajutorul unui „ discurs care începe în afara poemului şi se termină, dacă se termină, undeva, cîndva, într-un spaţiu şi într-un timp neştiute".

Metapoeticul şi intertextualitatea sînt esenţiale pentru această lirică meticuloasă şi opacă, străbătută de rare sclipiri metaforice, dar cu atît mai stranii în splenodarea lor alexandrină („privighetoarea înfloreşte - sigur, noaptea fiind atît de tandră, / privighetoarea înfloreşte chiar, şi tufa unde se-ascunde / cîntă " sau „ şi s-ar auzi mersul acesta al nostru, prin telescop, / ca al miriapodului care-şi bate o dată la nouă sute nouăzeci şi nouă de /foşnete accentul?"). Mircea Ivănescu a scris de la început cea mai consistentă şi mai organizată poezie a poeziei din întreaga noastră literatură, un test plin de ecouri întretăiate ale altor texte, ca într-un joc inextricabil al scriiturii cu modelele ei şi cu sine însăşi.

Ceea ce dezvoltă aceste Alte poeme nouă este latura sentimental-metafizică a poeziei lui Mircea Ivănescu. Stilul a rămas analitic, familiar şi conversaţional, dar a alunecat treptat într-un vizionarism misterios, fulgurant şi fantasmatic. Fantasmele sînt produsul amintirii. Undeva, în străfundul memoriei, există o imagine obsedantă care încearcă să răzbească la suprafaţă. Peste ea se aştern alte imagini, care-i sporesc irealitatea şi o „lucrează" încet, dar ireversibil, nu numai făcînd-o de nerecunoscut, dar dîndu-i o înfăţişare din ce în ce mai ipotetică. Poemele evocă o lume lăuntrică incertă şi bogată, cu multe foi temporale, care se desfac pe rînd sau deodată,

asemenea foilor unei cepe infinite; trecutul se repercutează în prezent, stîrnind cercurile apei spre orizontul memoriei; cel care îşi aminteşte şi amintirea lui fac una; ochiul care priveşte şi imaginea de pe retină nu se mai deosebesc; interiorul şi exteriorul devin jumătăţile definitiv lipite ale sufletului în căutare de sine; obiectele de altădată se oglindesc în scriitura de acum, se pierd în ea, ca într-un abis. Acest proustianism liric are esenţă platonică. De la Ion Barbu, nici un poet român n-a mai pus atîta preţ pe răsfrîngerea lucrului în imagine, pe jocul de oglinzi paralele dintre realitate şi ficţiune. Bacovian, cum s-a spus, prin sentimentul melancolic al singurătăţii fiinţei, rătăcitoare în labirinturi morale şi provinciale, Mircea Ivănescu este barbian prin platonismul profund al viziunilor sale, de o contingenţă pe cît de concret zugrăvită pe atît de înşelătoare.

Exemplele sînt uşor de cules de pe orice pagină a volumului Alte poeme nouă. Voi menţiona doar poezia Ploaie dimineaţa devreme, în care mintea şi lumea îşi fac faţă în modul cel mai uimitor, în „sala imensă a minţii", făpturi ciudate, mişcîndu-se alene, se opresc la ferestrele ce dau spre „grădina din afară cu alei printre ierburi", scăldată într-o,, lumină de ploaie " (motiv recurent), popuiată, la rîndul ei, de făpturi asemănătoare, care-şi lipesc ochiul de geamuri şi privesc „de afară, scena aceasta, — mincinoasă, fireşte, dinăuntrul minţii". •„Privindu-şi amintirea", adaugă poetul: „jocul acesta de-a amintirea clipei de-acum". Timpul este, la Mircea Ivănescu, o clepsidră, curgînd din trecut spre prezent, dar şi înapoi, din amintire spre aceea ce a provocat-o: ochiul cel deschis afară înăuntru se deşteaptă.

Rafinată, cultivată, ironică (fără asperitate), subtextuală, poezia lui Mircea Ivănescu este opera unuia dintre cei mai originali poeţi români contemporani.

(România literară, nr. 37, 1986)

NICHITA STĂNESCU „O viziune a sentimentelor"

Acest al doilea volum al poetului confirmă speranţele mari puse în el. Şi fiindcă debuturi promiţătoare sînt pe toate drumurile, însă poeţi adevăraţi sînt mai puţini, e timpul să las alte introduceri şi să încerc să-mi explic emoţia.

Care e, aşadar, tulburătoarea „întîmplare a fiinţei mele" pe care ne-o revelă poezia lui Nichita Stănescu?

Tipică mi se pare, înainte de orice, expresia unei anumite vîrste critice. Poetul e bolnav de creştere (vorbesc metaforic, cu tot riscul de a irita nişte susceptibilităţi), îşi simte vibraţia muşchilor, părul zvîcnind, trupul aburind „ca o pîine albă", dansul globulelor, „diavoli roşii", în artere şi are, mai ales, senzaţii organice. Nu poate lipsi evocarea copilăriei, a timpului „ în care aveam / o gîndire învălmăşită de fum": „Eram pe-atunci legat de obiecte / cu invizibile liane, / şi atîrnat de ele-n legănare, / din oră mă săltăm in oră, / cum dintr-un arbore într-altul / al junglei de odinioară / Tarzan se arunca urlînd, / cu talpa-n aer fluturată / fără s-atingă niciodată / liniştea fecundului pămint". E pomenit „un soare de pe vremea / covrigilor cu susan", aromitor „ca şorţul mamei" şi nişte bătăi închipuite cu „vestitul cavaler Bayard", în care copilul se acoperea de „răni plăcute"; alergarea apoi prin bălării şi pietre, urcarea pe un zid „ înalt plnă la cer" sînt expresia aceleiaşi frenezii organice: „... ding-dang, şi fugeam chiuind, / fîlfiind, aburind, / cuprins de mirare, / că nici una din răni nu mă doare". Universul copilăriei e mirific, cu „cer curgător", cu sori care „începură să bată / într-o dezordine iluminată"'/cu luna „de piatră verzuie" care „căzind pe turnul primăriei, turti / minunatul cocoş de tablă care muri / şi rămase luna înfiptă aci / şi-ncerca să răsară şi nu mai putea", cu valurile „de tablă, piezişe" ale acoperişurilor, cu corăbii de fum plutind în sus. iată aci intervine punctul critic: „Ce cauţi pe catargul de fum, băiete din clasa a doua primară? / Te caţeri pe scara prelungă de sfoară. / Lumina ta o fi ajuns bunăoară / în dreptul stelei Areturus, acum? // Peste noapte, cerul meu, peste tot, / şi-a eliberat electricii sori în cerc. / Mă subţiu spre Areturus, mă fac ghid şi alergi să refac, de departe, de foarte departe, încerc / oraşul cel vechi, şi mi-e greu şi nu pot". Confruntarea vîrstelor e un laitmotiv, obsedant, şi prilejuieşte poetului versuri foarte frumoase: „ Vechile nuanţe-ale lucrurilor în zadar le mai cauţi / statura lor necrescută, culorile în schimbare / atîrnînd spre gri,

ca nişte capete de băieţi / aplecate pe-o balustradă, visătoare". E şi ceva din candoarea cu care Otilia lui Călinescu se speria de a nu cădea în cer, dar mai ales desfacerea dureroasă de lucruri, de întîia vîrstă: „ O, şi nopţile nu mă uitam niciodată / la cer, / de teamă că m-aş putea prăbuşi l spre el, înfrigurat şi singur, / lăsînd în urma mea lucrurile, / ca pe nişte dinţi de lapte smulşi dureros cu sfoara subţire / a vremii aceleia, / cînd totul se-ncepea cu moartea... "

Ipostaza a doua e erotică. Poeziile sînt iarăşi admirabile cele mai multe (Vîrsta de aur a dragostei, îmbrăţişarea, Poveste sentimentală, Ploaie în luna lui Marte, Visul unei nopţi de iarnă, Cu o uşoară nostalgie, Cîntec, Dansul, Cîntec fără răspuns, Clar de inimă, Poetul şi dragostea etc.). Simţurile sînt ascuţite, obiectele din jur rănesc. „Mîinile mele sînt îndrăgostite, / vai,' gura mea iubeşte" exclamă poetul. „E o întîmplare a fiinţei mele: / ş i-atunci fericirea dinlăuntru! meu / e mai puternică decît mine, decît oasele mele...". Natura împrejmuitoare devine melodioasă, aerul se umple de „ cîntec de iarbă, de taciturne mări".

însă autoexprimîndu-se, comunicînd o experienţă specifică, poetul o ridică la o semnificaţie filosofică. El scoate din contemplarea propriei fiinţe motive de meditaţie asupra alcătuirii universului. Cu totul remarcabilă şi personală e alunecarea aceasta din planul biologic într-unul cosmic. Sufletul repetă în spaţiu specific dialectica universală, continuitatea: „Alergînd, alergînd mi se-nteţeau muşchii, / scheletul alb ce-l ţin în mine, / ca marmura lui Michelangelo statuile, / a început să se facă mai luminos, mai luminos, / vertebră de vertebră, os de os. //... Pînă cînd, pînă cînd/ In tîmple şi în frunte mi se-nfigeau sunînd / întîmplări, amintiri, amintiri, întîmplări, / speranţe şi vise, veniri şi plecări... ". Dezvoltarea e „înot şi zbor în sus", cînd trupul despică o materie densă şi vie. Timpul iubirii e încărcat de sugestia eternităţii: „ Orele plutesc pe lingă umărul tău, / sfere-albastre, şi-ntre ele e Saturn. / Şi cum se duc, se micşorează / mai înserat şi mai nocturn. // Nu-mi pare rău, nu-fi pare rău de ele. / Dreaptă cum stai, trecerea lor / copilăroasă-aproape şi suavă / luceşte-n ochiul tău nemişcător". Un dialog erotic e un vîrtej cosmic, o ciocnire de molecule uriaşe: „Cuvintele se roteau, se roteau între noi, / înainte şi înapoi, / şi cu cit te iubeam mai mult, cu atît / repetau, într-un vîrtej aproape văzut, /structura materiei de la-nceput". îmbrăţişarea e o enormă comprimare de materie: „Oh, ne-am zvîrlit, strigîndu-ne pe nume, / unul spre celălalt, şi-atît de iute, / că timpul se turti-ntre piepturile noastre, /şi ora, lovită, se sparse-n minute", în toate acestea nu e vorba de însuşirea unui vocabular liric, ci de capacitatea de a gîndi

deodată în două planuri ale existenţei, unui terestru, biologic, individual, altul cosmic. Cutare poezie de iubire începe cu nişte imagini mai mult sau mai puţin tradiţionale care comunică emoţia propriu-zis erotică: „De ce te-oi fi iubind, femeie visătoare, / care mi te-ncolăceşti ca un fum, ca o viţă-de-vie / în jurul pieptului, în jurul tîmplelor, / mereu fragedă, mereu unduitoare? // De ce te-oi fi iubind, femeie gingaşă, / ca firul de iarbă ce taie în două: luna văratecă, azvîrlind-o în ape, / despărţiţi de ea însăşi / ca doi îndrăgostiţi după îmbrăţişare?...". Aici reprezentările alunecă pe neobservate în alt plan, asociind confesiei un simbol general, cosmic: „De ce te-oi fi iubind, ochi melancolic, /soare căprui răsărindu-mi pe umăr, / trăgînd după el un cer de miresme / cu nouri subţiri, fără umbră? // De ce te-oi fi iubind, oră de neuitat, / care-n loc de sunete / goneşte-n jurul inimii mele / o herghelie de mingi cu coame rebele? // De ce te-oi fi iubind atîta, iubire, l vîrtej de anotimpuri colorînd un cer (totdeauna altul, totdeauna aproape) / ca o frunză căzînd. Ca o răsuflare aburită de ger". Acest mod de a exprima liric sentimente, emoţii, dă poeziei lui Nichita Stănescu ţinuta meditativă. Cu o notă mai dramatică, provenind din experienţa comunicată, ea se apropie de aceea a lui Cezar Baltag, prin convertirea confesiei lirice în reflexie, a senzaţiei şi a stării sufleteşti în simboluri cosmice.

Poezia lui Nichita Stănescu nu e, cum s-a spus, imagistică (pentru că nu se bizuie pe nişte reprezentări plastice), nu e, cum iarăşi s-a spus, metaforică, dacă prin asta se înţelege o simplă asociere. E o poezie de viziune, de construcţie. Emoţia se ridică la temperatura la care schimbă starea de agregare a materiei („ lăsai emoţia să-mi plutească-n jururi / - zice poetul - emoţia cea schimbătoare de contururi"). Din această supraîncordare a întregii fiinţe - cum a numit-o Marin Sorescu -rezultă nişte percepţii surprinzătoare. Lucrurile devin acute, dureroase, pereţii vibrează neliniştit, lumina dulce bate-n cărămizi, umerii şiroiesc, aerul se-nchide, rotund, ca sticla, miresmele pot fi mîngîiate, razele de soare atîrnă de crengi. Proprietăţile elementelor se intervertesc, pietrele germinează, umbra, uitată pe pămînt, se umple de bălării: „E o fertilitate nemaipomenită / în pămînt şi-n pietre şi în schelării. / Umbra de mi-aş ţine-o doar o clipă pironită, / s-ar umple de ferigi şi bălării". Timpul şi spaţiul se contopesc şi cutare imagine e de mare frumuseţe: „ Pe urmă ne vedem din ce în ce mai des. / Eu stăteam la o margine a orei, / tu - la cealaltă, / ca două toarte de amforă". „ Clipele erau mari ca nişte lacuri / de cîmpie /şi noi nu mai conteneam traversîndu-le. / Ora îşi punea o coroană de nori, liliachie. / Ţi-aduci aminte, suflete, de-atunci, tu, gîndule?". Poetul e un

magician care sfărîmă structura materiei, schimbă stările de agregare, materializează inefabilul şi-l trage în retorte fine, pulverizează concretul. Timpul poate fi petrificat cu un gest: „Dacă ridicai o mină se făcea în arbori tăcere. / Cînd mă priveai în ochi, împietrea o clipită / din a timpului curgătoare putere". Poetul „răsare" luna şi o preface „ într-o dragoste mare ", răceşte soarele cu răsuflarea şi modelează din el un trup de tînără femeie, „aromită, visătoare", împinge norii pe boltă cu „bătaia inimii", răreşte secundele în oră („ ora se înclină, bate / cu secunde tot mai rare"). O mirare e o cădere din timp: „Parcă am căzut din ore / şi-a rămas din mine doar / o mirare visătoare". Aşteptarea iubitei anulează senzorialiatea curentă („ Eram atît de atent / încît se stingea-n cupole amiaza / iar sunetele îngheţau în jurul meu, / prefăcîndu-se-n stîlpi răsuciţi. // Eram atît de atent / încît plutirea onduiată a mirosurilor / se prăbuşea-n întuneric, / şi parcă niciodată n-aş fi încercat l frigul", dar urma încordării se păstrează în tiparele timpului („Eram atît de atent, / încît f nu te-am recunoscut, şi poate / că vii mereu, / în fiecare oră, în fiecare secundă, / şi treci prin aşteptarea mea de-atunci / ca prin fantoma unui arc de triumf). Din timpul adormit „cu vedenii cu tot" iese sufletul „ca un savaot" şi rătăceşte pe străzi.

Nichita Stânescu e un vizionar, un Amfion (pe care-l evocă într-o poezie foarte frumoasă) care cîntînd, cum spune legenda, face zidurile cetăţii să crească şi cărămizile să se aşeze singure la locul lor.

(România literară, nr. 13, 1964)

„11 elegii"

Intr-un fel," totul porneşte în acest excepţional volum de la meditaţia asupra poeziei, parcă pentru a dovedi o dată mai mult că, după expresia lui Roland Barthes, literatura modernă e în fond o activitate tautologică, iar scriitorul un om care absoarbe „de ce"-ul adresat universului într-un „cum se scrie"; dai*închizîndu-se aparent în îndoielile lui tehnice, scriitorul regăseşte în chip miraculos tocmai comunicarea cu universul. Şi la Nichita Stănescu, poezia ca dialog cu lumea trece prin poezia ca dialog cu sine însăşi: poezia nu poate lua act de lume, de raporturile ei cu lumea, înainte de a lua act de sine.

Această cunoaştere de sine originară e o formă de autocritică, pentru că poezia începe prin a-şi descoperi propriile posibilităţi şi limite. Elegia intîi (şi nu întîia, cum s-a tipărit) este elegia cuvîntului: „ El este înlăuntrul - desăvîrşit, / şi, / deşi fără margini, e profund limitat. / Dar de văzut nu se vede. // Nu-I urmează istoria / propriilor

lui mişcări, aşa / cum semnul potcoavei urmează / cu credinţă / caii. . ". Cuvîntul (care nu este numai vehicul al ideii, cum credea Titu Maiorescu) are în poezie o situaţie paradoxală. El e material abstract, cel mai abstract dintre materialele cu care lucrează'arta, şi în acelaşi timp, singura realitate concretă de care poetul dispune. Aşadar, conţinut şi formă în acelaşi timp.

Poezia nu este decît o interogare permanentă a realului, o tensiune a sufletului nostru către real: „Spune Nu doar acela / care-l ştie pe Da. / însă el, care ştie totul, / la Nu şi la Da are foile rupte ". Interogare fără răspuns (răspunsul devine o formă de a întreba), totodată interogare completă: poezia nu e numai un raport intelectual al poetului cu universul, nici numai un raport afectiv. Ea este o angajare a poetului în realitate, o participare la viaţa totală a universului. Mai exact: o participare care aspiră la totalitate, rămînînd mereu prizoniera limitelor obiective ale poetului. Universul e infinit, cunoaşterea poetului e finită. Cea mai ambiţioasă speranţă a poeziei echivalează cu cea mai adîncă slăbiciune a ei. Elegiile lui Nichita Stănescu pornesc de la a constata înfrîngerea poeziei, încercînd s-o depăşească, într-o experienţă aproape imposibilă (de unde dificultatea lor imediată, de unde caracterul lor abstract). De puţine ori un poet a atins mai direct singura problemă cu adevărat esenţială a poeziei de totdeauna şi nu spre a-i ceda, dezarmat, dar spre a merge mai departe: nu mai e o luptă cu neputinţele provizorii ale poeziei, dar cu poezia ca atare, cu condiţia ei fundamentală. Acesta e, poate, meritul cel mai mare al unui volum, nu egal pe toată întinderea lui, dar care refuză orice uşurinţă. Tocmai cînd e învins, Nichita Stănescu face dovada puterii lui: cerînd de la poezie totul, el ştie, de altfel, că va fi învins. Cutare poezie se cheamă în subtitlu „tentaţia realului": volumul întreg s-ar putea chema „tentaţia imposibilului".

Poetul se află aşadar faţă-n faţă cu lumea. Gestul lui de apropiere, setea lui de contopire sînt fără margini, dar cunoaşterea poartă în sine nişte limite invizibile, un spaţiu şi un timp constrîngător. Cunoaşterea poetului nu e o activitate pozitivă, ci una negativă, o decepţie repetată, cum spunea un critic. Dar dacă în inima poeziei se află o dramă a cunoaşterii, poate fi ea depăşită?

O frumoasă elegie, a patra, e străbătută de nostalgia unităţii pierdute (şi irealizabile) a omului cu lumea. Prin organele perechi lumea pătrunde sfişiată în fiinţa omului, care arde de o aşteptare fără nume, visînd o refacere interioară a unităţii originare: „Durere a rupeni-n două a lumii / ca să-mi pătrundă prin ochii, doi. / Durere a ruperii-n două a sunetelor lumii, / ca să-mi lovească timpanele, două. /

Durere a ruperii-n două / a mirosurilor lumii, l ca să-mi atingă nările, două. / Şi tu, o tu, refacere-n interior, / tu potrivire de jumătăţi aidoma / îmbrăţişării bărbatului cu femeia sa". Omul suferă de a fi faţă-faţă cu lumea, subiect şi^obiect: subiectul tînjeşte după contopirea cu obiectul (căci se simte parte rupra din el), se abandonează dorinţei lui de unitate.

Nimic nu poate împiedica pe poet să trăiască în numele frunzelor, al pietrelor, al fructelor. A treia elegie descrie această abandonare a lui: ochiul devine gol, privire, privirea devine culoare; culoarea lipsă de culoare. Privirea devenind doar o predispoziţie de a privi, pasivă, acum nu omul priveşte în jur, el este privit din afară: „ Copacii ne văd pe noi / iar nu noi pe ei". Treapta ultimă a experienţei o găsim în Omul-fantă, care nu mai este, ea, de fapt, o elegie. Aici poetul îşi împinge absenţa la limită. El a devenit o lipsă, o pură aptitudine de a primi universul: „ Omul fantă vine şi vede. / Nu se ştie dacă între ochiul lui / şi ochiul lucrurilor / există vreun spaţiu pentru vedere. / Retina omului-fantă e lipită / de retina lucrurilor. / Se văd împreună, deodată, unul pe celălalt, / unii pe ceilalţi, / alţii pe ceilalţi, / ceilalţi pe ceilalţi. / Nu se ştie cine îl vede pe cine". Dar curios! Omul-fantă se îmbolnăveşte de această absenţă definitivă, de această unitate, tînjeşte după despărţirea firească a organelor, a simţurilor, după condiţia de om. Elegia omului-fantă e a zecea, cea mai tulburătoare dintre toate, o mare plîngere a celui care a înfruntat legile lumii devenind una cu totul. Nostalgia unităţii din elegia a patra se întoarce acum într-o tristeţe a unităţii sau, cum spune surprinzător Nichita Stănescu, a numărului unu: „Sînt bolnav nu de cîntece, / ci de ferestre sparte, / de numărul unu sint bolnav, / că nu se mai poate împarte la două (Iţe, la două sprîncene, / la două urechi, la două călcîie, / la două picioare in alergare / neputînd să rămîi ea / Că nu se mai poate împarte la doi ochi, / la doi rătăcitori, la doi struguri, / la doi lei răgind, la doi / martiri odihnmdu-se ruguri".

(România literară, nr. 41, 1966)

„Necuvintele"

Sub valoarea cărţii precedente, mai electivă, mai inegală, Necuvintele nu constituie o repetare pur şi simplu a materiei poetului, dar nici o revelaţia Ceea ce, în plan absolut, şi la un poet excepţional ca Nichita Stănescu este oarecum în firea lucrurilor. Trebuie să învăţăm să fim răbdători cu poeţii, aceste făpturi delicate şi capricioase, sensibile şi la o clătinare de frunză în univers.

Ce pot fi necuvintele? Două lucruri; contrariul cuvintelor sau altceva decît cuvinte. Primul sens a fost luat mai des în considerare, cu atît mai mult cu cît exista precedentul lui Mallarme. Dar nu este nici o asemănare între Nichita Stănescu şi Mallarmft^j,.nici1nu s-ar putea înălţa pe versurile lui o estetică a tăcerii. Poetul nu vorbeşte ca toţi vorbitorii, e adevărat, dar nici nu tace: el nu se foloseşte de cuvinte, dar nici nu refuză cuvintele. Poziţia lui faţă de limbajul constituit este mai subtilă şi o mărturiseşte direct într-o poezie (Eu, adică el):

„ El, era făcut să fie pradă, / pradă a cuvintelor alese, - / cu un şoim pe ultima silabă // El, se butkra Ia simţul / că este hrană, ' că este de mîncare.. // De aceea el / stătea întins pe timp / ca pe-o frigare // şi, cu cît ardea mai puternic / in afară, / cu atît se cocea mai neasemuit / înlăuntru. // Se ridicau din el / în sus, ca un fum de jertfă / cuvinte de neînţeles / cum sînt acestea: // Doamne Dumnezeule / coif al înţelepciunii / sabie a puterii... ".

în loc să consume cuvintele, poetul este, el, consumat de cuvinte, în loc să le jertfească întrebuinţării comune, se jertfeşte pe sine. Cuvintele nu reprezintă pentru poet semne - abstracte, transparente, -ale obiectelor, dar sînt, ele înseşi, obiecte: poetul nu transformă obiectele în cuvinte, el nu numeşte lumea: dimpotrivă, face din cuvinte obiecte, populează lumea de cuvinte. Am putea răsturna versurile lui Eichendorff citate de Călinescu în Universul poeziei, zicînd aşa: „în fiecare ciivint doarme un lucru / Dacă găseşti lucrul, cuvintul începe să cînte... ". în loc să scrie poezia cu cuvinte, poetul o scrie cu obiecte, cu necuvinte, în rîndul cărora intră, doar aparent paradoxal, cuvintele înseşi.

Ca să fie poezie, un cuvînt trebuie să devină necuvînt: ca să nu fie o goală retorică, poezia trebuie să aibă viaţa, respiraţia, dulceaţa, tandreţea lucrurilor. Căci poezia este mai reală decît realul. Nichita Stănescu ştie să sugereze acest proces continuu, această metamorfoză, prin care realul se infiltrează în fiinţa cuvîntului, ump!îndu-l de freamătul tainic al vieţii: „Fără mine nu se poate, dovadă că sînt. / Fără mine nu s-a putut; / dovada e că m-am tras din mine însumi / adică din acel mine care-a fost. // Eu sînt cel care m se poate fără de el. / Eu sînt cel care nu s-a putut fără el. / Eu sînt cel care a dat mărturie / pentru existenţa lui Dumnezeu // Eu sînt cel care am dat mărturie de nonexistenţa lui Dumnezeu pentru că / eu l-am făcut pe Dumnezeu vizibil. // Eu sînt făcut de Dumnezeu, pentru ca / eu l-am făcut pe Dumnezeu. // Eu nu sînt nici bun nici râu / ci sînt, pur şi simplu. // Eu sînt cuvîntul «sînt». / Eu sînt urechea care aude cuvintul «sînt». // Eu sînt trupul absurd al lui «sînt» / Eu sînt spiritul care

înţelege cuvîntul «sînt» / şi literele lui. / Eu sînt locul in care există «sînt» /şi patul lui, m care doarme"

Cuvintele-obiecte au încetat să mai fie instrumentele imperfecte ale unei comunicări imperfecte, devenind un limbaj capabil să încorporeze lucrurile, să se exprime prin lucruri ca printr-un misterios alfabet Morse:

„ El a întins spre mine o frunză ca o mină cu degete. / Eu am întins spre el o mină ca o frunză cu dinţi /El a întins spre mine o ramură ca un braţ / Eu am întins spre el braţul ca o ramură / El şi-a înclinat spre mine trunchiul / ca un măr / Eu mi-am înclinat spre el umărul / ca un trunchi noduros: //Auzeam cum se-nteţeşte seva lui bătînd/ ca sîngele. / Auzea cum se încetineşte sîngele meu suind ca seva. // Eu am trecut prin el. / El a trecut prin mine / Eu am rămas un pom singur. / El / un om singur".

Iată însăşi poezia: solemn şi grav ceremonial în care cuvintele se întrepătrund cu lucrurile, amestecîndu-şi substanţa inefabilă, ca omul şi pomul, ca sîngele şi seva, ca osul şi vegetalele!

Am citat versurile cele mai frumoase din ciclul titular. Dintre celelalte cicluri, primul, Luptele, reia motive din 11 elegii, întorcîndu-ne, curios, la o fază anterioară a liricii lui Nichita Stănescu, caracterizată de antinomia dintre spiritul contemplator şi realul contemplat; Rîsu'plînsu' cuprinde erotice, mici cîntece sentimentale, din care, dacă aş putea, aş transcrie Bruscă vorbire, Mim, Laşi mirosul şi alte cîteva; în sfîrşit, din Mîncătorii de libelule, sînt de reţinut inocentele meditaţii, cu titluri antonpanneşti, cele mai multe dintre ele, jocuri de cuvinte graţioase şi spirituale, cînd nu, mai rar, străbătute de un fel de misterioasă exaltare:

„Să ne iubim ca florile / în noi înşine /Să creştem pe ramura / vie a cuvîntului. / Eu sînt A / petala strigării, / tu eşti U / friguroasa floare // Să ne iubim ca florile / în noi înşine / ca litere singure / în interiorul cuvîntului...".

Ne putem da mai bine seama acum de evoluţia poeziei lui Nichita Stănescu, după 11 elegii, sub raportul „ideilor", al concepţiei înseşi despre poezie. Elegiile transcriau un conflict, o tensiune parcă insolubilă dintre poet şi lume, o abandonare de către poet a subiectivităţii sale: omul-fantă era mai puţin chiar decît un contemplator, era o pură absenţă. Laus Ptolemaei inversează oarecum termenii: poetul este cel care impune lumii optica lui, căutînd să depăşească atît intuiţia îngustă, cît şi raţiunea abstractă într-o retrăire a creaţiei primare perpetue. De aici, viziunile paradisiace, himerice, ale unei lumi care nu mai este descrisă ca natura, ca ceva care s-a născut,

dar ca psysis, ca real infinit şi veşnic pur, cîntat şi în două-trei poeme din Oul şi sfera, în cele din urmă, Necuvintele împinge mai departe reflecţia asupra aceleiaşi teme a cunoaşterii poetice (fundamentală la Nichita Stănescu; dar ce poet a ocolit-o vreodată?). Poetul, căruia nu-i este de ajuns să exprime ceea ce este, se leapădă de limbajul convenţional şi, faţă-n faţă cu o lume pură, virtuală, descoperă necuvintele, cuvintele-lucruri. Iar primul necuvînt, temelia inefabilă a lumii lui Nichita Stănescu, începutul a toate, este, desigur, A. Lui i se cuvine admirabilul Plan cu care se deschide cartea:

„ Ce eşti tu, A? / tu, cea mai omenească şi / cea mai absurdă literă, / o, tu, sunet glorios! // Cu tine mă lupt, / în tine azvîrl fiinţa mea / ca odinioară Acheii calul troian / în Troia. // Cu tine mă culc, / numai pe tine te vreau, / tîrfă fermecătoare, / disperată zeiţă! // Tu îmi dansezi pe gură / clnd mor şi sînt aidoma / soldatului ridicol, şi împins din spate l de creşterea ierbii spre cer; / şi vreau să nu mai exişti / ca să fiu liber de vorbire; / vagin imaginar. A, literă / borţoasă de toate literele // Nu să alerg, ci să plutesc, / să trec prin fluvii ca prin raze / fără materie, / ale căror maluri sînt urechi surde. // Muzică tu, cu gheară, / care-mi tîrăşti trupul pe deasupra / cuvintelor / asemenea mielului păscînd iarbă şi / smuls de vultur. // A, tu, stafie ameninţătoare, / cine eşti / şi ce vrei? "

(România literară, nr. 40, 1969)

„Poezii"

Am scris de cîteva ori despre Nichita Stănescu, încît, acum, mi se pare că, orice aş spune, m-aş repeta. Cuvintele care ies din vîrful peniţei îmi sînt cunoscute, şi dinainte legate în propoziţii, ca şi cum aş construi articolul din prefabricate, în astfel de cazuri, rutina la care mă obligă cronica săptămînală se dovedeşte îngrozitoare, şi ar trebui un punct de vedere global sau inedit, un şoc, o revelaţie. Dar cînd poetul însuşi, alcătuindu-şi o antologie (Poezii), nu e în stare să mă scoată din amorţeală, probabil că trebuie să mă consolez cu gîndul că repetarea e, cîteodată, inevitabilă. Nici vorbă, selecţia pe care Nichita Stănescu o face acum (a doua, de nu mă-nşel) este atentă şi destul de severă, de vreme ce reţine numai vreo optzeci de poeme, cam cîte erau într-o singură carte anterioară, de exemplu în Necuvintele. Dar este o selecţie care nu schimbă nimic, nici un accent, nici o perspectivă, o selecţie de manual de şcoală. Cine ar citi doar antologia ar avea imaginea standard a poetului. Aş fi preferat, de aceea, un unghi de vedere mai decis, mai subiectiv, un parti-pris înviorător, chiar dacă nedrept faţă de anumite

laturi ale poeziei. Nu mai spun că multe poezii pe care poetul le-a socotit antologice nu sînt deloc, iar altele, remarcabile, mai ales din Laus Ptolemaei şi Necuvintele, lipsesc. Dar aici intervine şi diferenţa de gust şi de idee, despre sine însuşi, pe care n-avem cum s-o imputăm unui poet.

Ce se observă totuşi la o astfel de lectură concentrată a poeziei lui Nichita Stănescu?

Mai întîi, extraordinara originalitate şi coerenţă a universului ei. Totul poartă o pecete caracteristică, fie că e vorba de versurile mai tinereşti, aproape adolescentine, de la început, fie că e vorba de cele 11 elegii: o lume de forme lunecătoare, incerte, care-şi modifică de la o clipă la alta alcătuirea: un amestec de concret şi abstract, de idei şi obiecte, de gesturi şi de sentimente, pe care nici o graniţă nu le desparte. Din umeri tîşnesc ramuri, din ochi frunze, picioarele se fac ţevi vegetale, scheletul se aprinde de strălucirea marmorei, gîndul îşi înfige rădăcinile-n pămînt, iar omoplatul se zbate ca o pală subţire de elicopter. Sentimentele au corp material, se urmăresc, se ciocnesc, iubirea sare ca o leoaică tînără, bucuriei îi cresc aripi la glezne. Obiectele în schimb se diafanizează. Nichita Stănescu are un mare instinct al seraficului şi imaterialului; corpurile devin transparente, ireale, adolescenţii calcă apa mării, răspîndindu-se în larg ca „o flotă infinită de yole", aerul se umple de făpturi angelice şi de păsări, care însă nu trezesc teroarea spiritului ca păsările apocaliptice ale lui Hitchcock sau Braque, ci reprezintă simboluri de diafanizâre a universului. Cuvintele îşi pierd, la Nichita Stănescu, facultatea obişnuită de a numi: lucrurile par a ieşi din cuvinte spontan, ca privirea din ochi. Cuvîntul e „racine et clef, cum scrie undeva Claudel, „et nous comprenons en passant sur ce qui se passe ". Cuvinte şi lucruri se află într-un proces de metamorfoză, alunecă unele într-altele, ca o sevă în ţevile goale ale tulpinelor. Universul e făcut din cuvinte, limba poeziei se populează de obiecte, înlăuntrul copacului, al pămîntului este un verb sau un substantiv, ca o substanţă inefabilă: „Muşc din copaci, / oho, şi de ce? / După scoarţă e lemn, / După lemn / bate mima abstractă a lui «e» / fără de existenţă şi solemn. // Dacă aş putea să dau verdele la o parte, / din frunze-ar r amine doar un cuvînt / Dacă aş putea să dau pămîntul la o parte / din pămînt ar rămîne scheletele lui «sînt»". înlăuntrul cuvîntului este un timp, este un spaţiu, care despart silabele, vocalele, literele: „Ah, cuvintele, tristele, /ele curg în ele însele, / deşi sensul lor este static: // Ce tragedie cuvîntul «iubito»! / După litera «I» urmează litera «U», /După litera «B», litera «I», / apoi «T», apoi «O»... //Şi asta-i ca şi cum ar trece un timp / între «I» şi «O»... ".

Poetul vorbeşte cu obiecte şi contemplă cuvintele, îşi face predicate din fructe, din pietre, şi sileşte cuvîntul să înflorească sau să-şi piardă sunetele ca un pom, frunzele...

A doua însuşire este că această poezie vie şi sensibilă ca o fiinţă nu exprimă decît indirect pe poet: subiectivitatea e, în ea, difuză. Nichita Stănescu nu vorbeşte despre sine: „eu", „mie", „pe mine", „şinele" şi celelalte semne ale subiectului liric s-au abstractizat, au devenit goale, aplicabile oricui, ca nişte imagini plastice ale unei interiorităţi universale.

Puţini poeţi pot fi caracterizaţi la fel de bine nu după emoţiile, ci după cuvintele lor; din acest punct de vedere, am putea spune că Nichita Stănescu scrie o poezie pură, ce nu trebuie descifrată printr-o psihologie. Tandreţea, furia, desperarea, rîsul, plînsul sînt ale cuvintelor, ale sufletului, ca şi cum poetul n-ar căuta cuvinte spre a numi emoţii, ci emoţii capabile să releveze cuvintele.

Desigur, după cum s-a observat, elegiile erotice, madrigalele şi celelalte compoziţii din în dulcele stil clasic ne întorc la un Nichita Stănescu anterior cărţilor sale principale, mai superficial şi mai candid, cultivînd cu mare libertate de spirit jocul, graţia, inocenţa. Este un Nichita Stănescu mai copilăresc şi, în acelaşi timp, mai matur. Jocul reprezintă o delectare superioară şi numai poeţii „bătrîni" ştiu să se joace. El presupune perfecţie tehnică, detaşare de limbaj. Arghezi nu s-a jucat de la început, ci abia în Hore. în ce-l priveşte pe Nichita Stănescu, iese acum la iveală în scrisul său, mai exact, se accentuează, o latură de volubilitate, de spectacol, de artă a prefăcătoriei. G. Călinescu ar fi zis şi despre el că e „munteanul volubil şi sentimental", sincer şi simulant, trăind şi jucînd emoţia. Dar abilităţile de vocabular arată o ingenuitate cuceritoare: „Scoate-mi pielea de pe mine l poate vrei o amforă, / poate vrei să bei dulbine / Doamnă Verde Camfor ă. // Poate că le este sete / ale dumneavoastră plete, / poate că vă sînt uscate / paişpele cel de carate / Poate că vă este talpa / nepupată mult prea alba / şi nesupt vă este sfîrcul / şi mult prea puţin — prea multul // Beţi din cupa mea de piele l Doamnă, numai vinuri grele / Doamnă, numai vinuri roşii, / Doamnă numai vinuri verzi / Doamnă, numai vinuri albe / căci vă stau covor sub talpe / şi la mînuri stau inel, / vina mea vă e cercel". Se-nţelege de la sine că fără o stăpînire desăvîrşită a mijloacelor limbii un poet «-ar putea scrie astfel de rafinate versuri de dragoste. O uşurinţă neînchipuită leagă şi dezleagă cuvintele, le schimbă terminaţia şi sensul inventează forme noi după pura alchimie de sonorităţi: „ Ei mi-au spus, căci mă uitară, / despre-o grea şi dulce seară / cînd trei magi din Sud picară / cu trei

cai de sare-amară // Cu trei cai de unt-de-lemn, / cu trei cai de lemn solemn, / cu trei cai de rădăcină / In zăbale de lumină. / Cu trei cai de chiparos / cu trei cai sculptaţi din os / de din osul meu din piept / potcovit şi înţelept... // de clnd tu l-ai sărutat / cu un tandru nechezat". Punctul de pornire al versurilor e o frază a lui Mateiu Caragiale citată de Ion Barbu, dar cîtă inventivitate! Oricîţi imitatori va găsi Nichita Stănescu prin impresia de facilitate pe care unele din poeziile lui o pot lăsa, nimeni nu va putea imita această bucurie a cuvintelor de a se asocia după sunetele lor, scăpate de sub apăsarea unui limbaj dinainte constituit. Secretul oricărui lirism stă în elanul lui transformator.

Sînt în volumul din urmă şi poeme de altă factură (Unsprezece feluri de a-ţi pierde lumea), dintre care două sau trei, excepţionale, în Izgonirea din ral, şinele bolnav al Divinităţii căzînd pe pămînt creează apele, mările, oceanele: „ Ochiul lui de albastru ce era, -/degreutatea privirii s-a făcut, Marmora. / Vinele / i-au plîns colinele. / Inima fără icoane / s-a stors în Amazoane. // El a devenit apă, / rîu şi mare, / apăsat ca strugurele /sub propria apăsare. // Ce avem lichid pe pămînt / e trupul sinelui sfint". Moartea păsărilor este poemul apocaliptic al pieirii zburătoarelor, păsări şi înger, într-un aer îngroşat de albuşurile şi gălbenuşurile ouălor sparte. Interesant aici (ca şi în Creşterea apelor, unde apele se usucă şi peştii sînt alungaţi) este mai ales fiorul de spaimă, crisparea existenţială în faţa demenţei din univers: „ îngerul / mereu îşi duce mina la beregată / mereu îşi duce mina la beregată, / Coboară aerul, se scurge în canale / pe lingă urloaiele cerului, / se scurge-n canale / amestecat cu albuşul / şi tot gălbenuşul // îngerul încearcă să respire, /să se respire, dar gura îi este sudată / cu albuş -o dată, cu gălbenuş — o dată / şi mereu duce mina la beregată, / şi mereu duce mina la beregată... ".

Poezia lui Nichita Stănescu echivalează cu un mesaj estetic - cel al însuşi procesului de creaţie.

(România literară, nr. 44, 1970)

„Starea poeziei

„Soarele saltă din lucruri, strigînd / clatină muchiile surde şi grave. / Sufletul meu U întîmpină, ave! / Calul meu saltă pe două potcoave. / Coama mea blondă arde In vînt"; privesc profilul suav-juvenil al poetului de pe clapa copertei volumului său de debut şi versurile închinate „ lui Eminescu tînăr " îmi vin din nou în minte. Cînd apărea Sensul iubirii, cîţi ar fi îndrăznit să vadă în acest salut inaugural altceva decît un orgoliu de adolescent? Astăzi însă el ne apare într-o

lumină schimbată. Recitesc poeziile din prima carte, ca şi pe cele care au urmat, şi nu mă sfiesc să spun că ne aflăm în faţa unui mare poet, cel mai important al generaţiei sale şi care a ştiut acest lucru înaintea noastră: un mare poet care a început, superb, prin a adresa salutul său altui mare poet. Cei cincisprezece ani care despart Sensul iubirii de Starea poeziei se dovedesc suficienţi pentru a introduce în judecata noastră sentimentul istoriei literare.

Noutatea poeziei lui Nichita Stănescu era evidentă de la întîiul volum, chiar dacă numai în latura superficială. Modul de a vorbi despre sine şi despre lume era, înainte de orice, şocant. Cu ce să asemeni anatomiile lirice ale poetului care lua inocent cunoştinţă de trupul lui? Gleznele înfloreau, braţele ţîşneau ca nişte şerpi, din umeri ieşeau pantere şi lei, în tîmple se înfigeau vise, scheletul lumina, mîinile dădeau la o parte razele lunii, inelarul se lovea clinchetind de degetul mijlociu. Dar starea de imponderabilitate a lucrurilor: saltul, dansul, plutirea, zborul? Poezia închipuia o lume reală fără gravitaţie, imaterială, diafană, în care obiectele lunecă dintr-o formă în alta, dintr-un contur în altul ca nişte misterioase fluide; şi totodată o lume a stărilor de suflet substanţială, densă, în care sentimentele se ating, se lovesc şi se rănesc. Metafizică a realului şi deopotrivă fizică a emoţiilor, această răsturnare de percepţie produce, în volumul următor, O viziune a sentimentelor, cîteva poeme de o profundă originalitate, cu un sunet încă neauzit în literatura română: „Alergînd, alergînd mi se-nteţeau muşchii, / scheletul alb ce-l ţin în mine, / ca marmora lui Michelangelo statuile, / a început să se facă mai luminos, mai luminos, / vertebră de vertebră, os de os. // ...Pînă cînd, pînă clnd/ în tîmple şi în frunte mi se-nfigeau sunînd / întîmplări, amintiri, amintiri, întîmplări, / speranţe şi vise, veniri şi plecări. // Alergînd, alergînd, mai adîncă-i mereu / urma-n pămînt a piciorului meu, /pînă cînd zidul de gheaţă al morţii îmi bate /pieptul, cum baţi pe-un lingou / ştiutul însemn de carate. / Şi omoplatul se face / pală subţire de helicopter / ce se-nvîrte, se-nvîrte, se-nvîrte, se-nvîrte / dintr-o boltă în alta, dintr-un cer în alt cer, / iar gîndul meu scris îşi înfige-n pămînt / rădăcinile, sondele, ancora, / visurile, dorurile, patimile". Intensificarea aceasta aproape dureroasă a simţirii poetice reflectă, în primă instanţă, o anume nevoie de concret: de viul lucrului, de contactul nemijlocit cu accidentele realului. E peste tot o atingere atît de vibrantă cu lumea, încît obiectele ce izvorăsc, fragede, pure, matinale, din spuma imaginaţiei sînt în acelaşi timp foarte materiale şi aproape transparente. Probabil că mitul lui Amfion, uşor modificat într-o poezie din volum, exprimă cel mai bine mirajul acestei realităţi

care creşte direct din cîntec şi mirajul acestui cîntec care transformă, în fiecare clipă, realitatea. Poezia e o iluminare, iar poetul, un vrăjitor: „ Iată şi lucrurile! Orice dragoste-a mea / pentru de, / însemnată cu creionul chimic /pe hîrtiile ude, caligrafic, cu scrisul rotund, / o flutur în mina întinsă şi-apoi / o las să se legene, cînd într-un colţ, cînd / într-altul, în vînt... // Voi, lucruri, Sfmxuri mişcătoare, / şi, tu, iluminare!" Voi spune totuşi ceva mai mult: poetul nu vede pur şi simplu lumea din jur, nu aude, nu miroase, nu pipăie fiinţele, materiile, lucrurile: el este însuşi văzul, auzul, mirosul, pipăitul, organ senzorial imens şi multiplu. „Gîndul creşte-n cercuri sonorizînd copacii": lumea se pătrunde de sentiment, se umple de emoţie, devine sensibilă, labilă, lunecătoare. Nimic totuşi din poncifele lirismului sentimental în această „imaginaţie materială", cum o numea Gaston Bachelard: căci pe de-o parte impresiile, trăirile şi capriciile sufleteşti ale poetului se transportă în lume, par a se construi din fibra ei materială; iar pe de alta, cîntă, suferă, exclamă universul însuşi, sensibilizat, pătruns de suflet. Această stare de graţie a lumii este, în volumele de pînă la Oul şi sfera, şi o stare de jubilaţie: primul Nichita Stănescu este poetul extazului materiei şi al reveriei obiectelor, magician fericit, Orfeu ce sileşte universul să cînte asemeni unei uriaşe harfe.

Poezia, deci, nu mai exprimă, nu mai arată, nu mai sugerează lumea: ea a devenit lume, a făcut din lume instrumentul ei muzical şi din lucruri, coardele sau clapele ei inefabile. Copaci-cuvinte, aştri-cuvinte, păsări-cuvinte: cuvintele se scurg în lucruri şi lucrurile în cuvjnte. Aici găsim poate aspectul cel mai revoluţionar artistic al poeziei lui Nichita Stănescu şi el constă într-un dublu raport: de substanţializare a Hmbajului şi de poetizare a realului. Sesizăm însă şi o deplasare de accent de Ia una spre alta: dacă iniţial poetul pare a vorbi liric prin obiecte, atrăgînd realul în sfera vocabularului, ulterior el va împinge vocabularul în sfera realului, populînd lumea de verbe şi de substantive. Obiectul-cuvînt devine cuvînt-obiect; realitatea îşi asumă legile gramaticii; lumea se comportă tot mai mult ca un limbaj ce alcătuieşte fraze sau se fărîmiţează în silabe şi în sunete, înlăuntrul fiecărui lucru se ascunde un substantiv, mişcarea e un verb, calitatea sensibilă, un adjectiv. Contactul cu realitatea este acum contactul cu acest suflet verbal al copacilor, al pietrelor, al fructelor: „Muşc din copaci, / oho, şi de ce? / După scoarţă e lemn, / după lemn / bate inima albastră a lui «e» / fără de existenţă şi solemn. / Dac-aş putea să dau verdele la o parte, / din frunze - ar r amine doar un cuvin t. / Dacă aş putea să dau pămîntul la o parte, / din pămînt ar rămîne scheletul lui «sînt» // în inima lucrurilor stau cuvinte...". Identificarea imaginaţiei

cu realul, a metaforei cu obiectul, a sufletului visător al poetului cu lumea este forma desăvîrşită a unei poezii care pare a-şi ajunge sieşi, emanînd din sine ca o energie de un fel anume. Critica a numit-o poezie a poeziei: e o formulă posibilă, totuşi echivocă, fiindcă nu e vorba de o poezie care se ia pe sine drept obiect, de o poezie de arte poetice, ci de o poezie care se face pe sine ca obiect, într-un continuu schimb de materii cu lumea, care se construieşte realmente, sub ochii noştri, în timp ce, asumînd realul, îi transmite propria lui existenţă verbală.

Cele // elegii constituie în fond întîia luare de cunoştinţă a identităţii: şi, inevitabil, a conflictului ascuns care o subminează ca o viroză. Poetul însuşi a intitulat elegia a patra: lupta dintre visceral şi real. Dar chiar ideea de luptă ne opreşte aici atenţia. Ingenuitatea de odinioară lasă deci loc pentru reflecţie şi îndoială, în a treia elegie, contemplării îi urmează criza de timp, iar crizei de timp contemplarea, în a cincea, tentaţia realului semnifică atît o atracţie irepresibilă a lumii, o confuzie, o identitate, cît şi conştiinţa separaţiei. Trăiesc în numele frunzelor, al pietrelor, al merelor, exclamă poetul: dar vine îndată trezirea, ,.recăderea" în starea umană care e o diferenţă. Unitatea şi aspiraţia spre ea se întîlnesc deopotrivă, în elegia a noua: „ Totul e lipit de tot, pîntecul de plntec, / respiraţia de respiraţie, / retina de retină", în elegia a şaptea: „întindo mină, care-n loc de degete /are cinci mlini, / care-n loc de degete / au cinci mîini... // Totul pentru a îmbrăţişa, /amănunţit, totul, /pentru a pipăi nenăscutele privelişti/şi a le zgîria / pînă la sînge / cu o prezentă". Contradicţia apare între constatarea, ce devine laudă, a identităţii poet-lume („ El începe cu sine şi sfirşeşte / cu sine. / Nu-l vesteşte nici o aură, nu-l / urmează nici o coadă de cometă") şi suferinţa de a trăi astfel risipirea umanului prin contopire („ De numărul unul sînt bolnav, / că nu se mai poate împarte / la două ţîţe, la două sprîncene, / la două urechi, la două călciie, / la două picioare în alergare / neputînd să rămîie ").

Devorată de lucruri şi devorînd lucrurile: iată alternativa poeziei lui Nichita Stănescu şi tema Elegiilor, pe care Laus Ptolemaei şi Necuvintele o reiau în chip mai metodic şi, liric, mai neinspirat. Ptolemaeu simbolizează bunul simţ empiric, eroarea necesară a percepţiei care constituie lumea: poezia visează de terenul sigur al realului, temîndu-se de schema abstractă a gîndirii ce-l desfigurează prin raţionalizare, însă aspectul poemelor. e deliberat didactic şi suavitatea lirică de pînă acum se evaporă, lăsînd în loc un pietriş de concepte. E curios cum, lăudînd viaţa în formele ei cele mai puţin pervertite, Nichita Stănescu scrie în Laus Ptolemaei, în Necuvintele,

aproape o poezie de idei, în sensul de altădată. „O, niciodată, niciodată, niciodată, / nu mi-a fost dor de vreo idee, / ci numai de un măr sau de un mers de fata /sau de o după-amiază " - declară el spre a contrazice parcă factura didactică a acestor poeme în care ideea se descărnează şi imaginaţia îşi pierde savoarea: în care doar jocul, ironia, asociaţia voit insolită mai reuşesc (Rîsu'Plînsu', Cosmogonie sau cîntec de leagăn) să suplinească mirosul, gustul, sensibilitatea materială a unei poezii ce păstrase în cea mai înaltă abstracţie prezenţa concretului. Fusese retorică organizînd realul; discursivă, înşirînd obiecte; sentenţioasă, definind lumea. Acum devine retorică în măsura în care se îneacă în cuvinte, discursivă, fiindcă se repetă în cuvinte, sentenţioasă, fiindcă înlocuieşte palpitul viu al lucrului cu ideea şi cu conceptul lui. Nu pretutindeni; unele versuri continuă să aibă farmecul acela greu de precizat pe care îl are aproape orice cuvînt ieşit de sub peniţa poetului; dar peste multe altele pluteşte un duh al abstracţiunii care pare a aduce moartea fanteziei senzoriale.

Punctul critic mi se pare a fi depăşit odată cu în dulcele stil clasic şi cu inegalul volum Măreţia frigului. Printr-o întoarcere întîi la lejeritatea limbajului, la cuvintele fulgi, la dansul sunetelor de dinainte (în ciclul secund din în dulcele stil clasic); atît că aici gratuitatea e mai mare, ca şi cum cuvintele şi-ar fi cîştigat o deplină independenţă de a se asocia, de a se metamorfoza, urmărind doar efectul de suprafaţă. Printr-o maturizare, apoi, a reflecţiei: în dulcele stil clasic debutează cu cîteva lungi şi anxioase poeme, între care Moartea păsărilor e o capodoperă: viziune coşmarescă a unui univers saturat de păsări, de ouă sparte, de coji, de gălbenuş, de albuş, şi, totodată, teribilă artă poetică a îndoielii de vocaţia proprie, îngerul sufocat care-şi duce necontenit mîna la beregată este însuşi poetul. Elegiile din Măreţia frigului, în sfirşit, nu mai sînt ale cunoaşterii, ci ale sufletului: iar stării de fericire i se substituie amărăciunea şi nelinişţea, jubilaţiei, sarcasmul: „Ah, dacă aş putea să zic că mai am un suflet, /pe urmă după ce mi-am pierdut trupul meu, să r/c / că mai am un suflet pentru cal, bunăoară, / pentru calul dresat de tine. // Ah, dacă aş mai putea să am pufin miros - de la floare - / la subţioara asta murdară a umărului / eu care îmi acopăr morţii, :icindu-le: / Tăceţi, nu e timpul, / tăceţi nu e timpul! - / ...şi asta în timp ce timpul trece /şi unicnd suflet pe care-l am / mănincă timp şi nu se mai satură...". în locul expansivelor anatomii poetice dtn Sensul iubirii şi din celelalte, iată o biologie deprimată, o frică de uzurpare interioară, un instinct al timpului care macină; în locul extazului gleznelor, tîmplelor şi braţelor, a beţiei adolescentine a simţurilor, urechea înfundată cu ceara

vîrstei, ochiul orb al maturităţii întrebătoare şi nesigure: „Şi dacă s-ar deschide deodată un ochi / chiar pe clanţa pe care apeşi? / Ai mai putea tu oare / să pui mina pe privire? /Ai fi în stare tu să intri intr-o vedere? /Ai putea tu să fii văzul meu? /Ai putea tu să fii - dacă dmtr-odată s-ar deschide un ochi, - / te miri cine ştie unde, / te miri cine ştie cînd ?/ Orbul de mine te întreabă / poţi tu să fii vederea mea? " Ce va urma în poezia celui mai original poet român al ultimelor decenii? Ce nou avatar? Nimeni n-ar putea-o spune, probabil. Trebuie să opresc aici sumara retrospectivă: fiindcă stă mai degrabă în puterea criticii să prevadă trecutul literaturii decît viitorul ei.

(România literară, nr. 29. 1975)

„Epica Magna"

Recentul volum al lui Nichita Stănescu, apărut în condiţii grafice impresionante ia Editura Junimea, constituie, vai, o decepţie. Nu atît prin flagranta inegalitate (inegale erau în fond şi alte cărţi ale poetului, în special Necuvintele şi Măreţia frigului), cît prin impresia de eteroclit pe care o lasă şi pi in lipsa de noutate chiar a poeziilor remarcabile. Autopastişa a devenit procedeu curent. Marele poet trăieşte aici, cu puţine excepţii, prin umbra lui. Nu pot fi bănuit de rea voinţă faţă de poetul Elegiilor, iar o subită obtuzitate, acum, după ce i-am comentat elogios cea mai mare parte din cărţi, ar trebui la rîndu-i explicată. Citind şi recitind această, cum o numeşte cu oarecare emfază autorul, „lliadă de Nichita Stănescu însoţită de mai multe semne de Sorin Dumitrescu ", m-am întrebat de unde să încep, ca să nu şochez pe iubitorii poetului şi pe însuşi poetul, aşa de entuziast de opera lui: să-mi ascund politicos părerea adevărată în cîteva fiaze convenţionale? Mi-am zis însă imediat că ar fi mult mai jignitoare o astfel de politeţe decît decepţia exprimată franc. Nichita Stănescu nu e poetul căruia ipocrizia criticului să-i fie de folos; şi nici eu criticul care să încerce, primul, efectele ei asupra poetului. Sînt, pe de altă parte, atît de convins de talentul excepţional al lui Nichita Stănescu (nu mai vorbesc de rolul lui în poezia noastră), încît mi-aş dori să mă înşel şi Epica Magna să fie o carte mare. Nu-mi rămîne decît să încep cu începutul, descriind poezia.

Cine nu-şi aminteşte de elogiul lui A din Necuvintele: „Cine eşti tu, A? / tu, cea mai omenească şi / cea mai absurdă literă...!". Prima poezie din Epica Magna este tot o Descriere a lui Â, în versuri uneori inspirate („ Templu al cuvîntului, A, / rugarea trupurilor noastre fumegînde"), alteori cam silnice („Gîndire devenită strigăt /

înzdrăvenind un mormînt"), dar în fond o reluare, ca şi Cătărarea pe o rază, a vechiului motiv („ îl ştiţi voi pe A, / murdarul de A, / luminosul de A ") ce denotă secarea imaginaţiei. Pean pare un duplicat al definiţiilor şi sentinţelor lirice din Laus Ptolemaei: „ Nu trebuie mai ales să înţelegem, / trebuie mai ales să fim", în acelaşi stil, aici depeizat, este scrisă şi poezia O, nedreptate: „Ecoul e cea fhai temeinică formă a materiei / pentru că ecoul se repetă ". Versurile de tot rele nu lipsesc: „O, tu, lună dezvirginată, / aruncă-ţi stele în spate" O aritmetică ce şi-a pierdut, prin supralicitare, savoarea lirică, şi a cărei origine se află în Dreptul la timp şi 11 elegii, produce în Anatomia, fiziologia şi spiritul astfel de mostre de cugetare: „ Prima mărime peste zero este infinitul, / Mai mare peste nimic este / totul". Un ecou din elegiile celebre descoperim în Metamorfozele: „Nu există decît o singură viaţă mare / la care noi participăm. / Nu există decît o singură viaţă mare / restul, nu suntem ". Lungul poem nu are nici o noimă lirică, aşa cum nu are nici acela intitulat Adunarea prin îndepărtare:,, Este ceea ce este. /Legea este a totului, tot ceea ce este. / îndepărtarea de lege se numeşte este. / Eroarea este îndepărtarea de eroare. / Eroarea este estele fără să fie el. / Ea este primul altceva". Ideea se poate înţelege, însă lirismul s-a schematizat, s-a subţiat, s-a curăţat ca o carne de pe oase. Abstracţiile acestea versificate aveau în Laus Ptolemaei o justificare parţială, prin tema plachetei; acum ele nu sînt decît nişte ecouri întîrziate. Poetul îşi parodiază maniera proprie. O excepţie, în acest stil, este Hieroglifa, poezie foarte frumoasă:

Ce singurătate

să nu înţelegi înţelesul

atunci cînd există înţeles.

Şi ce singurătate să fu orb pe lumina zilei, -şi surd, ce singurătate, în toiul cîntecului.

Dar să nu înţelegi

cînd nu există înţeles.

Şi să fii orb la miezul nopţii

şi surd cînd liniştea-i desăvtrşită, -

o, singurătate a singurătăţii!

Mai curios este să constatăm că se poate parodia exuberanţa erotică din O viziune a sentimentelor. Iată Ea:„ Tocmai acum, tocmai acum / cînd o iubesc cel mai mult, / tocmai acum am minţit-o ". Şi la un nivel de vulgarizare mai jos: „ Tocmai acum, tocmai acum / cînd ea îşi calcă de drag de mine / rochia In carouri... ". îmi stăruie în ureche muzica ingenuităţii dintr-un vers de demult al poetului: „Oho, alerg şi salt şi curg". Şi din atîtea poezii splendide, în care descoperise „anatomiile" care l-au făcut faimos. Dar Finish de azi nu e decît o copie ştearsă: „Alergam aţii de repede încît / mi-a rămas un ochi în urmă / care singur m-a văzut / cum mă subţiam - / dungă mai întîi, linie apoi... ". Primele patru versuri din Respirarea aerului de sub aripă sînt în schimb de reţinut: ,, Nu, nu se poate / vultur stingher, / fără de roate / să stea pe cer ". în această manieră voit naivă, ca a desenelor de copii, poetului îi reuşesc acum cîteva superbe lucruri. De exemplu Şo pe zeiţă (ce titlu imposibil!) şi mai ales Luare, lamentaţie tragică înrudită cu ale lui Emil Borta din ultimile cărţi, în care cuvintele au o nefirească răsucire, ca şi cum emoţia rostirii le-ar stîlci şi le-ar gîtui:

Tu n-ai să mă laşi, nu,

nu, nu mă lăsa

frate plopule, frate!

Vin şi îmbrăţişez cu repedea mea viaţă

viaţa ta lentă.

N-ai să mă laşi.

nu, aşa că nu?

N-ai să mă laşi, frate,

nu aşa că nu ?

Mă voi scurge pe scoarţa ta,

ca ploaia,

dar tu, nu aşa că tu,

nu aşa că tu o să mă ţii,

nu aşa că tu nu o să mă laşi,-

şi atît de puţinul punct

al amîndurora

o s ă-l faci de sărbătoare...

Mi-e somn, frate,

înrădăcinează-mă tu,

înrădăcinează-mă.

O elegie deopotrivă de frumoasă, dar în alt stil decît acest Mai am un singur dor al lui Nichita Stănescu, este O confesiune, apropiată de

altele din Măreţia frigului în care cel ce plînge este sufletul nostru iubitor de moarte. Dacă în // elegii era vorba de suferinţele cunoaşterii, aici îşi găseşte expresie o biologie deprimată de ambiţiile şi neputinţele spiritului:

încă nu pot să înalţ un imn liniştei

pe care mi-o doresc şi de care mi-este foame.

Nici o casă în care am stat

nu m-a ţinut prea mult înlăuntrul ei.

Aş vrea să pot să locuiesc

în propriile mele cuvinte,

dar îmi atîrnă greoi prin uşile lor

trupul spre regnul animal.

Bucuros aş da clinilor ce este al cîinilor

şi arţarilor ce este al arţarilor,

dar urletul cîinilor este pentru mine închis,

iar mirosul arţarilor oprit.

Va trebui să mă mut mult mai sus,

va trebui să arunc lestul, -

dar numai gîndul că ceea ce este sus

este aidoma cu ceea ce este jos, —

mă tulbură şi mă face să aflu

că orice azvîrlire nu are direcţie,

că orice lepădare e statică.

In învăţăturile cuiva către fiul său (mai ales prima serie), banalitatea e din nou liric recuperată: „ Dormi cit mai puţin cu putinţă, / visează cit mai mult cu putinţă" Sau, la fel de sugestiv: „Nu te grăbi să alergi. / Stai locului! / Chiar şi miezul fierului / curge leneş prin lăuntrul fierului. // Uită-te la fier şi aseamănă-te lui". Poetul e aici un filosof discret şi coerent ce-şi transmite testamentul plin parcă de o orientală înţelepciune:

Dragule, caută şi te însoţeşte ca să nu rămîi prea singur. Vei vedea şi tu, atunci cînd vei iubi, cine îţi va fi soaţa, aşa cum arborele cel mare, pe timpul soarelui în toi, vede cum îi este umbra

Pe timp de durere, lasă-te singur ţie.

Şi cerul se acoperă de nori cînd plouă

Numai cînd ninge, ninsoarea e umbra de la stele.

Dar atunci, dragule, e foarte frig, şi chiar ceea ce este frumos vederii poate să ţină loc de cămaşă.

Din nefericire banalitatea pură şi pretenţioasă este intactă pe pagina vecină: „Pricina ochiului nu este lacrima / ci vederea. / Nu, / să nu confunzi niciodată / ceea ce este real cu ceea ce este adevărat // A iubi este real, / iubirea este un adevăr / A iubi este / Iubirea se este". Şi acestea sînt în fond nişte sfaturi testamentare (Patru afirmaţii în sprijinul realului), lapidare, însă nepoetice. Lapidaritatea este ceva mai eficientă liric în Locuit:

Pînă cind nu mă părăseşte zeul

care stă tolănit în mine

nu pot să ies din cort, iubito,

iar cohorta doarme şi miroase

a cimbru

pentru că vine primăvara.

Dar Autoportretul şi cele două Haikuuri sînt şterse. Lirica erotică este ca şi absentă din Epica Magna. Ar fi de observat că, dacă O viziune a sentimentelor cuprindea aproape numai poezii de dragoste (exuberante ceremonii), în volumele următoare, cu excepţia părţii a doua din în dulcele stil clasic, acest fel de poezie se întîlneşte foarte rar. în Epica Magna sînt doar cîteva invocaţii, aubade, jeux d'amour în felul celor din în dulcele stil clasic, dar fără prospeţimea imaginii, fără măcar ingeniozitatea de acolo. Versuri stîngace („ Mi-e dor să pot / să nu-mi mai fie / dor de tine") sau penibile („ Ce greu se ouă un ou ") sînt, e drept, urmate uneori de altele de o incomparabilă puritate: „Păsări iubindu-se-n aer. / Păsări iubindu-se-n crengi. / Poţi tu, singuratecule, /văzîndu-le /să le-nţelegi9".

Se pot culege din volum şi alte poezii notabile, - în special Fulgerul şi frigul (cu ceva arghezian în concentrata apariţie a supranaturalului), Dintr-o seară („A trebuit să potolesc dinii care se neliniştiseră / fără nici o pricină") sau Tablou cu orbi, în care inumanul dă tîrcoale caselor şi curţilor obişnuite, iar poetul a devenit un „medium" pentru prezenţe diavoleşti sau îngereşti, - dar nu peste nivelul atins în Unsprezece feluri de a-ţi pierde lumea, care constituie modelul.

Tot restul e din păcate un lest ce trebuia azvîrlit pentru ca poezia să-şi ia zborul. Evident, Nichita Stănescu nu e în stare să renunţe la nimic, fiindcă altfel cum ne-am explica prezenţa în carte a unor versuri

şi poeme ce par eboşate la nime'reală pe un colţ de foaie, necorectate măcar gramatical, ca ultimul dintre acestea: „Ah, vă implor să nu-i lăsăm pe tineri / ţi pe adolescenţi, ah, vă implor / spuneţi-le greşeala morţii noastre, / pe foarte viguroasa de greşeală a lor"? Şi, tot în nefericitul Strigăt de fericire, asemenea platitudini rău versificate: „sunt noi erori ce nu au fost făcute / sunt crime împotriva razei ce n-au fost / noimă nu are şi nu are sens nu are semn / nici datină nu are / să-nveţe trupul nostru pe de rost". Niciodată parcă poetul nu a împins neglijenţa şi neatenţia atît de departe. Să fie în Cutumă ceva de înţeles: ,, Mă-ntretaie, vai murirea / care desenată fuse / in de toată firea / cuielor, opuse; / Dar mi-a fost de a mea coroană, / dară timple ca să bag sub ea / n-avui, o istorie romană / decît numai stea"? Sau în Metamorfoze, din care am mai citat, vreo umbră de poezie: „Mişcarea naşte timp / şi aceasta / şi aceasta .' şi acelea ' şi aceea / sunt însuşi magnetismul!' Cel care stă, nu este. / Cel care mişcă, are trecut, / Cel care arde. luminează /Ce! care s-a stins, este orb"? (Virgulele dintre subiective şi predicatul lor nu-mi aparţin). Să nu mi se spună că a scoate din context versuri şi strofe înseamnă a le desfiinţa: din păcate pentru Nichita Stănescu în Epica Magna, a scoate din context e singura metodă valabilă de a salva ceva, căci puţine lucruri rezista de la început pînă la sfirşit

(România literară, nr 46, 1978)

„Daimonul meu vine de departe"

Cu cîteva săptămîni în urmă, pe la 12 noaptea, am primit un telefon de la Nichita Stănescu. Nu mă sunase de mult. Nu ne văzusem de mult în ioc de orice introducere, mi-a spus, cu vocea lui lentă, care parcă tâa cuvintele: „Bătrînc, trece viaţa pe lingă noi şi nu mal ajungem .'(î schimbăm o vorbă'" Nu-mi închipuiam atunci cît de repede va trece \ iată pe lîngă Nichita Stânescu. Ne obişnuim cu toate ale vieţii, dar nu cu trecerea ei.

Nichita Stănescu era, în ultimii ani, tot mai des vizitat de ideea morţii, locuit de ea. ca de o stafie străină şi totuşi familiară, în Noduri si semne nu există o singură poezie senină. Excedat, parcă, el însuşi de îndelungata tovărăşie, poetul se imaginează într-un rece peisaj de zăpezi, boreală ţară care se întinde de la Marea Neagră la Medîterană, suferind de a nu putea muri:

Cînd ninge peste Marea Neagră spre Bosfor, cînd ninge peste albastra de Mcditerană

şi nici de frig nu pot să mor,

nu pot să mor!

Doamne, mă chinuiesc şi nu pot să mor!

Doamne, eu mi pot să mai mor!

Mi-e viaţa veşnică şi rană

şi nu pot să mor

şi ninge şi nu pot să mor

şi-mi este foarte frig cînd foarte ninge

şi nu pot să mor!

Ce poţi să scrii sub impresia morţn unui mare poet? Rîndurile care urmează sînt şovăielnice şi înseilate. încerc să mă smulg din puterea copleşitoarei tristeţi şi să uit că Nichita Stănescu nu mai este. Citesc şi recitesc din cărţile lui. Moartea aruncă asupra fiecărei poezii, a fiecărui vers, o altă lumină. De astăzi îl citim pe poetul Elegiilor la fel cum îi citim pe Bacovia sau pe Arghezi.

Nu încape îndoială că Nichita Stănescu este cel mai important poet român de după al doilea război. Opera lui a marcat, ca nici una alta. conştiinţa lirică a contemporanilor. E greu de închipuit cum ar arăta poezia de astăzi - a mai tinerilor, ca şi a mai puţin tinerilor lui confraţi - dacă n-ar exista U elegii, Laus Ptolemaei, Oul şi sfera şi celelalte. Nichita Stănescu a creat un stil, personal şi inimitabil, şi a deschis totodată poeziei o perspectivă nebănuită, ca o fereastră prin care numeroşi poeţi au privit şi vor continua să privească lumea. Stilul, timbrul, fraza lui Nichita Stănescu se recunosc instantaneu, chiar dacă scapă mereu prin ochiurile plasei critice. Am scris de zeci de ori despre el şt sînt la fel de conştient cum eram după primul articol că r.-am făcut decît să mă învîrtesc în junii misterioasei lui originalităţi. Poetul însuşi pare a nu fi ştiut totul despre sine. într-una din ultimele poezii, se autodefineşte prudent, folosind o metaforă de sorginte platoniciană în laptura lui poetică sălăşluieşte un demon care vine şi pleacă, !ăsîndii-i drept amintire versul: „Daimonul meu vine de departe >' în ga:da făpturii mele".

Daimonul lui Nichita Stănescu nu locuieşte pur şi simplu într-un trup: el face una cu acest trup. întîiul lucru izbitor, de la început, !a poetul Elegiilor, a fost întrebuinţarea nouă pe care el a dat-o trupului. Lirica lui este corporală, în sensul că uzează de noţiuni anatomice ca de nişte concepte poetice. Ochiul, sprîncenele, mîinile, umerii, genunchii, coastele alcătuiesc la el un adevărat limbaj. Lirica se exprimă prin ele. Anatomia reprezintă la Nichita Stănescu un vocabular şi o sintaxă. O uimitoare concreteţe decurge de aici.

Substantivele şi verbele îşi desfac mari braţe reale ca să strîngă la piept universul. Din încheieturile propoziţiilor ţîşnesc aripi. La nici un alt poet corpul n-a jucat un rol mai mare. Niciodată reprezentările anatomice n-au fost mai organic lirice.

Orice cititor al poeziei lui Nichita Stănescu va fi simţit însă că în trupul ei de carne şi oase sălăşluieşte un duh abstract. Poetul ne-a surprins din capul locului tocmai prin darul lui de a însufleţi abstracţiile. „Plutea o floare de tei / înlăuntrul unei gîndin abstracte", spune poetul însuşi. Mireasma realului nu se pierde aproape niciodată în labirinturile de idei ale Elegiilor şi ale speculaţiilor din Laus Ptolemaei. Noţiunile, definiţiile, ipotezele, formulele de tot felul alcătuiesc, la rîndul lor, un limbaj asemănător, dar pe un alt plan, cu acela anatomic. Exemplele sînt prea bine ştiute ca să mai trebuiască să le repet. Sicitatea acestui al doilea limbaj, datorată şi neobişnuinţei noastre, este adesea numai aparentă, în mîinile poetului abstracţiile se transformă repede în imagini prin care circulă sîngele vieţii. Acum aproape două decenii, cînd apăreau Elegiile, mai puteam avea impresia de fllosofare, dar, cu timpul, urechea noastră s-a deprins să considere pline de farmec definiţiile de tratat ştiinţific care inaugurau cel mai radical volum al autorului: „El începe fi se sfirşeşte cu sine / Nu-l vesteşte nici o coadă de cometă".

Este evident că astfel de versuri nu conţin reprezentări concrete. Aplicîndu-le acest criteriu, am greşi ca atunci cînd am căuta în pictura abstracţion işti lor imagini din realitate. Nichita Stănescu este un poet abstracţionist, dacă îmi este îngăduită echivalenţa dintre poezie şi plastică. El dezmembrează întîi realul (la propriu: cîtă vreme acest real este văzut anatomic şi compus din membre, ca un corp uman) şi îl recompune, apoi, ca un pictor cubist. O rădăcină importantă a acestei poezii o constituie suprarealismul, care a eliberat viziunea de reprezentare şi a permis o motivare exclusiv imagistică a versurilor. Insă Nichita Stănescu, oricît onirism ar conţine lirica lui, se desparte de suprarealişti într-un punct esenţial: lumea lui nu este sfărîmată, împrăştiată, haotică. Există în ea un principiu care se opune curgerii nesfîrşite a fluxului de imagini, despletiri senzoriale, şi acest principiu ne întoarce la observaţia despre corporalitate. E lesne de observat că metamorfozele cele mai ciudate şi transgresările de regnuri din versurile poetului (în care pietrele sînt dotate cu simţire, iar simţirea împietreşte) se petrec de fiecare dată înlăuntrul unui trup care este acela omenesc. Viziunea poetului e de fapt antropomorfă. Suprarealiştii descentrează umanul, în vîrtejurile lor de imagini (chiar dacă multe presupun, la origine, senzaţii) se reface, ca din rotirea unei

nebuloase, un univers în care umanul ocupă un loc printre altele. La Nichita Stănescu universul continuă să se ţină legat de corpul uman. E un întreg cosmos înlăuntrul unui trup omenesc. Privirea, pipăitul, mirosul, auzul joacă un mare rol. Natura nu există decît întrucît e văzută, simţită de o fiinţă omenească.

Direcţia dominantă în poezia din ultima sută de ani, care a fost aceea de a privi pe om (senzaţiile şi formele lui exterioare specifice) ca pe un locuitor al unui univers mult mai vast şi nonuman, pare a se fi inversat la Nichita Stănescu, unde tot cosmosul nonum,an e găzduit de făptura umană, ca de o anatomie michelangiolescă. Vedem natura ca pe o planşă, unde un contur corporal o înconjoară şi o separă de vidul exterior. Nu întîmplător poetul evocă simbolul lui Ptolemaeu, „martorul bunului simţ"; în centru se află, din nou, omul şi planeta pe care el trăieşte, iar în jurul lor soarele, stelele se învîrtesc cuminţi, pe scripeţii şi pe roţile lor dinţate. Omul şi lumea s-au reconciliat. Această împrejurare permite sentimentului să reumple lirismul. Poezia lui Nichita Stănescu - în erotice la fel ca şi în meditaţiile metafizice - este sentimentală, aşa cum este senzorială sau reflexivă. Desigur, sentimentul nu mai este acelaşi de odinioară şi nu se mai răsfaţă, în stare pură, ca la romantici, după cum nu mai este doar sugerat ca la simbolişti. El a învăţat ceva din lungul lui exil. Se poate spune, pe scurt, că inima şi-a regăsit locaşul dintre coaste, că simţirea s-a reîntors în corp. E mai curînd vorba de raportul cu lumea al omului integral. De aceea ne vine atît de greu să disociem în lirica lui Nichita Stănescu inima de minte şi mintea de trup.

Poezia lui Nichita Stănescu îşi începe în acest aspru decembrie destinul postum.

(România literară, nr. 50, 1983)

„Ordinea cuvintelor"

La aproape doi ani de la dispariţia lui Nichita Stănescu, vede lumina tiparului o ediţie revizuită a poeziilor lui (Ordinea cuvintelor, Cartea Românească); ea „ nu are pretenţia de a fi definitivă, ci numai năzuinţa", după cum poetul însuşi afirmă într-un preambul intitulat Războiul cuvintelor. Ediţia a fost îngrijită şi prefaţată de un tînăr critic, Alexandru Condeescu, autor şi al unei bogate cronologii. Trecerea în istoria literaturii a unor fapte de viaţă, de care pînă mai ieri ne loveam întîmplător, are de ce să ne umple de o prea tristă uimire. Colaborator apropiat al poetului, în ultimii lui ani, editorul de azi şi-a luat în serios menirea. Nota asupra ediţiei ne informează că cele două volume

cuprind aproximativ două treimi din producţia poetică a lui Nichita Stănescu, de la Sensul Iubirii la Noduri şi semne, plus un ciclu (Opere impersonale) pregătit de poetul însuşi pentru publicare, dar structurat ca atare de editor. Ediţia se deschide cu o poezie neinclusă în 1960 în Sensul iubirii, apărută în Gazeta literară din 21 martie 1957 şi considerată de autor ca debutul său absolut (deşi adevăratul debut are loc în „Tribuna", cu patru zile mai devreme, cu poeziile Au fost oameni mulţi, La lume şi pământ). Nichita Stănescu a preferat, după spusele lui Alexandru Condeescu, să reţină ca început al său poezia din „Gazeta literară".

Trebuie să acordăm credit îngrijitorului actualei ediţii. Cîteva nedumeriri însă subzistă, din pricina unei anumite imprecizii a datelor. Intituiată iniţial 7907, această poezie se numeşte în antologie Ardea spitalul (voi I, p. 85) şi nu Ardea spitalul cu bolnavi cu tot, aşa cum indică, la pagina 60 a volumului întîi, cronologia. Şi, apoi, a apărut ea, la 21 martie (voi. I, p. 60) sau la 20 martie (voi. II, p. 328), Notă asupra ediţiei)? Mărunţişuri, desigur, dar supărătoare. Cu oarecare largheţe, îngrijitorul ediţiei o socoteşte „definitivă" (Notă...), deşi poetul, mai prudent, vorbise de o simplă năzuinţă în acest sens, ba chiar i se atribuie intenţia ca ediţia să fie „critică" (idem, p. 329). Oarecum curioasă este prezenţa în final a unor Postume. Nu sînt de acord, cu M.N. Rusu care, comentînd Ordinea cuvintelor în două numere din Săptămîna, nu o discută serios, dar îi împărtăşesc observaţia că postumele n-aveau ce căuta într-o carte care reflectă ultima dorinţă a poetului. E vorba de treisprezece poezii, din care două dictate de Nichita Stănescu la 9 şi, respectiv, 10 decembrie 1983, cu puţine zile înaintea sfîrşitului său. Cronologia, la rîndul ei, deşi foarte utilă, nu e mai presus de contestaţii. Alexandru Condeescu înşiră, de pildă în cuprinsul ei, printre evenimentele biografice, numeroase altele (culturale, politice), a căror selecţie, cum se spune", ne lasă visători. Mai ales omisiunile de nume. Şi dacă destule titluri de volume de versuri anodine ţintesc să ofere un tablou edificator al apariţiilor editoriale contemporane cu acelea ale lui Nichita Stănescu, ca şi cele cîteva titluri de cărţi de proză, cam la nimereală culese, lipseşte cu desăvîrşire critica. Editorul nu pierde ocazia să sugereze că 11 elegii ori Epica Magna au stîrnit furtunoase dezbateri critice, în aceste condiţii, nu era importantă indicarea principalelor elemente? Nici măcar studiul lui Ion Pop de la Editura Albatros nu e menţionat, ca primă monografie asupra operei poetului. Cronologia adoptă, la urmă, tonul biografiei călinesciene a lui Eminescu. Un ton uşor emfatic, pe care-l regăsim şi în ampla prefaţă. Frumos scrisă, cu observaţii

interesante, aceasta trebuia să fie mai precisă, mai pozitivă, dacă pot spune aşa, făcînd evidentă aprecierea unui critic din altă generaţie. Unele fraze ne pun pe gînduri: „Ca şi Eminescu, în cadrul romantismului european, poate mai tranşant chiar, Nichita Stănescu nu seamănă cu nimeni (voi. I, p. 13). Era mai bine să ni se arate cu cine seamănă poetul decît să se considere că ivirea lui în literatura română la sfirşitul anilor '50, ţine de miracol" (p. 12). Mai ales că prefaţa e plină de referinţe la poeţi moderni (23 de nume sînt invocate la p. 11) cu care poetul român nu are totdeauna legătură şi se schiţează chiar un tablou al evoluţiei literaturii româneşti din secolul al XVI-lea şi pînă azi (p. 12) care însă nu explică mare lucru.

N-aş vrea să se înţeleagă că diminuez strădania lui Alexandru Condeescu. Ea merită toată stima. Am recitit pe Nichita Stănescu prin prisma selecţiei lui şi cred că şi alţii vor proceda la fel. Locul marelui poet se vede din ce în ce mai limpede acum şi nu mă îndoiesc că vor apărea în curind şi sintezele critice aşteptate.

Ceea ce este izbitor de la început, în Sensul iubirii, este extraordinara prospeţime a impresiilor lirice („ Eram copil pe atunci, mi-era frig / şi priveam, clănţănind picioarele lor paralele, / cu potcoavele-n aer, aburind de frig... / unu, două, trei, patru, numărau clănţănind de frig / picioarele lor paralele"), aerul lor tineresc şi foarte pur („Va fi o dimineaţă neobişnuit de lungă, / urând un soare neobişnuit. /Adine, lumina-n ape o să-mpungă: / din ochii noştri se va-ntoarce înmiit! //Mă ridicam, scuturlndu-mi lin undele. /Apele se retrăgeau tăcute, geloase. / Plopii mi-atingeau ttmerii, tîmplele, / cu umbrele lor melodioase"). De unde provine senzaţia de noutate? Poetul schimbă proprietăţile fizice ale obiectelor, sugerînd un univers în care razele sau umbrele capătă materialitate, în timp ce aştrii sau copacii se dematerializează. Tăcerea se face vînt albăstrui sau se loveşte de trunchiuri, timpul devine o dungă arcuită, gîndul sonorizează copacii, aerul împunge. Tonalitatea acestor mutaţii este euforică: „Soarele saltă din lucruri, strigînd, / clatină muchiile surde şi grave. / Sufletul meu îl întîmpină, ave! / Calul meu saltă pe două potcoave. / Coama mea blondă arde în vînt". Nimeni înainte şi nici Nichita Stănescu după aceea n-a mai slăvit în acest fel adolescenţa, ca o sărbătoare a simţurilor şi a spiritului, ca o beţie, ca un clocot, în stare să umle de cîntecul ei cosmosul întreg: „Şi muzica sferelor, mai intens clocotind, / Intru sărbătorirea adolescenţei / se aude ".

Conştiinţa misterioaselor şi încîntătoarelor metamorfoze apare abia în O viziune a sentimentelor. Poetul nu mai adoptă perspectiva umană asupra lumii ca unic şi suprem criteriu. Omul e descentrat, îşi

pierde privilegiul. Natura însăşi e înzestrată cu privire, cu simţuri. Acum un sfert de secol, aceste versuri din Lauda omului au stîrnit o puternică impresie: „Din punctul de vedere al copacilor, / soarele-i o dungă de căldură, / oamenii - o emoţie copleşitoare... / Ei sînt nişte fructe plimbătoare / ale unui pom cu mult mai mare". Despărţirea de poezia tradiţională însemna despărţirea de caracterul mimetic al reprezentărilor ei. Peisajele lui Nichita Stănescu aveau un sunet cu desăvîrşire nou. Ceea ce vedea sau auzea poetul ieşea din sfera experienţei directe. Universul poetului era, aşa-zicînd, un univers de idei. Lumea lui se sprijină pe frunţi omeneşti precum, în mitologia indiană, pămîntul stă pe spinarea unor elefanţi (Geneza). Atitudinea lirică se abstractizează, îndepărtîndu-se de empiria comună. Şi, ca printr-o compensaţie secretă, sentimentul se corporalizează sau se leagă de părţile corpului: „Mîinile mele sînt îndrăgostite / vai, gura mea iubeşte... ". Aici se cristalizeză deodată celebra anatomie lirică a lui Nichita Stănescu şi nu întîmplător e pomenit Michelangelo: „Alergînd, alergînd, mi se-nteţeau muşchii, / scheletul alb ce-l ţin în mine / Ca marmora lui Michelangelo statuile, /a început să se facă mai luminos, mai luminos, /vertebră de vertebră, os de os". Viziunea sentimentelor e o viziune nesentimentală: confesiunea lipseşte, înlocuită cu imaginile surprinzătoare ale unui univers erotizat. Iubirea, leoaică tînără, îşi înfige colţii-în- faţa îndrăgostitului: iată un mod de a vorbi de inimă, de tumulturile sau de langorile ei, fără sentimentalism, prin metaforizare curajoasă sau prin închipuirea unor scene ca de teatru, în care emoţiile se ciocnesc asemeni unor forţe naturale personalizate: „Şi se loveau în mine două sentimente, / unul venind călare, celălalt purtînd în lectici... ". Formele naturii comune sînt sacrificate. Fantezia lirică transformă lumea într-un vîrtej miraculos de sunete şi de culori: „Ce bine că eşti, ce mirare că sînt! / Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecîndu-se, /două culori ce nu s-au văzut niciodată, / una foarte de jos, întoarsă spre pămînt, / una foarte de sus, aproape ruptă / în înfrigurata, neasemuita luptă / a minunii că eşti, a-ntîmplării că sînt". Ne răsare în minte Arghezi: „ Tu veneai din vii, eu veneam din morţi". Această perspectivă abstractă şi inteligentă, care nu mai conţine nici măcar sîmburele alegoric de la Arghezi, se foloseşte de sentimente doar ca de un pretext pentru a înfăţişa o lume a cuvintelor, a vocalelor şi a consoanelor („ Iar sentimentele mărunte, bune doar l să fie peste clipă martori / ciocnirii-ntre consoane şi vocale, / mureau ca de prisos, încet şi moale / se destrămau în rotocoale ").

nnr ™l rotund al stărilor de spirit". frenezia şi euforia încetează o'ape brusc în Dreptul la timp. Un vers ca acela cu care începe poemul Enghidu - „Priveşte-ţi mîinile şi bucură-te, căci ele sînt absurde" - ne introduce pe neaşteptate într-un univers diferit. Toată prima parte a poemului pune sub semnul întrebării capacitatea simţurilor omeneşti de a da socoteală de realitate. Desentimentalizării îi urmează, aşadar, îndoiala de senzaţiile cele mai simple. „Abstracţia" face un pas mai departe. Nu ne mai întîlnim nici măcar cu acele urme ale materiei care se învîrtejeau osmotic în primele poezii. Singurul mod de a cunoaşte valabil este acum pentru poet acela de a da nume unor lucruri ce nu se găsesc în realitate, îndoiala de consistenţa lumii atrage un hazard al rostirii. Nu mai e, măcar, vorba de joc cu proprietăţile materiale ale realităţii fizice, de mutaţie, de golire a obiectelor de miezul lor material, ci de o invenţie a lumii prin cuvinte. Acesta e înţelesul Artei poetice din Dreptul la timp: „îmi învăţam cuvintele să iubească, / le arătam inima / şi nu mă lăsam pînă cînd silabele lor / nu începeau să bată. //Le arătam arborii / şi pe cele care nu vroiau să foşnească / le spînzuram fără milă de arbori, // Pînă la urmă, cuvintele / au trebuit să semene cu mine /şi cu lumea".

O mică notă dramatică, un fel de ecou al suferinţei de a se rupe de lume, se întrezăreşte în Dreptul la timp. Ea devine centrală în // elegii, o culme a abstracţionismului poetic în literatura noastră. Intuiţia nu mai este de nici un folos poetului. Poezia se înrudeşte cu matematica şi cu ştiinţele al căror obiect nu este dat prin simţuri. Elegiile nu sînt însă propriu-zis hermatice ca poeziile lui Barbu, alt radical, obscuritatea lor fiind datorată absenţei suportului mimetic. Versurile nu mai descriu şi nu mai evocă lumea sensibilă. Ele năzuiesc să sugereze un conflict care se desfăşoară la nivelul esenţelor, între un eu golit de psihologic, şi o realitate fără forme reprezentabile. Tema e aceeaşi îndoială de purtarea simţurilor, criza spiritului însetat de real, o pendulare între şinele ce nu poate ieşi din sine şi o lume care nu există decît în acest act dramatic de contemplaţie. Laus Ptolemaei va continua această lirică, ducînd-o la gnomă, la definiţia „ştiinţifică", la axioma şi la teorema geometrică, deşi nu va mai păstra aproape nimic din starea conflictuală a Elegiilor. Nichita Stănescu scrie, la sfîrşitul anilor '60, o poezie nonfigurativă, deosebită de tot ce se realizase înainte în această direcţie, cu unele artificii letriste, care amintesc avangarda, dar fundamental originală. Ion Barbu, singur, poate fi invocat ca precursor, dar mai mult ca tendinţă decît ca scriitură. Este anunţată totodată aici negativitatea din Necuvintele. „Să cauţi un cuvînt ce nu exită", scrie poetul în grădina Ghetsimani din această

ultimă culegere. O bună parte din lirica modernă întoarce spatele mimeticului şi „realismului" poetic tradiţional, urmărind să-şi inventeze realitatea proprie. Necuvintele reprezintă însă experienţa cea mai avansată în respectiva direcţie. Dacă, la început, poetul disloca obiectualitatea şi perturba proprietăţile fizice, acum el neagă însăşi substanţa fizică a lumii. Cel mai nimerit exemplu este poezia A inventa o floare, de unde se vede că poetul e deplin conştient de gestul său negator: „ Din nou mă sprijin numai pe cuvinte. / Nu e nici o muzică să izbucnească / din osul nimănui... //Şi nici sufletul nu are în sine / liniştea potrivită orelor fericite / legănate de adaosul de alcool blind. // Şi nici prietenul cel puternic şi apropiat / tristeţilor şi marilor idei. //Şi nici femeia credincioasă / ca o bătrînă vulpe gravidă şi atotştiutoare / in amănunţitele treburi ale cîmpiei. // Şi nici îngerul tatuat cu hărţi, / nici unul / nu este de faţă. // Numai cuvintele, numai ele / prea puţin doritele, - / ca nişte mercenari nervoşi / îmi urmăresc gestul inimii amorţind, / jetul privirii pulverizînd / imaginile tradiţionale ale lumii mele... ". împresurat de necuvinte, poetul nu mai are ureche pentru muzica lumii, sufletul treaz ori beat de „alcooluri" şi-a pierdut consistenţa, prietenia şi iubirea nu mai oferă sprijin, cuvintele înseşi nu mai izbutesc decît să asiste neputincioase la amorţirea afectelor şi la privirea care pulverizează imaginile tradiţionale ale lumii lui...

în dulcele stil clasic reprezintă, parcă, o încercare de întoarcere la garanţiile (sau la o parte din ele) poeziei tradiţionale. Volumul conţine, în a doua secţiune, elegii, madrigaluri, cîntece, extrem de inventive stilistic, într-o manieră ironic-sentimentală, trubadurească, folclorică sau ludică. E, desigur, o falsă întoarcere. Dar, într-un anumit fel, traversarea deşertului necuvintelor s-a încheiat. Dovadă marile poeme din prima secţiune, al căror ecou se prelungeşte în Operele imperfecte şi în Noduri şi semne (răzbătînd mai greu la suprafaţă în Măreţia frigului sau în Epica Magna, cărţi nesigure valoric, de tranziţie): aceste poeme se reumplu deodată de larma, sufletului, de o subiectivitate romantică şi neliniştită, mergînd pînă la coşmar. Moartea păsărilor este un poem aproape autobiografic, teribil în vizionarismul lui. Niciodată n-a fost poetul mai îndoit de sine. Dacă este să căutăm accente tragice în poezia lui Nichita Stănescu - aşa de barocă, de preţioasă, de strălucitoare - acestea se găsesc în astfel de poeme, din ultimele cărţi. Este absolut remarcabilă în ele intensitatea unei anumite problematici morale: căderea. E destul să comparăm Al meu suflet, Psyhee sau alte poezii din aceste volume cu îngerul cu o carte în mînă (din Oul şi sfera) ca să vedem cum imaginile aproape

suave ale zborului, plutirii şi legănării baroce au făcut loc acelora ale prăbuşirii vertiginoase, ale „tocirii", cufundării şi destrămării. Totul trage în jos fantezia lirică. Sîntem la antipodul euforiei înălţătoare de la început. Aripile (motiv recurent) nu mai slujesc zborului. Ele, ca şi amintirile, atîrnă de umeri, încovoaie, turtesc. Vulturi obosiţi cad ca nişte pietre dintr-un cer ostil. Simbolurile frigului, ale borealităţii şi morţii se înstăpînesc în majoritatea poemelor. Tematic, putem stabili o anume legătură cu poezia lui Blaga din Lauda somnului: acelaşi plîns metafizic, aceleaşi strigăte gîtuite şi disperate. Maniera diferă însă complet. Cele din urmă versuri ale lui Nichita Stănescu sînt simple, repetitive, mecanice, aproape bacoviene. Toată arta modernă a părăsit poemul ca temă cu variaţiuni de odinioară (prezent încă la Blaga şi aşa de clasic în principiul său) pentru o expresivitate stridentă, simplissimă, onomatopeică şi primitivă: „Soldatul mărşăluia, mărşăluia, / mărşăluia / pfnă cînd / pînă la genunchi / piciorul / i se tocea, i se tocea / i se tocea / pînă cînd trunchiul, / pînă la coaste, / i se tocea, i se tocea / i se tocea / pînă cînd / pînă la sprîncene orbea / orbea, orbea / pînă cînd / părul lui iarbă neagră era / iarbă neagră era, iarbă neagră era. / Un cal alb venea / şi o păştea / şi o păştea, şi o păştea. / l-ha-ha, i-ha / i-ha". în aceste strigăte sem(articulate, tragice şi sfîşietoare, se închide cercul început sau exclamaţiile de slavă, cu elanurile frisonante din Sensul iubirii O coerenţă interioară înspăimîntătoare face din poezia lui Nichita Stănescu - dincolo de inegalităţii, eşecuri şi risipă - una din cele mai de seamă opere lirice moderne.

(România literară, nr. 44, 1985)

Probabil spre a marca o continuitate de atmosferă şi de motive, Florin Mugur republică la sfîrşitul recentei sale culegeri poeme din Mituri şi din Destinele intermediare, pe cele mai apropiate ca tonalitate. Aşa încît. fără să fie pe de-a-ntregul inedită, Cartea regilor (Ed. Eminescu, 1970) este de o remarcabilă unitate stilistică şi, neîndoielnic, punctul maxim pînă azi al creaţiei poetului. Ce ne izbeşte înainte de toate este luciditatea cu care Florin Mugur îşi gîndeşte poezia în funcţie de un anumit principiu constitutiv; tot ce contravine acestui principiu e lăsat de o parte. Cartea regilor este o carte a viziunilor sumbre, groteşti, popuiată de făpturi stranii sau caricaturale, de chipuri livide şi guri căscate într-un urlet perpetuu, îngeri cu aripile zdrenţuite, regi călărind pe iepuri şchiopi, bărrîni umflaţi, păsări şi animale moarte, cîini ce tremură uzi sau lupi îmblînziţi şi puhavi ce seamănă ca nişte şobolani imenşi. Lume de coşmar, care te face să te gîndeşti la bestiariile medievale, la Capri chos, la Bosch, la Munch. Imaginaţia e în primul rînd plastică, deformantă şi originalitatea trebuie căutată în capacitatea aceasta de a halucina treaz a poetului, în lirismul „negru", al măştii sau al rictusului, al parodiei sarcastice. Titlul, de altfel, poate fi legat de cărţile regilor biblici, numai că avem de-a face cu nişte regi ilari şi groteşti:

.,Cum să fii rege? întreba. / Sosim / întotdeauna prea tîrziu / la locul g/oriei / Noi, Zeus călărind pe iepuri şchiopi, / noi rob senin cu capul plin de lună, / noi, cel ce calcă temător pe nimburi sparte - / cum să fim rege? // într-adevăr, cum să fim rege? clama Regele ".

Este parodiată ideea de sfinţenie morală, aureola nimbului celor aleşi; „Mori de vînt cu o mie de aripi, cocoşi, / pitici sălbatici, trîmbiţe de pene, / cocoşi, regi albi, armate răvăşite, / vă iau de picioare şi vă rotesc / deasupra capului / şi se face o aureolă de ţipete / deasupra capului meu - /sînt sfintul duh cel fără duh / al cucurigului".

Biblic este şi motivul din Rug unde un Cain modern pregăteşte pe îndelete rugul pentru fratele său Abel, dîndu-i mai întîiul sărutului lui Iuda pe gură:

„ Marele inchizitor despică lemne / cu toporul cel sfînt, / cineva îi pune masa / oaspetelui cu cămaşă de rouă, / cineva se joacă, / îi suflă cenuşa de pe genunchii vechi, / Dumnezeule, / şi poate că fratele cel palid / îl sărută / vîrîndu-şi faţa / în barba lui galbenă şi zburlită / ca

un roi de albine / poate, / Dumnezeule, / fratele cel palid / îl sărută pe gură, / înainte de-a aprinde focul din mijlocul curţii / şi apoi aprinde focul".

Se observă însă o anume lipsă de ingenuitate (mai ales în ciclul Sfinta familie), poetul exagerînd efectele prin artificiu şi patetism. El este pe urmă prea crispat, părînd a delibera totul, în cele mai mici amănunte; notabil rămîne mai cu seamă acel lirism al labirintului moral, sufletesc, pe care-l întîlnim la o parte din artiştii ieşiţi din experienţa expresionismului sau a suprarealismului, fantasticul plastic din Miraj:

„ Un scaun în mijlocul pieţii golite. // Şi ce laţuri de spînzurătoare atîrnă / deasupră-i, ce smulgeri din mîini şi de haine, l de vechi decoraţii, de sceptre, de aripi murdare. //Şi dac-ar fi numai in mintea mea, / să-l ducă ploaia / sau să-l şteargă un copil /' cu muchea palmei. // Dar el există toată noaptea. Şi sînt sigur / că s-a mişcat, că mîine dimineaţă / am să-l găsesc în faţa casei mele f negru, brutal, sigur pe sine însuşi / smucindu-şi cele o sută de steaguri ferfeniţite / şi cei o sută de regi mizerabili / agăţaţi de spătarele lui urllnd"

(România literară, nr. 48, 1970)

„Cartea prinţului"

Florin Mugur scrie de mai multă vreme poezie, nu îndeajuns discutată de critică, foarte interesantă totuşi prin amestecul de gravitate şi funambulesc, mereu la limita dintre securitatea frisonantă şi o anume artificialitate a imaginilor şi a tonului. Recentul lui Volum, cuprinzînd şi unele poeme mai vechi (cu uşoare retuşuri), este remarcabil şi, cel puţin în ciclul iniţial, superior celor precedente.

Ce se constată deîndată este că obsesia shakespeareană a poetului (în Mituri, de exemplu, era un întreg ciclu intitulat Castelul Ehinore, în Destinele intermediare, figuraţia shakespeareană abundă) s-a purificat de numele şi de metaforele concrete pe care lectura scriitorului englez le procura, rămînînd însă la fel de puternică în esenţa ei. Avatarurile unui poem intitulat întîi Hamlet, apoi Himera şi acum Englitera arată exact cum s-a consumat acest proces de absorbţie lirică. La început, Hamlet, Ofelia, Falstaff, Horaţio şi ceilalţi intrau de-a dreptul în scenă, simboluri livreşti ale unei stări de spirit greu de precizat, suspectă de contrafacere. Era cu neputinţă de stabilit ce şi cît pune poetul de la sine în recuzita shakespeareană, mai ales că însăşi această recuzită putea stîrni emoţia noastră prin simplă asociere culturală („ Eşti sluga regelui - îmi spune prinţul, / ghicindu-mă după

perdele..." - fiind vorba, se-nţelege, de Polonius). Analizate la rece, multe poezii semănau de aceea cu simularea unui spectacol într-un decor de teatru. Se simţeau afectate şi cartonul, în Cartea prinţului poetul şi-a asimilat pînă într-atît imaginaţia shakespeareană încît se poate dispensa de recuzită: rareori se mai referă la personajele sau la locurile celebre, sugestia lor trecînd înlăuntru; dar atmosfera generală continuă să fie frapant shakespeareană: „Sînt, la început, acele ceasului / făcîndu-şi rondul — / soldaţii cenuşii, sus, în turn. // Uite, se-ntorc de la lucru / călăi obosiţi / iubindu-şi femeile. // Intrăm / într-o ţară primejdioasă ca Luna. / Puneţi-vă haine de fier, să nu zburaţi, / Intrăm în regatul ascuns al bănuielii", Regatul Danemarcei din Destinele intermediare a devenit Englitera abstractă de aici, „regatul meu vesel", cum se exprimă poetul cu un vers caracteristic, iar Hamlet a devenit Prinţul, cu alte cuvinte Poetul însuşi, natură dilematică şi contradictorie. Este ipostaza cea mai complexă de pînă acum, care le însumează pe cele anterioare: loarr fără ţară şi bufon, tînăr patetic şi bătrîn ilar, cinic şi înţelept, nici numai Hamlet, nici numai Valter nebunul (din cîteva poeme reluate în ciclul secund), ci toţi la un loc.

Iată exemplele notabile, în Strofe, prinţul-poet e o apariţie adolescentin-hieratică, purtîndu-şi cu graţie cartea în mînă, ca Hamlet în peregrinările lui prin Elsinore:

„Matinal şi singur trece - /prinţ pe străzile Himerei / Primăvara îşi retrage / tinerii soldaţi în turnuri / leneşe, de murmurări. // Trece prinţul, corifeul / corului înalt de şoapte - / trece lent, cu cartea-n braţe. / Capul său august e-o urnă / cu cenuşă de argint".

în Dans cu cartea, prinţul-poet este un soi de Falstaff, ţopăind ca un măscărici: „Pe patul meu / dansează bătrînul prinţ / cu cartea-n braţe. / ti şiruie udă cămaşa pe umeri / îi piuie nasturii veseli - / el ţopăie plin de scîntei şi de ţepi".

în Bibliotecă, el este un bătrîn visător, purtîndu-şi cartea ca pe un semn distinctiv dar fără a o mai deschide, căci toată blînda lui curiozitate se reîntoarce acum spre viaţă. Este o poezie frumoasă ce se cade citată în întregime: „De sub frunzele pline de ghimpi / rîtfnd / bătrînul prinţ culege smeură. // In urma prinţului / cărţile drepte / lemne puternice pentru o iarnă lungă. // Fruct delicat al paradisului căzut / în palmele alunecînd uşoare / de pe obrazu-nsîngerat al cărţii. // Smeură, smeură, / stafie mică / pitindu-se sub frunze. // A fost sau nu? Rămîne-n capul negru / al prinţului un fum înmiresmat / mirosul unei fete care fuge ".

Să mai semnalez, în sfîrşit, ipostaza meditaţiei sarcastice din Poetul: „ Te-ai găsit şi tu prinţ. / Ce fel de prinţ? / Cenuşă, tronul tău - /

suflu si zboară. // Pe tobele tale / cad grăunţe de flori - / cine s-audă / sunetul tobelor? // Prinţi ca tine / o mie pe lume / cu cămăşile / roase de brumă // Unde-s regatele voastre / păcătoşilor? / Pretutindeni în văile tinere tronuri / risipite ca vrăbiile ".

Oricît convenţionalism ar intra în aceste poeme lapidare şi cu un timbru enigmatic, ele rămîn autentice prin imaginaţia febrilă, în acelaşi timp serioasă şi burlescă, anxioasă şi sarcastică. Lirismul este pe alocuri vibrant ca o reţea de curent electric. Autorul corectează o mai veche înclinaţie, poetizantă prin metafore îndrăzneţe, cum ar fi aceea a dinţilor ce păzesc regatul cuvintelor, sugerînd nu ştiu ce ferocitate ascunsă: „ Dinţii, foarte tinerii dinţi / abia ieşiţi dintr-o lună de zahăr / neprihăniţii, singuraticii dinţi - / capul tău negru luminat de-aceste / fiinţe integre. // Cum să duci cu bătrinul, greoiul tău cap / atîta dragoste? Ei sînt douăzeci sau treizeci / ei păzesc regatul ud al cuvintelor / ei sînt copilăroşi, ei sînt fără cruţare / ei vor trăi mai mult decît tine // ei vor fi în pămînt cu vîrfurile-n sus / ei vor fi sub talpa goală a lui Venus. / Cine eşti tu să ai dreptul la treizeci de dinţi / domnule principe a cărui cenuşă / o suflu din palmă?" Tot aşa de bizare şi de puternice în prefăcuta lor ceremonie sînt două-trei poeme de dragoste. Numele Ofeliei nu se mai pronunţă, dar nu e ea fata nebună din Melodie, terorizată de un astral iubit? „ Ea era pe jumătate nebună / ea era mereu asurzită de zgomotul sîngelui. / Sluga ta, prinţule, ţipa - / numai mergi mai încet. // Fata nebună luminînd în patul / fierbinte, răvăşit de păsări lacome. /Cum să-i ating/genunchii aţipiţi ca doi copii? //Sluga ta, prinţule /să-mi iei auzul /să nu te mai aud/să nu mai fii. //Şi o priveam ce frumoasă e /pe jumătate nebun, / o priveam asurzit - / timpan uriaş, plin de găuri ce fumegă lent". Probabil că ultima strofa e cea mai frumoasă din carte, iar dacă în Un chip gesturile sînt oarecum exagerate („Pe vîrfurile genelor îţi puneam /palma tiranică - /stai, nu fugi! / Cade-o floare pe umerii tăi inocenţi"), în Moment senin ritualul erotic este din nou superb graţios, copilăresc şi totodată plin de spaima morţii: „Şi toată noaptea părul ţi-l vojtfjesface, părul - / umbrela mea de aur copilăros pe care / deasupra capetelor stinse o ridic. //Să-ţi tremure de frica morţii sinii /curaţi ca lacrimile toată noaptea. //Si toată noaptea în regatul meu /subţire, cu pereţii molateci ca zăpada / Să-ţi sărut sînii, pînă vor începe / să-mi lumineze dinţii fericiţi // Să te iubesc o noapte în ţara mea subţire / şi stelele puţine să aibă faţa neagră / de frica morţii. Pure, două lacrimi / să tremure înalt deasupra mării".

Mi-au plăcut mai puţin poeziile din penultimul ciclu (celelalte fiind în genere reluări, din cele mai reuşite ale poetului), unde aceeaşi

v

materie este sistematizată în versuri uneori admirabile, însă reci şi monotone, în linia hieratic-decorativă din Strofe („ Trece prinţul trist cu cartea" etc.) sau retorice, şiroind de cuvinte ca jgheaburile după ploaie. Impresia de artificialitate vine şi din repetarea unor imagini şi atitudini prea studiate. E vorba aici de manierism ce constă în saţietatea de cuvîntul rar, căutat sau pur şi simplu frumos, în primul ciclu nu lipseau asperităţile, proza, detaliul grotesc; aici ele au fost eliminate şi versurile suferă de fadoare. Florin Mugur rămîne, în Cartea prinţului, acelaşi poet subtil şi ironic, capabil de viziuni febrile, stranii, în care feericul ascunde coşmaruri secrete colorate shakespearean.

(România literară, nr. 45, 1973)

„Portretul unui necunoscut"

Trebuie crezuţi poeţii pe cuvînt? Florin Mugur declară în poezia Brusc din Portretul unui necunoscut: „ Recunoscînd / brusc / tema, vieţii mele // şi o imagine, brusc: / capetele munţilor / pline de lacrimi. // Cu adîncă ruşine / lucram / la cea de-a şaptea mea carte. // Aveam 44 de ani. / O gaură neagră-ntre stele / Capetele munţilor / pline de lacrimi". Trec peste aspectul, cum să spun, îngust bibliografic al chestiunii: Portretul unui necunoscut nu e a şaptea carte de versuri a poetului, ci, de nu greşesc, a noua, dacă luăm în considerare şi cele două plachete publicate pe cînd autorul avea douăzeci de ani. Faptul de-a începe numărătoarea cu Mituri, din 1967, e însă mai semnificativ, ca şi mărturisirea poetului că şi-a recunoscut „tema vieţii", reveiată în imaginea munţilor înlăcrimaţi, atît de tîrziu. Să fie vorba de una din acele mărturisiri întîmplătoare şi fără valoare? Sînt convins de contrariul. Evoluţia lui Florin Mugur, fără să fie sinuoasă, a fost lentă, şi abia cărţile din ultimii ani au impus cu adevărat pe poet, ca pe unul din cei mai buni ai generaţiei sale. Chiar faptul că el se dovedeşte capabil de evoluţie îl separă oarecum de majoritatea confraţilor: spre deosebire de ei, Florin Mugur n-a avut o tinereţe poetică remarcabilă, devenind original la maturitate. Poetul este el însuşi numai în această maturitate, în care toate obsesiile s-au copt şi expresia lirică a atins un fel de „perfecţiune" (pun intenţionat cuvîntul între ghilimele), care constă într-o desăvîrşită adecvare la vocea interioară. Lipsită de acea spontaneitate, fermecătoare, dar efemeră, caracteristică poeziei „tinere", lirica lui Florin Mugur este elaborată (dar nu, decît la începuturi, şi contrafăcută) şi lingvistic curăţată de impurităţi (dar nu numaidecît şi calofllă). Poetul e, în definitiv, un concettist

(un concetto aflîndu-se chiar în poezia citată: „capetele munţilor / pline de lacrimi"): un inventator de imagini fără concept. G.R. Hocke folosind termenul pentru o întreagă tradiţie a modernităţii europene l-a interpretat ca pe o alianţă deplină a imaginii şi a conceptului, a intuiţiei cu inteligenţa, a arhitecturii cu ideea: însă nota distinctivă mi se pare a fi tocmai imposibilitatea de a mai distinge în imagine, în forma intuitivă, în edificiul verbal, un concept ori o idee precisă.

O particularitate a acestui fel de poezie (pe care Florin Mugur o ilustrează ca puţini alţii la noi) este ceea ce aş numi tendinţa către ipostaziere. Nimic nu e exprimat direct (confesat) în această poezie: stările sufleteşti, emoţiile momentane ori acele impresii stabilite de noi înşine se sfîrşesc prin a alcătui un autoportret lăuntric, spiritual, toate sînt ipostaziate, obiectivate adică metaforic. Iată un exemplu, între atîtea, în poezia Pe jumătate: „ în prăvălia frînghierului / singură / printre otgoane, şţreanguri, suluri de sfoară // pe-un scaun / acoperit cu pînză de sac / stă ţintuindu-şi mîinile-n poală / cu poşeta de aţă Ungă pantoful scllciat / sinuciderea. // A ceasta amintire din săptămma / in care / aproape că n-ai existat // pe jumătate distrus / oho / numai pe jumătate ".

Aici lucrurile sînt foarte limpezi, căci obiectivarea detresei (în tabloul de interior al prăvăliei, cu frînghii, şţreanguri şi otgoane, în întruchiparea „sinuciderii" într-o femeie şleampătă etc.) e dubiată de mărturisirea ei directă („şi tu /pe jumătate / distrus", apoi ultimele două strofe). Alteori însă ipostazierea este totală şi de aceea devine enigmatică precum o viziune suprarealistă de Magritte: „ Cele o sută de ferestre ale spitalului /dînd toate /spre fluviu //şi lebăda urcînd cu greu prin aer / un ascensor de serviciu / vopsit alb / gîfîitul ei / deasupra /fluviului // urcînd plnă acolo /la fereastra etajului opt / de unde se-ntindea spre ea mina ta // şi neajungînd / şi prăbuşindu-se brusc/roşie, ruginită" (Lebăda). Astfel de „tablouri", „scene" (căci în unele există şi oarecare mişcare epică), „peisaje" nu sînt altceva decît metafore dezvoltate, un fel de uriaşe concetti, înlocuind aproape pretutindeni lirismul confesiv, mărturisirea, aşadar expresia nemijlocită a sentimentului.

Fuga aceasta de exprimarea directă caracterizează admirabil lirismul lui Florin Mugur. Poetul însuşi îşi intitulează cartea: Portretul unui necunoscut, în adevăr, nu despre cineva cunoscut (mărturisit) e vorba, ci despre un necunoscut sau, mai bine, despre măştile sale. Aceste măşti nu au rostul de a-l ascunde pe poet (aşa cum prăvălia frînghierului nu urmăreşte Să ascundă deprimarea şi dorinţa de sinucidere, nici lebăda, fantasma morţii), ci din contra, sînt mijlocul lui

esenţial de a se arăta. Am vorbit de ipostaziere: poetul nu există în afara acestor multiple ipostaze ale sale: Prinţul, Jumătate de om pe jumătate de iepure şchiop, bătrînul domn Bau-Bau şi celelalte. El n-are aşa zicînd un singur obraz pe care să-l poată dezvălui printr-un gest, ci nenumărate şi, chiar dacă înrudite, destul de deosebite. Ipostaziindu-se mereu, poetul devine mereu altul, râmînînd el însuşi: este, în acelaşi timp, el şi altul. Poezia modernă se naşte toată din acest impas: voind să-şi livreze interioritatea, poetul constată că îşi cunoaşte prea puţin propriul secret; încercînd să se mărturisească, se trezeşte privindu-se ca pe un străin despre care nu ştie nimic.

Cartea lui Florin Mugur se deschide cu o splendidă poezie în care ipostazierea ca neputinţă a poetului de a se. identifica e sugerată de autorul însuşi: „ Ceea ce rămîne sfîşietor după toate plecările / mîndria de a fi întreg, tîrziu / cînd nu mai eşti aproape nimic // poetul -nodurile unui nuc bătrîn / în care se sparg cuţitele de argint / ale grabei // poetul - nu se mai zăresc / din tine l decît urmele lăsate de ceilalţi // una dintre ele / (dar trebuie să te apropii mult, astfel nu vezi nimic) / are forma unei aripi de vultur // o urmă / poate o rană / munca unei dureri prelungite //Şi numai ironia / cu nările blînde şi subţiri ca hîrtia de biblie / suflîndu-ţi în palmă // şi numai nobila, numai înalta arteră aortă / curbîndu-se în bezna trupului / ca o superbă cir/ă de episcop" Recunoaştem lesne două extraordinare concetti: dar ele „definesc" pe poet la fel de puţin cum defineau cele citate înainte o stare a lui sufletească. Un coneetto ne instruieşte astfel despre fiinţa poetului. Ce este poetul? Rana lăsată în el de ceilalţi. Existenţa lui aparte metaforizată astfel ca o simţire ultragiată, şocată, pe care numai auto-ironia (ce frumos: „ cu nările blînde si subţiri ca hîrtia de biblie ") o garantează. Dacă ipostazierea be opune mărturisirii sentimentale, contemplaţia ironică de sine se opune trăirii pur şi simplu. Există în lirica lui Florin Mugur o fină dialectică, în stare s-o facă trepidantă şi dramatică. Regimul cel mai firesc date fiind dedublarea, ipostazierea, detaşarea de emoţiile proprii - al acestei poezii e unul neliniştit, nevrotic: „rege al tuturor cutremurelor fine" Poetul are nervii subţiri, încordaţi şi vibrînd ca nişte srrme de înaltă tensiune. Afectivitatea lui este de un patos rece, calculat; e o afectare nervoasă mai degrabă decît o emoţionalitate; un plîns uscat, fără lacrimi, şi un rîs extenuat, lipsit de veselie.

în general, aici ca şi în volumele anterioare, poezia lui Florin Mugur are ochiul întors spre subiectivitatea proprie şi, chiar dacă nu prin spovedanie, poetul vorbeşte mai ales despre sine. Acest accent pus pe eu (şi pe ipostazele lui) dispare o singură dată în chip semnificativ

şi anume în ciclul median al Portretului unui necunoscut intitulat Vară genială. Schimbarea e profundă şi nu pot deocamdată decît s-o sugerez. Priveliştile lui B. Fundoianu într-un registru expresionist -iată expresia cea mai vie. „Tîrgul mărunt", „vara de cocoşi" şi celelalte compun treptat atmosfera unei provincii spirituale, caracterizată de contraste sufocante, culori tari, ţipătoare, apăsătoare şi violente ca o viziune tulbure şi explozivă de sfîrşit de lume: „ O vară crudă, vara nervilor rupţi, ce geamăt /pierit /sălbăticia lucrîndla temelii/pivniţe vechi, păroase gropi de cactuşi / cactuşi albaştri, cactuşi negri, cactuşi gri ?/ cactuşi bărbaţi, cactuşi femele, plinii / şi văluri lungi de nuntă şi lungi plase / armate de (întări agonizînd / în dormitoarele comune de mătase /'/ şi uriaşul contramarş al umezelii / sîngele caselor gustat şi supt / cactuşi flăminzi, cactuşi mirese, cactuşi pompe / umflîndu-se greoi, neîntrerupt //' zumzetul lor ascuns, foiala, frigul - / şi casele In şiruri lungi şi-n serii /' cum se desprind încete de pivniţele umede / plutind şovăitor sub cerul verii. //' O vară crudă, vara nervilor rupţi, ce geamăt' / Ascultă-l şi priveşte: s-a stins ultima torţă / şi casele golite se luptă albe-n aer 'foşnind brutal în seara cămăşilor de forţă". Senzaţiile - atît de rafinate, de rasate, aş zice, în alte poeme, - se îngroaşă aici, nevrozitatea devine exasperată, bacoviană, şi iată-ne pe o bizară planetă unde cactuşii-animale invadează flămînzi locurile şi casele, asemeni unor fiinţe extraterestre, într-o „vară baroc" terifiantă şi apocaliptică.

Portretul unui necunoscut e una din cele mai profunde şi mai oiiginale cărţi de poezie din ultima vreme.

(România literară, 35, 1980)

„Spectacol amînat"

„Poemul are un singur cuvînt: trăieşte, soarele, troleibuzul, femeia, mori - restul, vorba prinţului, e gălăgie". Prinţul fiind poetul, adică Florin Mugur, nu putem să nti-i dăm dreptate: niciodată n-a fost mai lapidară poezia lui decît în Spectacol amînat, deşi nici „gălăgioasă" nu-rni amintesc să fi fost vreodată. Recentul volum cuprinde numeroase poeme într-un vers sau, mai bine, cu titlul sub care le grupează autorul, minute lirice: definiţii, sentinţe, reflecţii sau, pur şi simplu, imagini frumoase. Iată cîteva, culese absolut la întîmplare, în care lirismul s-a cristalizat:

,, în jurul soarelui pămintul descrie curba riguroasă a unui vers "; „dragostea e uş6dr'a'c'hkfru'n'zjâ'''teiului, spune cîntecul, da, da, şi ca şenila tancului, dragostea, draga de ea"; „aceste cititoare fără

astîmpăr, adolescentele mele cu buze pline de cuvinte imprimate roşu şi albastru pe care le silabisesc pofticioase cu sfîrcurile mioape ale sinilor"; „plînge încet mecanismul rotund al turturelei"; „cu cîteva clipe înainte de sfirşit zăpada devine albastră de parcă ar fi gata să se întoarcă la cer"; „fulgerul, infarctul bătrmului nor"; „o cireaşă pe masa mea goală - are şi ea un destin? ".

Structura acestor cristale lirice este însă numai aparent simplă. O reţea de nevăzute vase sangvine o irigă pe dinăuntru, în carnea rece a poemului există galerii secrete, grote şi abisuri, în care se desfată o fantezie bogată în „meraviglia" baroce: „şi ne-a rămas doar portocala, portocala, şi-n ea, aţipit, un pui de leoaică (dinţii ei de aur dulce se topesc în gurile ştirbilor) - portocala are prea multă putere, va exploda într-o zi, e o grenadă pe care dumnezeu ne-a aruncat-o pe fereastră ".

Majoritatea minutelor lui Florin Mugur sînt scînteietoare şi profunde, opere de ingeniozitate şi de caligrafie strictă, dar în manierismul cărora anxietatea freamătă ca izvoarele sub lespedea de frunze. Dintre poeţii de astăzi, autorul Spectacolului amînat are, probabil, cea mai impecabilă limbă literară. Versul e fragil, sticlos, translucid, gata însă mereu să plesnească de tensiunea lăuntrică. O senzualitate stăpînită, frigul moral şi angoasa îşi caută în el refugiul ca într-o cochilie de melc. Rareori o scriitură mai exactă şi mai calcuiată a „transcris" o intensitate mai mare a emoţiei. Lirismul este friguros şi arzător, o nelinişte captată între pereţii netezi ai unei prisme: „ Moartea are şapte mii de ani, e o fetiţă - gura ei dulce pe obrazul tău"; „piaţa, poemul, cimitirul - locuri comune; încearcă să le faci ceva mai puţin întunecate "; „ţi gura ta plină de lacrimi cum numără, numără carne ".

Poezia lui Florin Mugur a ajuns la această puritate remarcabilă, după îndelungi tatonări şi crispări. Poetul a lepădat măştile, cu care s-a jucat începînd de la Cartea Regilor şi pînă la Portretul unui necunoscut, simbolistica folclorică şi cărturărească în care şi-a disimulat o vreme sentimentalismul: s-a întors din calea, mai directă, a confesiunii, despuiată de artificii şi semănînd cu un strigăt disperat al inimii, din Viaţa Obligatorie. S-a împăcat într-un fel cu sine însuşi şi, dacă n-a devenit cu adevărat senin, pare, în orice caz, mai puţin torturat. Nu se mai aude clănţănitul strident, obsedant al dinţilor, care era laitmotivul celor din urma cărţi ale sale. Desigur, muzicalitatea poeziei este tot sincopată, însă arcul instrumentului nervos, care face să vibreze imaginile şi transformă liricele. .mărturisiri într-o ciudată alertă sentimentală:

„ Ia 49 de ani, iată

scriu despre tine cu entuziasm -

de cîte ori să mai spun că nu sînt un om sfîrşit?

ca şi cum m-aş mîndri că mai pot auzi greierii

că mai pot pune virgule

că mai pot cerceta nervii dureroşi din capul păpădiei

ca şi cum te-aş auzi din nou strigîndu-mi:

încetează!

sînt atît de puţine femei în viaţa ta incît ar trebui

să-ţi fie ruşine - măcar trei sînt, măcar patru?

tu cu păpădiile tale care seamănă atît de bine cu creierul

unui biet zăpăcit

mai bine numără femei, nu nervi

mai bine numără silabele versului

silabele feminine, auzi?

un vers măreţ se ţine măcar pe cinci femei. "

Imaginea splendidă, pata de culoare, metafora sînt firele de telegraf ale unei emoţii pe cît de discrete, pe atît de insuportabile:

„ o, dac-aş avea putere să inventez

aici pe deal în frigul lui decembrie

macul

suflet fragil şi ascuţit

macul — o imagine răvăşită a sîngelui

o cărticică de amor cu paginile vraişte

căzută-n zăpadă ".

Nu e propriu vorbind obscuritate, cum nu e la nici unul dintre poeţii „puri", ca Ion Mircea, Daniel Turcea (în Epifania), Gh. Grigurcu, Virgil Mazilescu sau Ion Bogdan Lefter, ci o limpiditate cristalină, rezultată din concentrare şi din epură, fără urmă de hermetism. Dacă sensul nu e imediat perceptibil, raptul nu se datorează vreunui cifru personal sau vreunei simbolistici culturale oarecare (cele două variante ale hermetismului), ci dorinţei poetului de a nu spune prea multe, economiei de cuvinte. Poezia pe care o numesc pură nu e atît de misterioasă, cît sugestivă, învăţată să asculte de principiul mallarmean care i-a

dat lui Verlaine şi altora ideea de a suci gîtul retoricii. Numai că dacă, la început, puritatea era strîns legată de o sintaxă bizară şi „defectivă", astăzi ea * pare a-şi fi redobîndit dreptul la enunţuri complete şi, cel puţin la suprafaţă, clare, la descriere, naraţiune sau evocare.

Nu ne mai face impresia că posedă un cod sau un alfabet Morse. Aceasta este şi deosebirea principală dintre modernismul antebelic şi lirica actuală care respinge elocinţa. Nu s-a dat destulă atenţie deplasării de accent şi poezia a fost de aceea citită deseori greşit, în Bătrînulasin nu există, la prima vedere, decît o descriere, îndeajuns de minuţioasă, sprijinită pe două-trei comparaţii insolite:

„ el e asinul, mereu împovăratul asin

cel care n-a făcut rău niciodată

capul său mare şi greu e lacrima unei spălătoare

e asinul

catîrul

măgarul

dacă-ţi vine să rîzi n-ai decît

şi ce dacă ieri dormea de-a-n picioarelea

în înghesuială, cu capul pe umărul său

şi tresărea cînd tramvaiul se oprea în staţii

e asinul -

atît de plini sînt sacii pe care-i poartă-n spinare

in iulie

încît parcă se zbate în fiecare

un copil

care nu mai poate de rîs ".

Interesul nu constă aici în valoarea simbolică a împovăratului şi stupidului animal, ci în naivitatea chagalliană a imaginii. Fantezia îi dă roată, cu o nespusă, cu o sfîşietoare tristeţe, care ne înduioşează, fără să ne pretindă numaidecît a o descifra. O exegeză hermeneutică ne-ar duce spre un înţeles filosofic sau moral şi ar preface poezia lirică în fabulă. Nu aceasta e însă ideea poetului care vrea, pur şi simplu, să ne provoace compasiunea prin delicata energie cu care face dintr-un biet catîr o apariţie memorabilă liric, oarecum în felul în care proceda Apollinaire în catrenele intitulate Le Bestiaire. Şi nu remarcăm nici o siluire a sintaxei, mai aproape ca oricînd de aceea din limba comună. Doar un impresionism de esenţă muzicală, evanescent şi încîntător. Poetul merge pe sîrmă între realitate şi impresia,ei; nu e vorba de o traducere, ci de valorificarea capitalului sugestiv al limbii. Chiar şi în

cele cîteva poeme mai ample şi mai dramatice din volum (Căruţaşul, Entuziasm, Regi-cerşetori) sau în cele cu caracter confesiv (Scene, Monumentul artistului, Gest), lirismul este la fel de pur, de indirect şi de sugestiv, biografîsmul fiind doar un punct de plecare pentru reveria poetică, nu mai mult decît un parfum care stăruie în încăperea pe care femeia iubită abia a părăsit-o.

Spectacol amînat este una din cele mai frumoase cărţi de poezie din ultima vreme.

(România Literară, nr. 3, 1986)

Ion Gheorghe ION GHEORGHE „Proba logosului"

Recenta culegere de poeme a lui Ion Gheorghe publicată în „Biblioteca pentru toţi" (deschisă cu mult curaj în ultimii ani scriitorilor români contemporani, chiar şi unora tineri) are cîteva particularităţi, în alcătuire, peste care nu pot să trec. Mai întîi, ea este foarte selectivă, pe alocuri zgîrcită, cu opera unui poet atît de puternic şi de original. Din cele douăsprezece cărţi de versuri anterioare, numai şase au furnizat material pentru antologia de azi; din acestea, Mai mult ca plînsul şi Megalitice sînt cele mai bine reprezentate. Noimele (cinci poezii), Cavalerul trac (şase) şi Zoosophia (opt) n-au mai plăcut poetului, presupunînd că şi-a întocmit el însuşi culegerea. De ceva mai multă simpatie s-a bucurat Vine iarba. Este evident că poetul a ales bine, căci volumele lui semnificative sînt tocmai cele două pe care se sprijină Proba logosului, în ce priveşte selecţia în interiorul fiecărui volum, ea este mai contradictorie: în vreme ce din Megalitice nu lipseşte nici o poezie excepţională, citată ca atare de comentatori, din Noimele sînt reţinute exact acelea, cu o teză prea clară şi liric mai sărace, pe care o parte a criticii le-a învinuit de tezism. Dacă însă poetul a avut de gînd să evidenţieze această latură, nu se înţelege de ce n-a reluat şi unele versuri „didactice" din Dacia Feniks sau de ce a fost atît de parcimonios cu Cavalerul trac. Fiind vorba de absenţe: e semnificativă absenţa unor volume în întregul lor. Cariatida nu e nici măcar menţionat în nota bibliografică, iar poemele cuprinse în volumul din 1967, adică Şarjă, Cariatida şi Balada ţăranului finăr, lipsesc în Proba logosului. Lipsesc de asemenea romanul în versuri Pîine şi sare, culegerea Căile pămîntului, versurile pentru copii din Ţara rîndunelelor, în fine cele două reportaje lirice din Cuba şi de pe Oceanul Atlantic. Dincolo de criteriul valorii, va fi funcţionat şi unul tematic. Probabil că are dreptate C. Stănescu atunci cînd spune, în Prefaţă, că antologia pare a fi „o ilustrare, selectivă, chiar rigidă, a temei ţărăneşti în elementele ei constitutive de factură preponderent arhaică".

Recitită în întregul ei, poezia de pînă acum a lui Ion Gheorghe îmi confirmă unele observaţii făcute cu prilejul fiecărei cărţi în parte (contrazicînd altele). Dar nu e numai atît; devine mult mai limpede o însuşire fundamentală a poetului, o dublă mişcare a imaginaţiei lui, capabilă să explice cărţi atît de diferite ca Zoosophia şi Megalitice. Prefaţatorul, atent şi exigent, o formulează, în felul următor? „ Poet eretic, iconoclast, Ion Gheorghe, paralel cu demoliţia satirică,

inventează liric şi simbolurile unei străvechi civilizaţii ţărăneşti, conjurînd «betoanele megalitice» ori pietrele răului să-i slujească drept documentare...". Cu alte cuvinte, exista în acelaşi timp la Ion Gheorghe o tendinţă de sacralizare a profanului, de mitizare a vieţii ţărăneşti cotidiene, şi o tendinţă, opusă, de abolire a sfinţeniei, de corosivă desacralizare. „Bibliei profane", cum spune sugestiv C. Stănescu, trebuie să-i adăugăm o profanare a biblicului, din care se naşte ortodoxismul în aqua forte din Zoosophia şi din Mai mult ca plînsul, înrudit imagistic cu acela al lui loan Alexandru, dar izvorît dintr-o atitudine radical diferită. Cronologic, pe cît îmi pot da seama, întîia tendinţă ce se manifestă la Ion Gheorghe este aceea mitică, în primele lui cărţi, în, apoi, Vine iarba (volum destul de modest în raport cu celelalte, cu versuri dificil prozaice, tîrîtoare, fără ţîşnire), repede însă părăsită în Zoosophia şi Mai mult ca plînsul, în care luarea în derîdere a miturilor atinge nivelul maxim, spre a fi regăsită în ultimele trei cărţi, din care Megalitice este cea mai bună. Trebuie să amintim totuşi că edificarea mitică şi rîsul carnavalesc nu pot fi pe deplin separate, în ciuda faptului că sînt pe rînd dominante, tocmai coexistenţa ior creînd marea ambiguitate lirică a poeziei lui Ion Gheorghe.

Dacă privim lucrurile cu atenţie, remarcăm că ambiguitatea aceasta merge mai în adîncime. Mitul prinde rădăcini, în Vine iarba sau în Noimele, pe terenul unei realităţi de zi cu zi, al vieţii şi muncii ţărăneşti. Un prim indiciu este supradimensionarea realităţii. Ne mişcăm printre lucruri familiare şi deopotrivă fabuloase: poetul întrebuinţează tonul solemn al aedului din vechime ca să glorifice facerea pîinii ori a rachiului, semănatul cartofilor ori al cepei, treieratul, plantarea viei, pregătirea seminţelor de grîu, cu alte cuvinte muncile rurale. El e un Hesiod mai puţin sistematic, în stare de metafore învîrtoşate şi de viziuni colosale. Mama spală rufe „la izvoarele Styxului", grîul uscat pe rogojină e „un mort frumos" căruia „i se zbiceşte mustaţa de haiduc". Cîinele mort în lan e proiectat cosmic, animalul fabulos ca atîtea din Megalitice: „I-a rămas un ochi deschis, ca lacul muntelui, / de la ţărmul pupilei către apusul soarelui / aleargă păianjenii să (easă pînzele de pradă; / în pîlnia de gramofon a urechii, / multe veşti a prins bătrîna ureche de cîine / de ce n-ar prinde acum - acum şigîze de hrană". Eroul acestui lirism e Ţăranul, mereu invocat şi definit poetic, uriaş, simbolic, realist sau supranatural. Ţăranul e un Gulliver gigantic printre furnici. Muncile cele ms^neobişnuite au tot timpul aspectul unor magice activităţi: „Se sculă Muma Zeiţă, se spălă pe mîini, / văzu luna ca agerii vacilor - /

puse la cale zămislirea sfintei pîini, / urzirea mărturiilor şi-a colacilor; un pumn de pietre de rîu / aruncă-n apa ca sîngele de peşte - / ceva tulbure, trosnind, turnă-n făina de grîu / ce zămisleşte; / băşici ca ouăle de broască / gogoloaie rostogolite de nevăzutele vietăţi, / din care să se nască / sprintene zeităţi". Acest substrat comic-vrăjitoresc este relevabil în Descîntecul cartofilor, care descrie un ritual bizar şi grotesc al împerecherii, recurgînd şi la mitologica Ledă, sau un alt Descîntec în care uciderea „boului-mire" este evocată în termenii unui ritual păgîn de o poetică brutalitate. Sîntem deja pe pragul Sărbătorii: înainte de a-i releva înfăţişarea, trebuie să mai observăm, în prima ordine de idei, că mitizarea lumii rurale, a muncilor şi zilelor ţărăneşti, nu e făcută în afara oricăror referinţe istorice. Aceasta e de altfel latura cea mai discutabilă (şi estetic) a poeziei. Arhaitatea se întîlneşte cu modernitatea: ţăranii merg la oraş să „spargă" bulevarde, sînt supuşi la „raze" (îşi fac adică radioscopie) şi aşa mai departe, în Noimele amestecul de vechi şi de nou merge pînă la kitsch. Şi Petre Stoica în Un potop de simpatii descrie o lume ţărănească tranzitînd spre oraş, însă la el lipseşte poetizarea vechimii şi a vitalităţii ruralismului, iarba nu invadează străzile, ca la Ion Gheorghe. Preferind realismului şi banalităţii voite, elogiul trecutului mitic, Ion Gheorghe se expune obiecţiei de paseism şi se înscrie (cu, desigur, altă înzestrare poetică) în descendenţa neaoşismului sămănătorist şi gîndirist.

Spre deosebire de mit, care creşte din realitatea muncilor şi zilelor, ducînd la o „biblie profană", profanarea biblicului se leagă de cealaltă faţă a vieţii ţărăneşti, şi anume de aceea sărbătorească. In Zoosophia şi în Mai mult ca plînsul, „totul pare a se petrece - citez din nou pe C. Stănescu - în cele trei zile de teatru comic, profanator, cînd libertatea'poate fi absolută şi lumea întoarsă pe dos". Ideea lui M. Bahtin despre spiritul carnavalesc, aplicată Iui Rabelais, găseşte aici o întrebuinţare superbă. „Această zoosophia cu multă parigoria, continuă prefaţatorul, este o mare comedie, un bilei al deşertăciunilor, unde o anume lume este luată în răspăr, caligrafiată ca într-o izmeneală copilărească". Lumea sărbătorii e o lume liberă a se compensa sufleteşte, repetînd în manieră comică, parodică sau absurdă, serioasele îndeletniciri şi credinţe din restul timpului: are ideologia ei, opusă celei oficiale reprimante. în Zoosophia, carnavalescul rămîne la nivelul limbajului. Gh. Grigurcu a caracterizat-o cel mai bine, ca „prodigioasă bufonerie lexicală animată de ambiţii argheziene şi barbiene, ca şi de reminiscenţele naivei scriituri a cărţilor populare", „gras spectacol de guignol autohton". Primită, la apariţie, foarte contradictoriu, stîrnind entuziasme, dar şi negaţiuni vehemente,

Zoosopltia nu merită probabil nici acel exces de laudă, nici dispreţul. M-am situat în tabăra a doua şi-mi dau seama acum că trebuia să fiu mai înţelegător cu partea de gratuitate a fanteziei poetice, îmi amintesc că am citat unele lucruri în acest sens, dar am apăsat prea mult pe hibridul istoric. Cartea e delicioasă totuşi prin invenţia de folclor suprarealist, amestecînd versuri de psaltire dosofteiană cu numărători copilăreşti, jocuri lexicale cu cîntece de stea, Noul şi Vechiul Testament, basmul cu vicleimul, pe Arghezi cu Alexandira şi pe Anton Pann cu Emil Botta. Superioară în Mai mult ca plînsul este imaginaţia constructivă, cu alte cuvinte vizionarismul, tot carnavalesc. Pe poliţă înfăţişează chiar felul cum se nasc legenda sau mitul din joc. Icoanele acestea pe sticlă sînt uneori de o mare calitate artistică: „ Coborît în durerea pămîntească / început-au vitele să-l încălzească; /taur alb, cit multă ninsoare/îi sufla cald la picioare / cal negru, cu ochi de lup / sufla-n cealaltă parte de trup: ca un pietroi culcat în piuă / adormind pe lumina tîrziuă - / în deprinderea durerii părăsindu-l îngerii / într-această vale a p/înger ii". Admirabilă este Herodiada, savuros licenţioasă, pe care n-o pot cita din cauza lungimii. Nici Camil Baltazar, nici N. Davidescu, specialişti în acest gen, nu puteau reuşi mai bine. Unele poeme (Fuga) amintesc de lirica ortodoxistă, însă aceea era sentimental-evocatoare, pe cînd aici triumfă mai mult ca plînsul, adică rîsul usturător, parodic, satiric, gluma corosivă, batjocura rafinată.

în profunda originalitate a acestei poezii (în care materia se află în colosală ebuliţie şi asistăm la stranii metamorfoze), defectele principale sînt două: lipsa de spirit critic şi tezismul, întîiul e răspunzător de inegalităţi şi de informul atîtor poeme, din care, spre a cita, trebuie să intri cu toporul ca într-un lăstăriş. Versuri sau strofe extraordinare sînt rezultatul unor astfel de defrişări. Inventator de limbă, Ion Gheorghe e un poet greoi tocmai din pricina limbii, opintite, chinuite, uneori imposibile. Tezismul (nu străin de carenţa spiritului critic) apare ca o încercare de sistematizare a propriilor intuiţii. O eroare asemănătoare a făcut George Alboiu de la a doua carte înainte. Aceste sistematizări nu sînt mai acceptabile în versuri, unde introduc noţiuni bizare, uneori doar de poet pricepute, referinţe livreşti pretenţioase şi un ezoterism mai găunos decît erau în Cultul Zburătorului, adică în încercarea de proză de idei. Ion Gheorghe rămîne un poet remarcabil, neîndoielnic unul din cei mai importanţi ai generaţiei lui, atunci cînd toată această pseudo-cultură, tot acest iniţiatism fundat pe nisip, lasă locul marilor mituri sau viziunilor caricaturale din poemele care evocă Muncile şi Sărbătorile unei arhaice lumi de ţărani.

(România literară, nr. 39, 1979)

-Zicere Ia zicere"

Zicere la Zicere seamănă cu o curioasă „carte de învăţătură" în care poezia - de aspect naiv. stîngaci-primitiv - nu este decît mijlocul aforistic de transport pentru nişte sibilinice sentinţe filosofice şi îndemnuri etico-politice, adresate unui tînăr emul care se pregăteşte pentru o „cauză publică". Indiciul din urmă l-am cules dintr-un avertisment la care trebuia să ne oprim din mai multe motive:

„Am alcătuit cartea aceasta - scrie Ion Gheorghe -ca o învăţătură a unui personaj de epopee, in zicere la zicere şi... contrazicere cu Lao-Tzîşi cu alţi filosofi mai dinţii. Citatele din Dao-de-t:in - Cărarea şi Virtutea - subliniate in text cu litere cursive, provin din traducerea românească anonimă, apărută la Editura Ram; Aninoasa (1924). Sugerind calea unui tînăr erou în iniţiere şi pregătire pentru o cau~ă publică, de răspundere, acest volum trebuie să facă parte dintr-un ciclu, dar cel puţin o idee am vrea să susţinem acum: cuvîntul este o cultură, aşezarea lui în frază, o civilizaţie".

Aşadar modelul este celebra lucrare a filosofului chinez din secolul VI î.e.n. care a dat naştere taoismului (de la Tao sau, în <iltă grafie, Dao. un fe! de principiu universal de ordine), ea însăşi alcătuită, după procedeul cel mai obişnuit în China antică, din apophtegme enigmatice şi contradictorii, menite să educe spiritul uman în sensul virtuţilor necesare în viaţă şi în societate.

Singura traducere românească fiind aceea indicată de Ion Gheorghe. ea nu a apărut în 1924, ci în 1938.

Din Avertisment înţelegem că poetul român a împrumutat de la Lao Tzî mai multe asemenea sfaturi lirice, pe care le-a dezvoltat sau contrazis. Spre clarificarea cititorului, textul împrumutat este cules cu litere cursive. Un exemplu, la întîmplare: „Vorbiţi puţin / Rămîneţi în rcpaos! / Fenomenele cît ţin / Faţă de haos?" Primele două versuri fiind „zicerea" lui Lao Tzî, următoarele două sînt „zicerea" lui Ion Gheorghe. Asupra raportului acesta voi reveni. Deocamdată să remarcăm că Avertismentul face aluzie şi la „alţi filosofi mai dinîîi", cu care poetul român s-ar afla în comunicare de idei. Dar cum numai citatele Iui Lao Tzî sînt semnalate, ne putem întreba în ce mod le putem identifica pe celelalte, întrebarea aceasta e cu atît mai necesară cu cît, cînd a publicat şase poezii din carte în România literară din 13 aprilie 1978, citatele lui Lao Tzî nu erau în nci un fel indicate ca atare, numele filosofului, omis, iar titlul anunţat al cărţii (înţeleptul) nu părea a conţine nici o replică, nici o polemică.

Ciudat este că, lămurind (e drept, tardiv, post festum) chestiunea cu Lao Tzî, Ion Gheorghe introduce o altă sursă de confuzie: ce este cu aceşti „filosofi mai dintîi" ale căror texte nu sînt, spre deosebire de ale lui Lao Tzî, culese cu alt corp de literă? Nu sînt bănuitor din fire, dar mai ales în circumstanţele date, se cuvenea ca Ion Gheorghe să fie mai explicit.

Căci iată, chiar modul citării lui Lao Tzî în Zicere la zicere ridică întrebări aproape fără răspuns. Cel mai expeditiv examen al textelor ne arată, pe de o parte, că nu toate împrumuturile sînt semnalate, în Despre legături: „Ceea ce-a-ncuiat / încuiat rămîne" în Despre înţelept: ., El este ajutor /si sprijin cit poate / Tuturor / întru toate", în Despre Dak: „Dintr-un neschimbător / Şi tainic princip". Aceste versuri sînt identice sau conţin mici deosebiri de cele chinezeşti din versurile de la editura Ram. Pe de altă parte, sînt marcate ca împrumutate versuri care nu le-am găsit în Lao Tzî. Uneori ideea există, nu însă şi formularea, aşa încît sublinierea mi se pare excesivă Una este „fiinţele toate izvorăsc din... " şi alta „fiinţele au calea lor Și iau chip din... " (Despre Dak), Alte versuri prezintă asemănări încă şi mai mici cu originalul, în Despre înţelept, versurile „El nu dispreţuieşte / Pe nimeni şi nimic " nu au decît prea vagi echivalenţe în Lao Tzî. Cel mai neaşteptat e să vedem că şi, în rarele cazuri în care a schimbat cu adevărat ideea lui Lao Tzî, Ion Gheorghe a continuat să-i atribuie textul. Filosoful chinez spune de pildă că cerul şi păniîntul „ trăiesc etern fiindcă nu fac din fiinţarea lor un lucru care să le fie propriu" Ion Gheorghe modifică sensul: „Ele nu fac /Din fiinţarea lor un scop". Dar îl culege cu cursive! Ca să nu mai înţelegem nimic, în acelaşi poem (La nesfirşit), versurile „Şi-a/unge mai repede / Ţelul dorinţei sale" care aparţin lui Lao Tzî, nu-i sînt recunoscute.

Dar aceasta nu e totul. Citarea are regulile ei. Uneori e mai riscant să foloseşti ghilimele decît sa ie omiţi. Ca să nu se creadă că fac afirmaţii paradoxale, voi continua să discut Zicere la zicere sub acest neplăcut aspect, într-o carte scrisă în replică (sau pretinsă astfe!) ne interesează două lucruri: la ce anume din textul străin s-a oprit replicantul şi ce i-a adăugat sau cum i-a răspuns. Pentru primul caz, procedeul lui Ion Gheorghe ne umple de uimire. De regulă te poţi opri fie la formulări, memorabile, fie la structuri mai ample, şi îndeajuns de consistente: scoase ^dintr-o montura şi introdusă în alta, acestea îşi schimbă creator semnificaţia. E drept sa spun că Ion Gheorghe a procedat aşa în cîteva (puţine) poezii, dezvoltînd original în cuvinte proprii. Formulările apodictice ale lui Lao Tzî au fost utilizate ca un suport sau ca un punct de plecare: „Cine cunoaşte pe alţii /

Este înţelept, / Nu se teme cînd fraţii / îl strîng la piept. // Cine se ştie pe sine / Este iluminat, / Se-apropie de bine / Ca de-un fapt terminat, // Cine poate să-nvingă / Pe alţii, e tare, l De-nfrînţi să nu se-atmgă -Să le dea iertare" etc. (Versurile culese cu aldine sînt ale lui Lao Tzî, celelalte, ale lui 1. Gheorghe). In alte cazuri, însă, Ion Gheorghe pare să fi luat din Cărarea şi Virtutea (şi judec exclusiv după ceea ce el însuşi a cules cu litere cursive) simple sintagme sau chiar cuvinte izolate. Mi-e greu să înţeleg ce se întîmplă. Cum poate fi replică, ori dialog cu un singur cuvînt? Sau cu o sintagmă comună? în Despre ţări singurul pasaj indicat ca aparţinînd lui Lao Tzî este „o mare împărăţie". Lista poate fi continuată. Citez la întîmplate: „pe cei egali", „propria fire", „non-acţiune", „încît forţele contrarii", „sufletul universului", „credinţa de sine", „energie, energie", „simţiri şi concepte", „eram pătrunzători" ş.a. De ce ar fi acestea citabile? Mai ales că uneori nimic altceva nu mai e luat din Lao Tzî în poemul respectiv. Par mai curînd, sfarîmături dintr-un meteorit căzut în poezia lui Ion Gheorghe din cerul chinez decît argumente ale unei ziceri şi contraziceri filosofice. Al doilea lucru care ne interesează e tocmai acesta: ce pune Ion Gheorghe de la el. Nu e uşor de descoperit graniţa dintre original şi replică. Majoritatea poeziilor ne fac impresia unei ilustrări aproximative a cîtorva propoziţii din Lao Tzî. Poetul român umple deci spaţiul dintre două aforisme cu versuri care se învîrtesc în jurul aceloraşi idei, diluîndu-le pînă la nerecunoaştere. E foarte multă apă în poezia lui Ion Gheorghe din Zicere la zicere. Tăria de altădată a licorii lirice a dispărut. Din atîtea exemple, aleg Cum se ştie peştele: „Cînd un lucru /se contractă, / Cum ar fi bara de cupru, / ca dimensiune abstractă, // Cum ar fi fără diguri / Rîul ce-a mai secat - Sîntem siguri / Că fusese dilatat". Se vede lesne rolul de ilustrare simplă a versurilor proprii cuprinse între citatele lui Lao Tzî. Şi încă, din Pururea la timp: „E uşor de sfărîmat / Ceea ce e plăpînd încă - / Arbore în sîmbur comprimat / Vremea adormise încă. //Stăviliţi rîul / înainte să-nceapă - / Pe cînd timpul stă în oul / 'Nezvîrlit pe marea apă". Cel mai adesea chiar şi aceste ilustrări sînt în spiritul lui Lao Tzî care proclama în Tao (sau Dao), după părerea unor istorici sau filosofi, un principiu al nonexistenţei, întocmai ca Ion Gheorghe în versurile de mai sus. Totuşi! în alte situaţii, între citat şi contribuţia proprie legătura e aproape cu neputinţă de sesizat, în Pe-odinioară zicerea lui Lao Tzî este: „ Ca marea cînt porneşte / Să-şi bată tărmii". Sau în Să nu creezi karmă:,, Ruşinea lumii / E ruşinea ta, / Din capetele Mumii / Din care nu t-ei (sic) lepăda" Sau El: „Ele venerează pe Dak, / pun preţ pe virtute / Ca un copac / în cicluri absolute". Astfel de coliziuni ale

sensului produc pe alocuri impresia de suprarealism involuntar, în care absurdul îşi are partea lui, ca şi ilarul: „Marele discipol / Ca propriu Maestru - /Abolindu-şi chipul/ Din terestru, //Stăpin fără moarte /Al Marei Energii, / Se ţine departe / De orgii. // Pe-o mică sorbitură / De pocal / Are căutătură / in epocal, //A toate slâpîna / Vibraţie / îi linge mîna / în meditaţie" etc. Oricît subtext polemic ar conţine unele versuri, expresia e comică: „Aia-n panică / Mă latră, / Eu, în Mensiunea (?) ionică (?), / Stau citind o piatră". Asemenea ieşiri polemice la adresa criticii mai găsim şi în Dar în toţi sau în învăţător unde Lao Tzî e pus să contribuie la orgoliul de descălecător spiritual al lui Ion Gheorghe: „ Cei ce mă pricep / Sint rari, / Dar eu încep / Un nou soi de cărturari". Acum ni se limpezeşte şi finalul Avertismentului. Orgoliul este acela care împinge pe autor să susţină: „cuvîntul este o cultură, aşezarea lui în frază, o civilizaţie". Dacă nu sînt abuziv (după ce am citit şi recitit cartea), îmi vine să cred că poetul îşi teoretizează aici dreptul de a împrumuta din alţii (drept care nu era în discuţie: în discuţie era doar felul folosirii lui); cuvintele sînt ale tuturor, o cultură comună, civilizaţia începe de la legarea lor în fraze. Mă rog: Lao Tzî trebuia, după douăzeci şi şase de secole, civilizat.

Să vedem o clipă şi conţinutul învăţăturii pe care poetul - în vorbele sale şi ale filosofului chinez - o predă „tindrului erou" destinat unei „cauze publice, de răspundere". Esenţa programului apare de la început (Aşezare): tăcere, nonacţiune, abstragere „din legăturile toate", estomparea personalităţii. Unele din acestea sînt însă respinse în alte poezii, de exemplu, ştergerea personalităţii ori renunţarea la orice ambiţii par a se împăca bine în concepţia sa din Lao Tzî. O idee frecventă e unitatea lumii, guvernată de Dak (echivalent propriu pentru Tao-Dao), principiu suprem, Creatorul, Dumnezeu, Tatăl (pentru multele definiţii, vezi la paginile 33, 47, 52, 63, 69 ş.c.l.), în orice caz un principiu blînd, tolerant. Virtuţile trebuitoare pentru a accede la înălţimea spirituală proclamată sînt cumpătarea, echilibrul, stăpînirea de sine pînă la a semăna cremenei, tăcerea, contemplaţia, inacţiunea, omorîrea poftei de viaţă („Ucide /Lăcomia de viaţă /în mult lucide /Petreci învaţă" - Despre inerţie). O parte a programului e filosofică (referinţe întortocheate, esoterice, la Logosul Turbat, astral, la Marele Lar, opoziţia Sufletului faţă de Senzorialitate etc.), alta, etică (mai clară), în fine, una politică. De exemplu, Despre ţări, Guvernînd prin Dak, De-aş conduce. Ce originalitate faţă de cartea chineză atribuită lui Lao Tzî descoperim în toate acestea? Nici una. Poate că nu e însă drept să vorbim de originalitatea ideii, fiind în discuţie cartea unui poet. Din nefericire, niciodată talentul lui

Ion Gheorghe

Ion Gheorghe (extraordinar în Noimele sau în Megalitice) n-a fost mai greu pus Ia încercare decît în Zicere la zicere, nici chiar în Dacia Feniks, unde viziunea mitologică şi marea intuiţie lirică nu se stinseră complet, în Zicere la zicere, afară de cîteva poezii ca Junele vînează, unde spiritul folcloric, voit copilăresc şi ludic, mai are o anume savoare (,, Era într-o miercure / Cind s-a luat după / Un iepure / Către rîpă. // Dete prima / Săgeată - / Şi-a fost lungimea / Neadevărată. // Dete şi-a doua / Săgeată / Şi-a căzut în rouă / Nescuturată. // Dete a treia / Săgeată, / Dar aceea / A rămas ca nedată"), tot restul e fără valoare poetică, vorbărie pretenţioasă, bolboroseală lipsită de miez („ Legătura / Dintre corp — / Drept Făptura / Celui Orb. // Fuziunea / Dintre lut - / Drept acţiunea / Celui-Mut; // Deci legătură / Fuziune, / între ce-i făptură / Şi ce-i Mensiune" etc.), în care foarte rar găsim imagini ori versuri norocoase care să ne amintească de vechiul Ion Gheorghe.

(România literară, nr. 38, 1982)

MARIN SORESCU „Moartea ceasului"

Sînt autori - nu spun un lucru nou - superiori operei lor şi opere superioare autorilor. Cu alte cuvinte, sînt autori care-şi premerg opera şi, cunoscînd-o, dispun de ea, şi autori pe care abia opera îi dezvăluie, antrenîndu-i împotriva lor înşişi, cu o forţă misterioasă şi inexplicabilă. Autorul Morţii ceasului face parte, evident, din prima categorie: autorul e superior operei sale. El e o umbră mereu prezentă în operă: „ Pe peretele ce mi s-a dat / Să-l umplu cu chipuri / Nu-mi văd deocamdată decit umbra mea / începută din toate părţile, / Ca turnul Babei". Conştiinţa poeziei fiind mai puternică decît poezia, poetul suferă de această lipsă de libertate: el e stînjenit de imaginea lui faţă de o operă care n-are puterea să-l amăgească, să-l smulgă luciditătii lui, să-l nască a doua oară, Marin Sorescu nu caută s-o ascundă, ci o acceptă şi o cultivă. Inteligenţa e destructoare în lirică; dar M. Sorescu nu distruge niciodată cu adevărat ceea ce construieşte, el face doar gestul distrugerii, oprindu-l la jumătate. Toate mijloacele sînt admise şi respinse, poetul încredinţîndu-se lor şi îndoindu-se de ele, folosindu-le şi meditînd asupra lor. Pentru că a debutat cu parodii, s-a văzut numaidecît în această detaşare a poetului de uneltele lui, vocaţia parodiei. Insă poetului îi lipseşte orice intenţie mimetică; dacă parodiază pe cineva, el se parodiază pe sine, scriind o poezie a îndoielii de poezie: poezie şi în acelaşi timp meditaţie asupra posibilităţilor poeziei, spontaneitate lirică şi experiment, creaţie şi critică a creaţiei.

Modernitatea formulei constă în intelectualitatea ei. Dar detaşarea lucidă a poetului de poezie nu înseamnă neapărat ironie, neapărat umor. Contrar impresiei imediate, el nu distruge cu adevărat gravitatea confesiei, ci face doar gestul de a o distruge, el nu e ironic, neîncrezător, ci se preface. Dacă parodiile debutului nu erau atît plăcerea de a trăi prin alţii cît aceea de a-şi încerca puterile la adăpostul unui model, exercitarea ilicită a talentului, probabil că nici poemele nu pot fi străine de această rezervă. Nota poeziei lui M. Sorescu mi se pare că nu e în primul rînd ironia: dar rezerva, travestirea unui fond de ingenuitate, disimulaţia. Poetul e un sentimental şi un timid, generos şi delicat, în stare de mari elanuri pe care se sfieşte să şi le recunoască, făcînd gesturi de cavaler întîrziat, cultivînd adică un soi de donquijotism: „ Toate hîrtiile mele / Le-am cărat cu braţul / Pe un cîmp mare, / Le-am semănat solemn / Şi le-am

arat adine / Cu plugul. // Să văd ce-o să răsară / Din gîndurile acestea, / Din bucurii, din tristeţe, din fericire, / Iarna, primăvara, vara, toamna. // Acum mă plimb / Pe cimpul negru / Cu mumie la spate, / Mai neliniştit cu fiecare zi. // Nu se poate totuşi / Nici o literă să nu fi fost bună! / Precis într-o zi / Cimpul acesta se va umple de flăcări / Şi eu voi trece prin ele, solemn, / încununat ca Neron ". Să notăm impresia de iluzie întreţinută conştient pe care o lasă ultimele versuri: „Precis într-o zi...". Cum să nu-l recunoaştem pe poet în acel Meşter Manole surprinzător pe care ni-l propune, un Meşter Manole despărţindu-se de viaţa muritoare pentru aceea eternă cu o imensă tandreţe, prefăcîndu-se că întoarce privirile în clipa hărăzită: „Acum am putea să fim trişti. / Doar ne despărţim pentru totdeauna, / Dar să trecem peste asta // Copaci, vă aşteaptă pădurile, / Duceţi-vă. / Prea frumoase şi iubitoare Ane, / Mă iertaţi că nu v-am mai zidit de vii, Am avut mai multă încredere în cărămizi. // Obiecte şi ceasuri, şi biblioteci, /Şi culori şi meşteri iscusiţi / Care m-aţi ajutat, şi tu, soare, şi voi, munţi, /Scări 'Pe care-am urcat pînă aci, /Fără să-mi pese de înălţime: // Voi. vă veţi îndepărta de mine / Lăsîndu-mă să mă prăbuşesc singur / De pe propna-mi zidire - / Aşa cere tradiţia Deci fugiţi cit mai repede, / Acum cînd eu mă fac că mă uit / In aha parte. . ".

Cine se aştepta la o ironie nimicitoare, săpînd ca o apă ascunsă în nisipuri, descoperă o undă de tristeţe, o melancolie nici măcar disimuiată, ca în această poezie în care luciditatea faţă de destin ia forma unei nelinişti surde în faţa inexorabilului' „Jonglerul din arc mi-e tată f A fost chemat urgent pînă-n noapte /Şi m-a lăsat pe mm± :>â-i fin locul. V Tot ce vezi în jur / Nu-s decît bile şi cercuri. // Copaci, s în t nişte cercuri verzi. 'Trebuie s ă-i învîrţi pe mină, repede, repede, ' Cu să nu-şi piardă dintr-o dată / Toate frunzele. // Norii sînt cercuri albastre, ' li învîrtiţi cu vîrful piciorului ' Şi cu o mişcare a inimii /,' Şi femeile sînt nişte cercuri, ,' Trebuie intercalate frumos i Intre nori ,j; fum. /''Cit priveşte bilele, / Ai grijă să nu-ţi scape cea roşie, /Cărămîn în întuneric, / Şi nu arunca prea departe bila neagră / De care toi neamul nostru / E legat prin jurămînt. / Jocul e amuzant, / Stăpinesc cum pot / Lumea mea de bile şt cercuri, / Dar, uite, e foarte tîrziu ,' şi jonglerul tată / nu se mai întoarce ". De unde efectul straniu al acestor versuri, dacă nu din prefăcuta nepăsare cu care poetul constată o condiţie de existenţă? Dacă nu din neliniştea pe care o dibuim în liniştea lui?

(Contemporanul, nr 22, 1966i

„Drumul"

Acum două decenii, în Contemporanul din 23 octombrie 1964, G. Călinescu scria: „Fundamental, Marin Sorescu are o capacitate excepţională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile şi latura imensă a temelor comune". Deseori citate, aceste cuvinte consacrau fulgerător un poet, care avea 28 de ani, debutase de curînd cu un volum de parodii, intitulat cu umor Singur printre poeţi şi pregătea o întîie carte de Poeme, din care cîteva ajunseseră la cunoştinţa marelui critic. Popularitatea lui Marin Sorescu, neîntrecută de a unui alt scriitor din generaţia lui, la care s-a adăugat şi un mare succes de critică, nu s-a datorat, fireşte, numai articolului din Contemporanul. Rareori o epocă şi-a născut mai la timp poetul potrivit. Poet pe cît de original, pe atît de inventiv, Marin Sorescu era un spirit funciar antidogmatic, într-un moment în care apele dogmatismului începeau să se retragă. Versurile lui ingenioase, amuzante şi şocante au făcut deliciul unui public foarte larg, satisfăcînd deopotrivă pe critici, care vedeau în ele un simptom şi o promisiune de înnoire literară. Acelaşi succes l-au cunoscut, cîţiva ani mai tîrziu, piesele de teatru, la fe! de inovatoare în genul lor ca şi lirica. Pline de idei şi de haz, articoiele ocazionale sau eseurile au pus în circulaţie cîteva expresii memorabile. Doar în proză Marin Sorescu n-a izbutit cu adevărat, deşi Trei dinţi din faţă este un roman interesant. Cu un bun instinct al pieţei literare, dacă pot spune aşa, poetul s-a adaptat lesne la schimbări, dovadă La Lilieci, în care poezia era, pe neaşteptate, cu desăvîrşire alta decît în Tuşiţi şi în celelalte culegeri dinainte. Popularitatea lui Marin Sorescu a rămas, pe cît îmi dau seama, destul de mare toată vremea Cota la critică, mai fluctuantă, a scăzut considerabil, şi nu mă refer ntimaidecît la articoiele detractorilor, de care un autor ca Marin Sorescu n-avea cum duce lipsă. Antologia din ,.Biblioteca pentru toţi", apărută după douăzeci de ani de la debutul poetului, constituie un prilej nimerit de a-l reciti şi de a încerca să-l situăm cu mai multă obiectivitate în istoria unei poezii care-i datorează, pe lîngă cîteva reuşite incontestabile, un anumit farmec în stare să-i atragă simpatia celor mai diverse categorii de cititori

înainte de orice, trebuie observat că Marin Sorescu a creat o formulă poetică, uşor de recunoscut şi uşor de imitat. Ea absolvă pe de o parte poeziile de o inegalitate vizibilă, deşi învederează, pe de alta, o oarecare facilitate, în ciuda faptului că poeziile par să-şi poarte la vedere mecanismul de funcţionare, ca unele făpturi acvatice scheletul, nu există un acord clar în părerile criticilor despre poet. Facilitatea se

dovedeşte înşelătoare, cîteodată, şi, cînd eşti mai convins că ai descoperit natura acestei lirici, în aparenţă simplă şi accesibilă, constaţi că poezia ţi-a scăpat printre degete. Pot să dau exemplul cel mai izbitor. Aproape fără excepţie, comentatorii s-au referit la „realismul" poeziei lui Marin Sorescu, în care cotidianul, în sensul propriu, şi-ar fi găsit imediat loc, împreună cu banalitatea, prozaismul şi derizoriul existenţei moderne. Dar dacă zgîriem cu unghia stratul de deasupra al imaginilor, constatăm că realitatea aceasta zilnică şi familiară e un decor de carton, montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfăşoară un spectacol demult cunoscut, cu personaje mitice, ale căror replici răsună de mii de ani în urechile culturii europene. Altfel spus, cel puţin în cărţile de pînă la ciclul La Lilieci, Marin Sorescu a scris parabole lirice şi nu poezie realistă, în care sensul e filosofic ori moral, iar sceneria şi costumaţia sînt menite să furnizeze doar materialul.

Nu întîmplător, autorul a debutat cu parodii. Spiritul parodic este, probabil, însuşirea fundamentală a întregii lui literaturi, (fntr-o accepţie mai nouă şi mai sistematică, de felul celei propuse de Gerard Genette în Palimsestes, aş include aici atît parodia propriu-zisă, cît şi toate formele de hipertextualitate: pastişa, şarja, transpoziţia etc.). în Poemele din 1965, ca şi în Moartea ceasului sau în Tinereţea lui Don Quijote, procedeul frecvent este de a trata într-un stil burlesc şi familiar mituri, personaje legendare şi, în general, teme mari ale literaturii. Pe scena lirică e o mare înghesuială de celebrităţi: Destinul, Moartea, Leda, Shakespeare, Viaţa, Soarele, Don Juan, Corbul lui Poe, Adam, Eva, Troia, Meşterul Manole, Boala, Laocoon, Atlantida, Wilhelm Teii şi altele, puzderie. Originalitatea începe de la felul de a vorbi despre şi ele şi anume într-un limbaj de o mare familiaritate. Poetul îi trage de mustăţi, le arată limba (sau le cere s-o scoată pe a lor), le dă cîte un bobîrnac. îi ironizează, îi aşază cu spatele la public, îi dezbracă în pielea goală sau îi sileşte să-şi schimbe hainele între ei. Prima impresie, şi care a garantat succesul de public, este că marile teme sînt, în felul acesta, înviorate, făcute simpatice, printr-o bună doză de umor, căci poetul nu economiseşte calamburile, poantele sau asociaţiile insolite, mai mult, că motive reputate ca dificile şi profunde, cu care savanţii şi-au spart capul de secole, sînt în fapt accesibile oricui. Eugen Negriei a analizat admirabil îatr-o carte a lui această complicitate a poetului cu cititorul său. Trebuie să precizez două lucruri, întîi, că spontaneitatea limbajului sorescian implică o retorică lucidă. Antiretoric, cum s-a spus, poetul este cu adevărat, dar numai în măsura în care refuză anumite procedee, artificii şi trucuri, inventînd,

în schimb, altele. „Depoetizarea" este renunţarea la un fel de a concepe poezia, nicidecum la poetic. Poeticitatea în parabolele lui Marin Sorescu este legată de oralitate cotidiană, adică de o limbă care îşi are structura şi clişeele proprii, şi de registrul ludic, dacă-l pot numi astfel, al limbii, în care jocul de cuvinte e suveran, între experienţa unor poeţi ca Prevert şi Queneau (nume pomenite deseori, pînă la a-l irita pe Marin Sorescu, dar perfect pertinente în acest context), între poezia vorbită (şi nu scrisă, cum e aceea clasică) şi destuparea tuturor izvoarelor de inventivitate ludică, poetul român şi-a pus la punct o retorică personală foarte eficientă. A doua precizare se referă la seriozitatea, uneori contestată, a acestei lirici. Mai trebuie să amintesc că jocul se opune vieţii, nu seriozităţii, cum afirma parcă Freud şi, după el, Huizinga? Cu alte cuvinte, parodia soresciană, chiar alunecînd de atîtea ori în uşurătate şi trivialitate, nu exclude în principiu şi în fapt profunzimea poeziei.

De la Poeme la Astfel, poezia lui Marin Sorescu rămîne, timp de un deceniu, în linii mari aceea pe care am încercat s-o descriu mai sus: ingenioasă, în forma parabolei lirice, îndrăgostită de tratarea parodică a marilor teme. Nota dominantă e uneori gravă, alteori de-a dreptul comică. Veselă sau alarmantă. Diferenţele se pot sesiza de la culegere la culegere şi, uneori, de la poezie la poezie. O „evoluţie" există totuşi. Poemele iniţiale sînt cele mai senine, chiar dacă naivitatea e prefăcută: în acest mod, poetul e receptiv la frumuseţea lumii sau la sfinţenia ei, la splendoarea jocului, la tot ce e fermecător. Bucuria de a trăi o aflăm din prima strofa a primei poezii: „Am zărit lumină pe pămînt. / Şi m-am născut şi eu / Să-văd ce mai faceţi". Un copil şugubăţ descinde printre adulţi, se uită în jur şi spune ce vede. Cu Moartea ceasului tonul devine mai grav, mai anxios, Bile şi cercuri, Halebarda şi alte poezii, bine cunoscute azi tuturor, conţin un puternic fior, în ciuda aspectului spectaculos şi aparent glumeţ. Porii poeziei s-au deschis enorm pentru nelinişte, teamă, tragic, în acestea (ca şi în multe altele) observăm un lucru esenţial şi care a scăpat criticii. E vorba de faptul că punctul de plecare îl constituie adesea la Marin Sorescu o problematică devenită clasică la noi prin Al. Philippide şi Tudor Arghezi. îndeosebi cu ultimul Marin Sorescu are legături profunde. S-a observat, era evident, de mult arghezianismul poeziilor pentru copii ale lui Marin Sorescu. în prefaţa la Drumul, Mircea Scarlat notează, apoi, că La Lilieci nu e străin de unele Flori de mucigai. Dar arghezianismul, poate, cel mai adînc este totuşi în altă parte şi anume în parabolele lirice. Prăpastie din Tinereţea lui Don Quijoce reia tema (in)comunicării cu absolutul, dar nu dramatic ca în Psalmii lui

Arghezi, ci comic. Dumnezeu e un bătrîn surd şi care cere să i se scrie pe hîrtie mesajele. De spaima de a nu fi auzit, poetul îşi pierde memoria şi mintea. Simetrie din Tuşiţi poate fi raportată parţial la Intre două nopţi. Rescrierea, în alt registru, a acestei problematici trebuie considerată şi din unghiul hipertextualităţii, pe care-l implică parodia, procedeu modern şi semnificativ. Mircea Scarlat descoperă un „referent livresc" în poezia lui Marin Sorescu. E acelaşi lucru, spus cu alte cuvinte. N-a fost încă analizat minuţios subtextul acestei poezii, alcătuit din mituri şi teme clasice, aşa cum este al lui Pound sau Eliot, indiferent de deosebiri, sau pur şi simplu din proverbe, glume, expresii spirituale. Acesta din urmă este cazul poeziilor cu un oarecare grad de superficialitate şi care riscă să fie luate drept simple fumisterii. Puţini poeţi actuali ar permite însă un mai complex examen al raporturilor intertextuale decît Sorescu, mergînd de la cel mai ieftin paradox la transformarea radicală. „Aş dori să redeschid dosarul corbulu?...", spune poetul însuşi în Nevermore, reluînd deschis celebra poezie a lui Poe. Ei bine, în aceste condiţii, Arghezi rămîne un termen de referinţă central, dar îi putem adăuga şi pe alţii, pe Nichita Stănescu, de pildă, la care ne trimite cel puţin o poezie ca Boala din primul volum, dar, probabil, şi altele.

în sfîrşit, La Lilieci e altceva. Aici, într-adevăr, triumfa poezia realităţii şi se renunţă la parabolă. Oralitatea e acum „redare" a vorbirii unor persoane din lumea satului, din care poetul culege întîmplări, scene, obiceiuri (pomana de la cimitir, tăiatul porcului^ povestirile mamei, conversaţii pe marginea drumului ş.a.), pe care le relatează cu o emoţie ce nu exclude cruzimea şi cu o seriozitate plină de haz. Perspectiva e o combinaţie de evocare din unghiul maturului şi de naivitate infantilă. Naivitate la fel de prefăcută, cum era candoarea „filosofică" din Poeme şi din celelalte, în cele mai bune bucăţi (Craiova văzută din car, în capul trebii, La Lilieci, Mama, Se desprimăvărează etc.), dintr-un ciclu extrem de inegal şi în care, de la un punct, poetul se repetă în gol, senzaţia de autenticitate a vorbirii şi a gesturilor este extraordinară. Acest fel de poezie realistă, narativă şi orală îl regăsim la Arghezi (Pui de găi, La popice, Uciga-l toaca, Sici, bei, Doi flămînzi, Tecla, din Flori de mucigai, aproape toate). Dintre contemporani, Petre Stoica, în Un potop de simpatii, urmează maniera lui Sorescu. Generaţia '80 (de pildă Bucolicele lui M. Cărtărescu) ar putea recunoaşte, de asemenea, în el un precursor, măcar pe această latură, (în paranteză fie spus, m-am întrebat ce apropie şi ce desparte pe Marin Sorescu de ultimii poeţi. Dacă ludicul ori parodicul le-ar fi putut oferi în el un înaintaş, menţinerea temelor

mari, absenţa de veritabilă priză la realitate din parabole l-au ţinut departe de ei. Cu La Lilieci, minus mediul evocat, distanţa se micşorează). Edgar Papu a făcut o referire la Amintirile lui Creangă. Mi se pare că spiritul e complet altul şi, dacă e vorba de a-l căuta în proză, un exemplu mai bun ne stă la îndemînă, şi anume Moromeţii. Moromeţianismul mi se pare absolut frapant în cîteva poezii din Ca Lilieci („Bă, ăsta e dat dracului - tot ca ăla de vorbirăm noi / Zi-i să-i zic, Clemenceanu ăla, / E mare, domnule! / E în capul trebii acolo. / Şi ăla de care vorbirăm noi ieri, ştii, bă, ăla e tot / în capul trebii. Mare rău, auzi! / Trei sînt acum mai tari / S-au pus pe noi, pe Europa. / Striga peste gard: Pe Europa!" Această convorbire peste gard dintre doi ţărani de la Bulzeşti nu mai are nevoie de comentarii). Ceea ce a publicat poetul după acest ciclu repetă, în parte, maniera veche. Semnele de oboseală ale acesteia, înregistrate de critică, sînt recunoscute acum indirect de poetul însuşi care nu reţine decît cîteva titluri din volumele de după 1970, bazîndu-şi selecţia pe primele patru cărţi. Ce va urma? Un talent dotat cu atîta disponibilitate ca al lui Marin Sorescu poate să ne ofere în continuare surprize, aşa că nu mă încumet la nici un pronostic. E destul să spun, în încheiere, că poetul Drumului este, absolut indiscutabil, unul din cei mai de seamă din generaţia lui, care a inventat un fel de a scrie şi că nici o istorie a poeziei contemporane nu-l poate ocoli.

(România literară, 51, 1984)

„La Lilieci"

Cele trei volume ale lui Marin Sorescu intitulate La Lilieci reprezintă o excepţie instructivă de receptare întîrziată şi parţială, în opera unui poet cu impact de regulă prompt la critică şi la public. Reeditarea lor, într-un singur volum, ilustrat de Mircea Dumitrescu (coperta mi se pare foarte sugestivă, însă mă îndoiesc că pictorul a avut o intuiţie justă desenînd în interior patru siluete cabaline şi un vag cuplu sub un copac, căci nici calul nu este un personaj obişnuit, nici dragostea, o temă frecventă în aceste versuri), m-a determinat să le recitesc spre a (şi a-mi) verifica impresiile. Nu mă simt în stare de o „critică a criticii", cel puţin acum şi aici, deşi orice nouă lectură conţine implicit una. Un lucru e sigur: La Lilieci nu putea fi (şi nu a fost) citită în deceniul trecut cum este citită astăzi. Cartea a produs iniţial nedumerire sau a fost, pur şi simplu, contestată. S-a spus că poetul, a cărui cotă părea în scădere, forţează simpatia criticii printr-un tour de main. Dar chiar şi cei care au acceptat-o (printre care m-am

numărat), au făcut-o pentru cu totul alte motive decît acelea care ne reţin atenţia după cincisprezece ani.

Deosebirea de poezia lirică a momentului şi de poemele lui Marin Sorescu însuşi era îndeajuns de mare ca să explice fenomenul. Standardele vremii (la impunerea cărora generaţia lui Sorescu jucase rolul principal) pretindeau o poezie definită prin cîteva elemente bine fixate în conştiinţa poeţilor şi a cititorilor: lirism (confesiune abstractă, subiectivitate, monolog, impersonalitate, transfigurare, fragmentarism şi stil scriptic. Provenite toate din modernismul interbelic, ele constituiseră, zece ani mai devreme, o reacţie salutară la poezia reportericească şi epică a deceniului 6. Poeţii care ilustrau noul lirism erau receptaţi inconştient, în funcţie de măsura în care răspundeau la aceste standarde. Ei se numeau Nichita Stănescu, Cezar Baltazar, Ion Alexandru, Ana Blandiana, A.E. Baconsky, Şt. Aug. Doinaş, Leonid Dimov, Cezar Ivănescu, Florin Mugur sau Mircea Ciobanu. Nu stă în intenţia mea să alcătuiesc un inventar, aşa încît omisiunile n-au nici o semnificaţie. Sorescu însuşi participase la acest spirit prin majoritatea culegerilor lui de după Poeme, în ciuda faptului că părea a nu-l lua în serios. El însă nici nu-l nega, în esenţă, tratîndu-l în felul lui burlesc sau parodic, singura diferenţă remarcabilă fiind, dincolo de ton, aceea că stilul poeziei lui Sorescu a fost dintru început oral, accesibil (aparent) şi cotidian. Dar pînă şi în această ultimă privinţă, să observăm că cel ce vorbea în poeme nu era chiar omul de pe stradă, ci intelectualul care-i mima unele expresii şi, în general, familiaritatea, feconda balcanică, în abordarea marilor probleme.

La Lilieci (şi faptul a ieşit în evidenţă de la primul volum din serie) nu mai punea preţ pe nici una din aceste trăsături. Poeziile din culegere aveau un decupaj evident narativ („povestire", psihologie, portret, dialog), erau biografiste, prozaice şi realiste, tinzînd la un soi de monografie poetică a satului (cum Edgar Lee Masters o făcuse pentru orăşelul lui american), cu ajutorul unei oralităţi capabile, de data asta, să restituie vocile reale ale protagoniştilor dincolo de vocea poetului însuşi. Fireşte, o mise-en-scene există şi aici, un scenariu, care însă nu s-a văzut decît mult mai tîrziu, la capătul seriei. Exemplul din La Lilieci a rodit destul de repede, chiar mai înainte ca generaţia '8C să înceapă a aprecia programatic şi făţiş cam aceleaşi componente ale poeziei ca şi Sorescu. Un potop de simpatii de Petre Stoica, Eglogă de Ioana Ieronim, Bucolicele lui Mircea Cărtărescu sînt doar cîteva din titlurile ce pot fi amintite. Nimic nu era mai grav, pe la mijlocul anilor '60, decît să spui despre o poezie că este epică sau că narează, că e prozaică sau că întreprinde monografia unui anumit mediu.

Această ultimă afirmaţie ne scandaliza fie şi atunci cînd era vorba de Goga sau de Coşbuc, fiindcă G. Călinescu ne convinsese că de pildă autorul Poeziilor din 1905 era un poet liric pur şi că, pe deasupra, orice poet adevărat e liric şi pur. Iată însă că monografismul revenea (şi, încă în forţă), o dată cu naraţia, obiectivitatea şi celelalte. Nici un alt criteriu nu păruse a apăra mai bine poezia, după prăbuşirea sistemului metric, decît opoziţia faţă de proză: nimic din ce era prozaic nu putea fi şi poetic. Incompatibilitatea aceasta e fundamentală în întreg modernismul nostru şi în estetica pe care el se sprijinea, de la Lovinescu la Călinescu şi Streinu, de aici la criticii generaţiei noastre. Şi iată că proza năvălea în poezie, cucerind-o, fără măcar un asediu prealabil. Schimbare prea adîncă şi radicală ca să fie admisă imediat de către critică; şi care, cu atît mai mult, nu putea fi înţeleasă exact şi complet. Nu vreau să-mi scuz bîlbîielile (din fericire, mai mici decît ale altora!), ci să arăt că există un risc inevitabil al criticii de întîmpinare, confruntată cu modificări ale climatului literar în stare a o ridiculiza mai straşnic decît îi ridiculizează din cînd în cînd vremea pe meteorologi.

Primul volum din La Lilieci s-ar fi putut intitula Amintiri din copilărie. Avem aici perspectiva copilului (fireşte, regizată de către poetul adult) asupra satului şi a oamenilor lui. Copilul ia parte la jocurile vîrstei (lupta cu gărgăunii din scorbură), sau cască gura la spectacolul lumii rurale, la obiceiuri, tradiţii şi întîmplări de tot soiul. Un aspect necontenit relevat este acela lingvistic. Numeroase expresii idiomatice sau etimologice populare sînt marcate cu intenţie ori doar menţionate din amuzament. O femeie căreia dracii de copii i-au răsturnat străchinile din pod şi i-au astupat hornul, se plînge în gura mare: „— Oho, se văieta Leliţa, plecînd prin odăi, / Mai stau şi eu o ţlră pe la voi, / Că nu se mai poate trăi, fato, în co/me/ia aia, / Ori plouă peste mine în cergă, / Parcă vine undudoiul, / Ori iese fumul buşneag". Un ţăran are o vedenie, ca şi Petrache Lupu, „nemaipomenită, ieşită din comună" care îl ia pe nepregătite, şi nu-i mai îngăduie să pună întrebări „ la momentul oportunist". Foarte hazlii sînt uneori toponimicele şi poreclele. Descrierea comportării unor personaje e minuţioasă şi atentă la detaliul caracteristic, la gestică sau la vocabular. Nea Florea, Copăceanca, Ciudin, Zarbă şi Ribla, şi mai ales Mama sînt apariţii memorabile, ca şi Baba, bunica, maniacă a spălatului, ori Mitrele (unde s-o fi punînd accentul?), care se spînzură periodic. Tot aşa putem reţine scene admirabile, de exemplu aceea în care poetul, care s-a făcut băiat mare şi merge cu boii la întors brazde, e apucat de Marea Lehamite şi lasă lucrul baltă: „Pe la prim m-a

apucat un soi de lehamite, / «Dacă rămîn şi termin locul ăsta ~ mi-a trecut prin minte - gata, / Aici îmi cîntă mierla, toată viaţa o să mă tlrască plugul de / Colo, colo...» /Am lăsat boii înjugaţi pe brazdă. / De ei îmi părea rău, dar n-aveam ce face. / Să le schimb eu condiţia lor?".

Fără a fi stereotipă, structura pieselor poate fi descrisă, în general, fiecare din ele începe (ori se termină) ca un pasaj de aparenţă lirică ori confesivă, ce ar fi putut figura în Poeme (acelaşi ton familiar în tratarea unor teme serioase), după care (sau înainte de care) poetul se complace în relatarea unei întîmplări, în portretul unui personaj, într-un dialog „pe viu", în care proza vieţii zilnice se răsfaţă în voie. Pasajele introductive (sau concluzive) sînt peste tot: „Fugind după curci, mi-am dat seama / Cit de hurducat e globul pămîntesc, / Măcar că umblă zvonul c-ar fi rotund, aşa, luat la grămadă", îndată după acest preambul, să-i zicem, liric, poetul face un excurs toponimic, din plăcerea de a înşira numele de locuri ale copilăriei lui: „ Treceam Mătăsoaia, dam în Vîlceaua lui Niţă, / Răzbeam in Poiana Popii, / Coboram coasta în Vîlceaua cu Izvorul" etc Alteori, introducerea ne prepară pentru o mică scenă familială ori pentru expunerea etnografică a unei sărbători. De altfel, primul volum se încheie cu o extraordinară descriere a pomanei morţilor în cimitir, pe un ton burlesc şi deopotrivă fabulos, după ce poetul n-a pierdut ocazia de a face un fel de recensămînt al sătenilor din Bulzeşti, luînd-o metodic, din poartă-n poartă, „de la vale la deal".

Volumele următoare înfăptuiesc încă şi mai minuţios această monografie a aşezării oltene. Perspectiva mediatoare a copilului dispare aproape cu totul (putem număra pe degete excepţiile) şi piesele succesive nu sînt altceva decît scurte istorisiri de întîmplări sau monologuri ale unor ţărani, episoade, cu alte cuvinte, din trecutul şi din prezentul Bulzeştilor, începînd cu războiul din '77 şi terminînd cu vremea cotelor obligatorii. Tablourile din Bulzeşti sînt pline de viaţă, pitoreşti, hazlii, tragice, etnografice şi aşa mai departe: nişte localnici s-au dus în America, dar apoi s-au întors să-şi ia neveste de la ei de acasă; o femeie mănîncă pămîntul cu care sînt lipiţi pereţii casei; un bărbat doarme alături de pat ca să nu-şi împiedice nevasta de la expediţii nocturne; altul leşină din pricină că nevasta îl silise să umble încălţat în bocanci; alt ţăran, întors de pe front, după ani buni, nu mai nimereşte „vorbele civile" nici cînd îşi alintă nevasta, aşa că-i dă comenzi etc. etc.

Episodicul şi narativul se bazează pe o infrastructură abia perceptibilă. Poetul constată de obicei, cu o răceală „făcută" sau pe un

ton sentenţios, apoftegmatic, tot soiul de lucruri, scoase din experienţa cea mai banală, însă oferite spre reflecţie ca descoperiri valabile universal: „începutul bătrîneţii se cunoaşte după aceea l Că, de la o vreme, nu mai sărezi mămăliga". Sau el porneşte de la o observaţie oarecare, cum ar fi aceea că fetele duc pe cap vadra cu apă, dar din care extrage un motiv de portret: „ Vadra trebuie să stea neclintuită în capul / Muierii tinere, care-o aduce, plină, de la cişmea, / Purtînd-o pe deasupra gardurilor, că din curte nu vezi decît / Vadra săltînd, ca luna prin nori". Astfel de versuri conţin de regulă un soi de filosofic practică sublimată şi ele sînt urmate de personaje sau de întîmplări care le dovedesc validitatea. Sînt oazele lirice din proza narativă a poemelor şi, la urma urmelor, esenţa lor, căci cine ar dori să analizeze La Lilieci din unghiul atitudinii exprimate, al „sentimentului" fundamental, lor ar trebui să li se adreseze, ca purtătoare de cuvînt ale poetului. Sorescu imită în aceasta, deliberat, procedarea poetului popular. La Lilieci este, în volumele doi şi trei, un folclor cult, dacă mi se îngăduie asocierea: o încercare de a reconstitui filosofia vieţii ţărăneşti, prin intermediul unor tablouri din Bulzeştii natali, în toată proaspăta şi înţeleaptă ei naivitate (care e şi aceea a lui Moromete), aşa cum s-a născut dintr-o experienţă istorică specifică şi aşa cum se exprimă prin gura ori gesturile unor oameni obişnuiţi, poetul cult, marele sforar, care „selectează" şi „ordonează", cu talentul şi inteligenţa lui artistică deopotrivă excepţionale.

(România literară, nr. 7, 1987)

DAN LAURENŢIU

„Poziţia aştrilor"

Excepţional mi se pare şi volumul lui Dan Laurenţiu, Poziţia aştrilor, despre care. cu excepţia lui Valeriu Cristea, în Amfiteatru, nu ştiu pe nimeni să fi scris. Este în poezia aceasta ceva din Eminescu şi din Bacovia, în plînsul aproape fără cuvinte, lăuntric, al versurilor: „Căci vin din ţara unde plîng umbre fără număr" - este nu doar un vers extraordinar, dar şi motivul central al cărţii. Poetul renunţă la orizonturile lumeşti, scoborînd în necunoscut şi în insondabil, cu aripile strînse, cu ochii închişi, căci privirea este întoarsă înăuntru. Ceea ce se dezvăluie acestei priviri este „tărîmul de dincolo" de viaţă sau de moarte al esenţelor, al ideilor platonice (care urmărea şi ge Teohar Mihadaş) - pe un cer negru, strălucesc aştri orbitori şi reci. în poezia lui Dan Laurenţiu, care nu se vrea - poate cu ostentaţie - deloc „contingenţă" (nimic din conturele reale şi dătătoare de certitudine ale lucrurilor), natura e neatinsă de timp şi nemodeiată de spaţiu, veşnic neschimbătoare: „O, visul, paradisul, o, bocet monoton / Orbitele pustiuri rugîndu-se la nouri / Şi trece-n depărtare adlncul nopţii tron / Pe care stau amanţii ca stelele-n cavouri. // Dar ridicînd genunchiul nestins în alte sfere / Stigmatele puterii cu cearcăn dilatat / Ne pune veşnicia pe lupte pasagere / Şi sîngeră la colţuri dogmaticul pătrat // Şi fluturii htminii izbindu-se de porţi / Eliberează somnul şoptit în portocale. / E vremea nunţilor şi viii dînd mina cu cei morţi / Dezlănţuie serbarea iubirii minerale. // Dansează pentru noapte căci stelele-s curbate / In jurul tău ca o recunoştinţă, / Luminile se-ndoaie pe cer de greutate, f Eu de lumină şi de suferinţă. // Şi cum pe-un lanţ de aur aleargă egiptenii / Cu Isis adormind-o-n strălucitor veşmînt / Te voi purta pe braţe din clipe în milenii / Precum în cer aşa şi pre pămînt". Se observă (ca şi la Teohar Mihadaş) „cultura clasică" a versului, nu în sensul unei erudiţii exterioare, dar în acela al armoniei metaforelor, liniştite şi calme peste focul ce le mistuie dinăuntru. Dan Laurenţiu a învăţat de la Ion Barbu puritatea cuvînrului care exprimă peisajele increate din adînc: „Rece e muntele-n zori / părăsit de pasărea neagră / o ce cîntec voi auzi / de sferă ce bate cu aripa-n sîngele meu. II Nourii cad în pustiu / apele sărută corabia / de sticlă mai curată chiar / decît acel surîs trufaş al nimănui / Muntele trece pe mări l păsări albe se destind l în pacea departe / cîntînd răsunînd". Spiritul pururi insaţiabil de adînc al poetului aude rareori, în străfundurile contemplaţiei, cîntecul cocoşilor care destramă noaptea,

visul, frica, moartea: „ Timeo Danaos, timeo Danaos. / Un ţipăt la urechea stingă ajunge, / Şi In grădina cu ramuri albe / Sar fără zgomot umbrele-nserării / Acum, acum să mergi în întuneric / Acum, acum vor rîde săgeţile luminii / Căci nu mă înşeală / Aceste voci grăbite ale cocoşilor ".

Dacă nu mă înşeală aceste voci grăbite, vom vorbi despre ele mîine ca despre acelea ale unor mari poeţi.

{România literară, nr. 2, 1968)

„Călătoria de seară"

Şi acest al doilea volum al lui Dan Laurenţiu apare într-un moment la fel de „nefavorabil" ca şi întîiul: cînd premiile pentru un an literar sînt prea aproape, iar cele pentru anul următor sînt prea departe. Aşa îmi explic de ce în 1967 nimeni nu s-a gîndit la Poziţia aştrilor, care fusese una din cele mai bune cărţi de debut, de ce nimeni n-a propus pentru premiere în 1968 Călătoria de seară.

în fond, nu se putea un mai deplin acord între această lipsă de audienţă exterioară festivă a poeziei lui Dan Laurenţiu şi natura ei profundă care este una de taină şi de recluziune într-un univers straniu şi mut. Poezia lui Dan Laurenţiu este ca un gheţar îngropat în apele unui necunoscut ocean: dar de aici nu decurge vreo măreţie ascunsă, ci un mister tulburător. Este o poezie de viziuni interioare şi de tăcere: cuvintele sînt aproape de prisos. Nu găsesc comparaţie mai nimerită decît aceea cu Micheaux. Poetul e stînjenit de cuvinte, de expresie, fiindcă vocaţia lui e tăcerea semnificativă a lui Mal larme. El se scufundă în sine, ca în interiorul primordial al lumii, acolo unde lumea nu e decît existenţa virtuală, pre-formală, lipsită de varietate fenomenală, de culoare, de intensitate. Un „ochi transcendent" contemplă această substanţă nedesfacută în infinitatea de forme a lumii reale:

„In viscole va trebui să mor / noapte fără stele unde e cerul / departe oraşele scufundate în mările somnului / corul antic nu se aude pînă aci // pămîntul surîde în tăcerile sfinte / limba şarpelui poate a căzut / într-o pace mai dulce decît amintirea / călcînd bolta cu picioare de umbră // şi frunzele acestea atît de albe / mă ascund în vuietul nepăsării / cel care te uiţi în beznă ochi fierbinţi / ai avut unde-i speranţa unde e cerul tău // stai lîngă mine întinde mina petala / îngheţată peste mormînt / nu striga / e bine, e noapte ".

Viziunile poetului au o desăvîrşită unitate. Universul lui ascuns îşi are ordinea secretă, ca un vis sau ca o halucinaţie. Aici soarele e negru,

adică fără raze, fiindcă razele, lumina, s«t fenomene, iar soarele poetului nu e decît ideea de soare, numenul, total stă cufundat în somn, în letargie, fără mişcare, fiindcă mişcarea este, şi ea, un atribut al vieţii; substanţa primordială cunoaşte doar un plîns eminescian, neauzit şi imaterial.

„ Ochiul celui mort la mal / astăzi s-a deschis plîngînd substanţa / cerule pupilă neagră / are ochiul tău şi-mi place // ockii negri i-am iubit / mama n-avea ochii negri / lebăda cu glasul dulce însă / zboară vai de pe genunchii apelor // ochiul negru nu mai doarme / solitar e corbul corbul / şi puternic va începe plînsul / în substanţa apelor fără stăpin"

Primejdia pentru această poezie monotonă şi monocordă e de a se epuiza consumînd mereu numai din materia ei inefabilă. E o poezie a cărei unică temă o reprezintă contemplarea viziunilor interioare din sufletul poetului, unită cu spaima de a evada din ele. Poetul rămîne prizonierul obsesiei lui metafizice. Dacă nu vrea să cadă cu timpul în totală incoerenţă şi obscuritate, trebuie să caute drumul şi spre alte teme.

(România literară, nr. 9, 1969)

„Imnuri către amurg"

Versurile lui Dan Laurenţiu constituie probabil întîiul efect notabil, în lirica românească actuală, al acelui Eminescu plutonic pe care I. Negoiţescu l-a dezgropat din ruinele postumelor. Se poate vorbi, în acest sens, de eminescianism, în Imnuri către amurg (Ed. Cartea Românească), mai mult, de o adîncă influenţă în însuşi spiritul acestei poezii a imaginilor nopţii, somnului şi crosului caracteristice Plutoniei lui Eminescu. întrebîndu-se ce este poezia, Dan Laurenţiu ar putea să răspundă cu strofa eminesciană: „ Ce e poezia? înger palid cu priviri curate, / Voluptuos joc de icoane şi cu glasuri tremurate, / Straiu de purpură şi aur peste ţarina grea". Ca şi la Eminescu, amurgul nu e decît tărîmul obscur al tranziţiei spre puritatea nefiinţei, somn şi vrajă deopotrivă, smulgere din orizontul lumesc: „Ruga ta abia se aude /în lumina tremurată a zorilor / pe care atît de rar i-ai întîmpinat / cu faţa surîzătoare // atît de adîncit ai fost mereu / în crepuscul în apel somnului / tău ireal oare ai dormit vreodată / să te trezească lumi iu soarelui // o palidă noapte ţi-au fost / odihna eternă şi veghea eternă de la hotarul morţii / aduci o mărturie pentru viaţa ta".

Dacă îngerii palizi, apele somnului, mările întunecate şi pustii, beatitudinea sau extazul provin din acest univers, pînă de demult.

necunoscut, al poetului lui Memento mori ori al Poveştii magului călător în stele, alte motive esenţiale din Imnurile lui Dan Laurenţiu ne fac să ne gîndim la Chimerele lui Nerval. Şi de n-ar fi decît frumoasele versuri din Călătoria („ Iubitule iarăşi îngheaţă / sfera luminii tale simbolice / o pasăre a bătut cu aripa în geamul nostru / bine-ai venit prinţ al întunericului // sori negri îţi mîngîie fruntea / culcată pe braţele mele / de remuşcarea unui geniu / rătăcit lingă o fiinţă muritoare") şi tot am avea motiv să observăm că eminescianismul a găsit în poetul lui El Desdichado un filtru subtil. Geniile tutelare ale poetului Imnurilor sînt nervalienele Noaptea şi Melancolia. Poetul e „prinţul din stele", cu „aripi de noapte", căruia „ sori negri îi mîngîie fruntea ". El tînjeşte după un eden al tăcerii de dinainte de a fi fost cuvîntul („să ne aducem aminte / de floarea care am fost înaintea cuvîntului"), comparîndu-se cu profet neascultat, cu un Moise ce-şi ridică zadarnic toiagul, fiindcă poporul ales nu-l urmează: „ dar acum ridicînd braţul / din peşteră cine mai aude / care este poporul ales / de cer să mă urmeze în pustiu // soarele vai cum topeşte nisipul / fierbinte pe care alunec / zadarnic spre orizontul la fel de alb / de tăcut şi de orb ca judecata din urmă // nici un clopot nu cîntă în ceruri / nici o frunză nu plînge în pămînt / în acest anotimp fără iluzie / eu sînt tăcerea delirantă // nimeni nu trece în spaţiul vast / cu toiagul...".

Toate aceste lucruri se aflau în germene încă în Poezia aştrilor şi se putea prevedea. Noutatea volumului recent o constituie, oarecum, accentuarea laturii de estetism a poeziei lui Dan Laurenţiu. Imaginile au devenit rafinate, somptuoase sau preţioase. Jerbele lor scînteietoare străpung bezna poemelor, în care îngeri cu plete de foc cad ca nişte sfere de lumină, printre umbre roşii sau aurii, iar în adîncul mut al mărilor se desfac coroanele galbene ale unor tei mitici. Metamorfoze ciudate („îngerul ca un cîine") împlinesc acest decor straniu şi tulburător: „sus pe mările nocturne /stă legat un cîine roşu/oare cine mă veghează / sus pe mările nocturne ".

Dan Laurenţiu este un poet subtil şi original.

(România literară, nr. 51, 1970)

„Poeme de dragoste"

Reluînd cîteva titluri din primele lui volume (şi mai ales din cel mai bun dintre ele: Imnuri către amurg), Dan Laurenţiu rămîne în noile Poeme de dragoste acelaşi admirabil poet, cu o fantezie graţioasă şi sărbătorească, un „imagist" care ar fi reţinut din Credo-ul de tinereţe

al lui Pound nu atît priza la obiectul real (căci el are structura unui simbolist, a unui romantic fără patos), cît muzicalitatea liberă ce vrea să scape de ritmul metronomului. Contemplaţia visătoare e mereu întreruptă de viziuni plastice, pline de strălucirea culorii: „E frig se aprind luminile / peste oraşul nostru şi spui / cit de frumoasă va fi la noapte > această grădină / iată fularul roşu al unui copil / va trebui să oprim timpul / gulerul de albă dantelă îşi mîngîie / austerul gît ca o spumă de mare" Această latură picturală, jerbele de imagini, sînt expresia unui vizionarism suav-himeric, a unei transfigurări a lumii celei mai obişnuite, care o fac să pară candidă şi eterică, întunericul e albastru, amurgurile violete, umbre roşii liniază albul zăpezii, părul iubitei e de aur, un cîine galben traversează strada - totul, în cele din urmă, reducîndu-se la culoarea pură, ca element al acestui univers de transparenţe colorate: „Roşu albastru negru / Călătorul şopteşte vorbe ciudate / eu însumi care sînt amurgul / nu ştiu ce este roşul albastrul negrul".

Sugestia bacoviană apare şi altă dată, simbolismul poetului Plumbului fiind reluat voit, deşi într-o formă oarecum estetizată: „ Toamnă şi ploaie şi vînt / eu urmărind zi şi noapte / căderea somnolentă a frunzelor / pe degetele tale siderale / monologuri albastre / Ia umbra zidurilor / cu picături de soare decadent / zei adormiţi pe băncile parcului / Intre noi pahare înalte / cu buze subţiri de orgoliu / negre turnuri / în ceaţa roşie a inimii". Atmosfera lui Bacovia e aici „transcrisă" în tuşe impresioniste, pastelate, ca al Georg Trakl, aşa cum într-o altă poezie recunoaştem nota funanbulesc-dramatică a lui Emil Botta: şi nu numai jocul livresc, masca de teatru a sentimentului, ci şi decorul crepuscular care-şi aruncă umbrele lungi peste scenă: „ O te iubesc Ofelia iată amurgul / surîs al morţii glorie întunericului / şi trupul tău de lumină Iote iubesc Ofelia iată amurgul // bună seara bună seara ce destin / departe în albele stele / un corb doarme ca un prinţ / al zăpezilor inocente şi strigă în somn // Ofelia du-te la crematoriu // iată amurgul mişcîndu-şi / pleoapele lui de mătasă / ca pielea trupului său / aceasta-i pacea universală // o şoaptă o şoaptă cu buze de crin / bună seara bună seara bună seara / prinţul din stele se cutremură / te iubesc Ofelia eu sînt amurgul".

In erotica propriu-zisă ne întîmpină şi o melancolie fastuoasă, un instinct al ceremoniosului delicat, amestec de incantaţie şi de gesturi aproape rituale, un fel de intimitate solemnă: „ Tu dormi nu ninge nu plouă / tu dormi nu ninge nu plouă / tu dormi nu ninge nu plouă / o frunză cade în noapte / aceasta-i perdeaua roşie / de la fereastră tu dormi /nu ninge nu plouă / tu dormi nu ninge nu plouă /acesta e vîntul

ce bate / în clopotul toamnei, tu dormi / nu ninge nu plouă / tu dormi nu ninge nu plouă / aşa vom trăi iubito / eu aici tu acolo vom fi / două stele m două cavouri / tu dormi nu ninge nu plouă"

Dan Laurenţiu e un poet original şi afinităţile pe care le-am indicat sînt doar dovada culturii poetice, fiindcă şi Bacovia, şi Trakl şi alţii sînt „refăcuţi" într-o manieră absolut proprie şi uşor de recunoscut; doar spaţiul acestei poezii nu e unul natural, ci unul artistic, în care adică există mereu o a patra dimensiune, popuiată de umbrele secrete ale poeţilor.

(România literară, nr. 47,1975)

„Psyche"

Există în poezia lui Dan Laurenţiu o prefacere stilistică pe care recentul lui volum (Psyche) o confirmă în bună măsură, întîile lui cărţi de poezie (din anii '60-'70) erau ale unui neoromantic, emfatic, preţios, manierist, scriptic aristocrat şi sublim. Cele de după 1980 dublau acest registru de un altul, ludic, parodic, cotidian şi oral. Sinteza lor este pe cale să se făurească în timpul din urmă, şi de ea depinde faţa pe care poezia lui Dan Laurenţiu o va căpăta în viitor, în Psyche, de pildă, ludicul şi glumeţul coexistă frăţeşte cu vechile motive, fără ca totodată mitologicalele neoromantice de odinioară (care i-au atras autorului, între altele, un articol nefavorabil, dar nu şi totdeauna drept, al lui Gh. Grigurcu şi, parcă în contrapondere, unul mult mai obiectiv al lui E. Simion) să aibă amploarea ori rostul artistic din cărţile de început. Mai degrabă, poetul se menţine acum pe o instabilă şi insesizabilă linie de mijloc, amestecînd (el ştie cum) registrele stilistice, trecînd de la tonul cel mai serios cu putinţă la giumbuşlucuri de aspect dadaist sau inserînd, în plin discurs „înalt", „ideal", propoziţii aparţinînd discursului cotidian. Ceea ce garantează solidaritatea poeziei cu sine însăşi este tematica: Dan Laurenţiu a fost de la debut şi este în continuare un poet exclusiv erotic, probabil cel mai consecvent şi original din literatura contemporană.

Poemele lui sînt inefabile variaţiuni pe tema iubirii mergînd de la fantezie liberă şi jucăuşă a capriciilor unui Catul şi pînă la un alexandrinism pictural, în care iubita este doamna neagră cu coş roz, are picioare aurii ca mierea şi sîni albaştri (sau roz). Cromatica trakliană e sistematizată decorativ: albastrul indică angelitatea, roşul vitalitatea, iar negrul moartea. Acestea sînt, mai ales în Psyche, culorile dominante. Mai degrabă ritualică şi protocolară (protocoale deopotrivă erotice şi metafizice) decît dramatică, lirica lui

Dan Laurenţiu atinge rareori expresia chinuitoare, convulsivă a sentimentului. O excepţie, în această privinţă, ne oferă Demonul fidel (poem reluat din Ave Eva, împreună cu alte 34, provenind din culegerea anterioară deja numită şi din Privirea lui Orfeu), prea lung spre a-l putea reproduce, în general, baudelairianismul fundamental (filtrat prin Arghezi) din poeziile care evocă paradisurile corupte ale cărnii, concupiscenţa suav-lascivă, pura sexualitate, este corectat de o pornire idealistă şi stilizatoare, picturală, vibrantă coloristic. întreg Dan Laurenţiu de astăzi se relevă în această tendinţă de a atenua dramaticul prin ludic şi de a stiliza eroticul în manieră de vitraliu. Tendinţa e sesizabilă de la Privirea lui Orfeu încoace, din care provine de pildă o poezie cum este Leda într-o dimineaţă de primăvară, atît de sugestivă în „pastelarea" senzaţiilor, în aspectul de capriciu pe care-l capătă motivul sentimental (cîntecul de lebădă al iubirii): ,.O tu vei veni din cer sau din mare / copilăria ta / va înflori aici sub un flaut / care mă ajută să dorm // un fişîit ca de ploaie va linguşi' autostrada apoi un capriciu / un mic incident de automobil / şi tu vei întreba unde e -El // cu mătasea valurilor pe care / noi le-am iubit / vom acoperi palul nostru din cer / acum o broscuţă scînceşte la picioarele tale // desigur pe curatele tale picioare / un sărut s-ar cuveni l o lebădă s-ar cuveni să cînte şi să moară / acea lebădă voi fi eu // o clipă şi te >oi face sclava mea /pentru totdeauna o clipa atît cit / binevoieşte soarele să ia locul lunei pe cer / o ciripit al morţii o lumina ochilor tăi in lacrimi".

Noutatea (dacă pot numi aşa o schimbare treptată) adusă de cele mai noi dintre poeziile lui Dan Laurenţiu constă, mai întîi, într-o simplificare a aparatului metaforic. Ceremonia erotică nu mai are fastul de odrnioară. A devenit parcă mai uman-intimă, mai cotidiană. Iată acest Amurg de toamnă în care metaforele se pot număra pe degetele de la o mînă (şi chiar cele existente sînt aproape gramaticalizate):., Mai păstrez arama de astă-\ ară / mai păstrez febra cu care m-au ara ochii tăi l din creştet pînă în călcîie l in inima mea mică bate soarele II abia acum mi-aduc aminte de tine l cînd aţi dispărut/şi tu şi sftnta lumină solară l abia acum te doresc cînd te-am pierdut / şi vai acesta e un cîntec pentru totdeauna / cuvimul deznădejde e încă un eufemism / pentru că ceea ce ar trebui să scriu / în locul său / e numele tău femeie sumbră" Pe lîngă această „banalitate" încărcată de sugestii emoţionale şi metafizice, descoperim acum la Dan Laurenţiu şi înclinaţia spre expresia lapidară ori chiar aforistică: „ Nimic din ceea ce am pierdut / n-am, avut / cu astfel de vorbe trebuie să sfirşească / viaţa unui om". O familiaritate aproape

glumeaţă absoarbe vechile imagini romantice şi dă textului o turnură de romanţă cultă, rafinată, ispitită să recondiţioneze ceea ce este factice în clişeul erotic. Acolo începe derutant: „Părul tău negru / ca iadul curgînd siisurînd hohotind / pe spatele şi coapsele tale cu pielea / cea albă aşa cum era / înainte de a fi rănită / de picăturile roşii / ale cuvintelor mele". Avem deja negrul infernal şi roşul vital, lipseşte doar albastrul celest. El apare în strofa următoare, în care însă trece, la fel de repede ca şi în prima, de la serios la burlesc: „Pînă acolo pînă unde / cerul albastru ' gîngurind începe să-şi / întindă alene picioarele / în lumea aceasta unde / trăim noi muritorii / ehei! picioarele tale sînt bătute / cu aur şi diamante / ele îmi luminează drumul spre eşafod". Pentru ca în final, baudelairiana fantezie carnală să devieze irevocabil spre tonul capricios, glumeţ, de scherzo erotic: „cu ultimele vorbe suspine / şoptite pe sinii pe coapsele / siderale acolo unde / îmi caut originea adică mormintul' mai sumbră decit ai crezut / tu vreodată că este noaptea luminoasă // de unde mă nasc / şi unde trebuie să mor /' căzut la umbra celor două i picioare diamantine ale tale / eu dorm cu capul în lima >' ai grijă să nu mă trezeşti din somn ".

E tentant să vezi cum marile motive se regăsesc în această tonalitate minoră şi adesea jucăuşă, burlescă. Este o vădită distanţă de la gravul poet romantic al Imnurilor către amurg şi pînă la cel care astăzi evocă spiritul „neantului'' mîngîindu-i .,cu codiţa lui neagră" foaia albă de hîrtie pe care va scrie un nou poem ori se compară cu un ..căţeluş lătrînd pe limba îngerilor" şi neînţeles (probabil) de o iubită care nu cunoaşte această zeiască limbă. Deşi noua culegere e cuprinsă în paranteza a două versuri foarte frumoase, dar apropiate de maniera veche a poetului („sufletele noastre se iubeau /trupurile le urmau ca nişte umbre"), conţinutul ei ne apare ca destul de mult modificat în raport cu acela al volumelor din deceniile trecute. La prima vedere, poetul nu este altul: dar rămînînd credincios temei iubirii şi continuînd a o trata în cîteva culori fundamentale, e! a renunţat complet la gestica solemnă dinainte, preferind să meargă pe sîrma foarte subţire care desparte seriosul de glumeţ, aşa încît moartea, bătrîneţea, pasiunea, frica şi celelalte sentimente nelipsite din textele lui de iubire privesc cu cîte un ochi de fiecare parte a lucrurilor, cu unul plîngînd, cu altul rîzînd. în acest adorabil echivoc stilistic se scaldă acum lirica lui Dan Laurenţiu, unul din poeţii cei mai personali din cîţi am avut ocazia să citim în deceniile postbelice.

(România literară, nr. 25, 1989)

EMIL BRUMARU „Versuri"

Un talent incontestabil este Emil Brumaru, care debutează cu un volum de Versuri. Nu e greu să recunoaştem modelele acestei poezii a fructelor, a legumelor, a,bucatelor, sentimentală şi în acelaşi timp ironică, tandră, muzicală, şi în acelaşi timp plină de umor. Cutare invocaţie: „ O, vechi şi dragi bucătării de vară, /Simt iar în gură gust suav de-amiază / Şi-n tristeţea care mă-nconjoară / Din nou copilăria mea visează: / lenibahar, piper prăjit pe plită, / Peşti groşi ce-au adormit în sos de lapte, / Curcani păstraţi în zeama lor o noapte / Spre o delicateţe infinită, / Ciuperci cit canapeaua, In dantele, /Icre cu bob bălos ce ochiu-şi cască / Aluaturi tapisate crescînd grele / într-o dobitocie îngerească... " ne aduce aminte, cu mai mult spirit, de La cuisine a lui Samain: „Dans la cuisine ou flotte une senteur de thym, / Au retour du marche, comme un soir de boutin. / S'entassent pele-mele avec Ies lourdes viandes / Leş poireaux le radis, Ies oignons en guirlandes, / Leş grands choux, violets, le rouge potiron, / La tomate vernie et le pale citron". Piaţa cu legume a cîntat-o şi llarie Voronca (Ulisse): „ te opreşti la vînzătoarea de legume l îţi surind ca şopîrlele fasolele verzi / constelaţia mazărei naufragiază vorbele / boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminţi în bănci / ca lotci dovlecii îşi vira botul, înaintează / amurgesc sfeclele ca tapiţerii pătrunjelul mărarul / iepuri de casă, ridichii albi pătlăgele / vinete înnoptează iată tomatele ca obrajii transilvănencelor". Şi fiindcă veni vorba de tomate, Imnul scris de tînărul poet acestei simpatice legume este o variantă a Laudei lui M.R. Paraschivescu; după cum dulapul cu minunăţii culinare (Dulapul) nu e fără legătură cu Cămara cu fructe a lui Pillat.

Dincolo de astfel de motive şi de echivalenţe posibile, Emil Brumaru nu rămîne mai puţin un foarte personal poet. Cuvintele lui sînt proaspete, suculente, fragede ca nişte fructe. Iată poezia mirosurilor de tot felul, a izurilor grele, a parfumurilor suave, atît de căutată de simbolişti: „Subţire şi isteric piperul mă înţeapă, / Un miros greu de pline mă mîngîie pe mină, / P ar fumuri moi şi albe din maldăre de lină / Şi-n toate, unsuroasă, aroma grea de ceapă. // Miroase a rugină şi a apă clocotită. / E ceaiul. Ascuţime stridentă de lămîie. / Apoi dulceaţa caldă, sărată şi lăllie IA turtei ce se coace în untdelemn pe plită...".

Iată poezia simţurilor aromite, amorţite, a somnolenţei animale: „ Fecioarele se încurcau în gene, / Motanii se frecau de damigene / Şi ne era la toţi atît de lene... // Torceau femei de angara în apt! //Şi-ncet sufletul nostru - a căpătat / ape adinei cu lustru întunecat".

Iată curata evocare sentimentală, marcată ici-colo de o notă ironică înviorătoare ca un verde crud: „O, vremea cînd eram copii, / Tutungerii, tutungerii, / Cărţi de aventuri, nuci cu magiun, / Ce să vă spun, cum să vă spun7 // Iubiri ascunse în ghiozdan, /Sutiene mici cu miros rar / Decolorate an de an, / P l insul adînc dintr-o vacanţă / In frîna unui tren mărfar... ".

Iată fantasticul graţios şi delicat (â la Dimov): „ Ieri a venit un cerb frumos la gară / Să-şi ieie un bilet de rouă moale / Vroia să plece. Pentru prima oară / Pe la ghişee vechi dădea tîrcoale. // Creşteau încet pe coarnele lui triste / Mari portocale clătinînd lichide / De după-amiază, fragede batiste, / Bucăţi de zahăr candel translucide" etc...

Interesant mi se pare că această poezie a concretului, de sugestii olfactive şi tactile, este, în acelaşi timp, şi o poezie a suavului dematerializat, a efluviilor celor mai subtile, îngeri rătăcesc printre legume: „înmănuşaţi în muşeţel, pe cap cu ceainic / Şi-n ochi cu umbre rupte din mărar, / Cînd zahărul se sfarmă şi cad linguri, / Se-apropiau de noi îngerii mari" sau se izbesc de pereţii materiali ai lucrurilor: „ Cine-l iubea în încăperea crudă, / Necoaptă pentru marea întîlnire? / Vibra-ntre lucruri tandru şi subţire /fără să vadă, fără să audă.. [...] //Şi-a vrut să facă-un pas. Oprit în uşă /S-a speriat de aşa miresme reci / Prin care ţi se umplu de cenuşă / Unghia ros şi sufletul cînd treci. // Şi-a pipăit pereţii cu sfială: / Oh, porii lor ce-arome risipeau! / Fusese somnul lui oare o greşeală / Ş-acum odăi închise-l pedepseau? ".

(Contemporanul, nr. 26, 1970)

„Julien Ospitalierul"

Punctul de plecare al poeziei lui Emil Brumaru, aflat astăzi la al treilea volum, a fost în lirica de atmosferă provincială şi domestică a lui Fundoianu sau Pi Hat, în poezia fructelor, legumelor, pieţii, din care tradiţionaliştii (şi nu numai ei, dovadă Voronca) au ştiut să obţină interesante efecte. Dar cu Detectivul Arthur şi, acum, cu Julien ospitalierul, se accentuează în versurile lui Emil Brumaru fantezia ironică, tendinţa către joc şi gratuitate; lucrînd într-o altă materie decît Mircea Ivănescu, Leonid Dimov sau Mihai Ursachi, este înrudit prin

atitudine cu toţi trei. Julien Ospitalierul aparţine aceluiaşi ordin de cavaleri ai reveriei şi, mai rar, ai visului, ce se dedau cu umor şi tandreţe unor ceremonialuri pe cît de agreabile, pe atît de inutile („Strîngînd rumeguşul curat în casele de fildeş cu balamale din piele de căprioară"), filosofi melancolici, îngeri trişti şi anxioşi refugiaţi de bună voie într-o provincie idilică, patriarhală, a spiritului. Să-l lăsăm pe Emil Brumaru să se recomande:

,, Mă numesc Julien Ospitalierul. Am treizeci de ani.

Duc o viaţă destul de retrasă, la ţară, şi iată, v-o jur,

în patul meu moale nu au dormit decît struguri şi boi diafani

Şi prieten nu-mi este decît detectivul Arthur (...)

Vara, cultiv levănţică şi-n vreme ce-aştept diligenta poştală o

dată la cinci săptămîni

S-aducă scrisori, în mină c-o bilă de fildeş gălbuie,

De sufletul meu mirosind a gard proaspăt atîrnă-n exotice cuie

Subţiri lenjerii de fîntîni.

Apoi, cînd e toamnă şi-ascult împăcat cum în lungi după amiezi

Iepuri de angora-mi ronţăie Qărţile-n tufele-adînci de mărar

Şi cum se surpă pe mese miresme-n prăpastia unui pahar,

Cu toată fiinţa mea-n praf jubilez!"

Se observă îndată fineţea şi originalitatea acestei poezii, în fond, sentimentale, în care melcul este o boîte â musique răspîndind o melodie „naivă şi tristă":

,, Poezia acesta începe, stîngace şi blîndă,

Cu un melc găsit dimmeaţa-ntr-o ceaşcă de teracotă albastră

P e. care îl iei cu sfială - şi mîna atunci ţi-e mai castă -

Şi-l duci către obraz şi, oh!, îl auzi deodată cum cîntă

O melodie atît de naivă şi tristă

Incit ţi-aminteşte c-ai iubit undeva, într-un mic orăşel,

cu mulţi ani înainte - o verandă sfîşietor de frumoasă... "

Universul predilect rămîne acela domestic-tradiţional, de ogrăzi şi grădini pline de obiecte banale, însă pitoreşti, - burlane, butoiaşe, stropitori, magazii - sau de legume suave şi neverosimile, -pătrunjelul, mărarul, ceapa; în camere pîlpîie sufletul vechilor mobile, al ceştii strălucitoare de porţelan, al godinului „cm mici uşiţe şi enorme cahle", în vreme ce, pe tăvi de alamă, se prăjesc piersici „alene-mbolnăvite cu piper". Poetul evocă bucătării de jucărie, ca nişte

laboratoare în miniatură de alchimie, şi reţete fastidioase din care ies „celeste damigene" cu vişinată, „pelerine noi de bulion", dulceţuri artistice - totul, cu un încîntător simţ al amănuntului gratuit. Secretul lui Julien Ospitalierul este secretul artei:

„ Voi lua într-o dimineaţă tristă de toamnă,

din magazie, suavul burghiu,

Ascunzîndu-l sub haină, şi-abia respirînd de emoţie şi fericire îl voi culca pe mătăsuri, în casă, şi cu glaspapir argintiu Voi mingîia, spre-a-i reda tinereţea şi patima, trupu-i subţire. Apoi voi aduce o scindură moale de plop

de la vechile stive de lemn, Geluită cu melci şi-mbătată de ploi acrişoare, Şi plin de sfială-o să-nşirui, legat c-o eşarfă

albastră la ochi, găuri, nedemn, Strîngînd rumeguşul curat în casele de fildeş cu balamale din piele de căprioară.

Iar seara, nostalgic, voi parfuma ferestrele mari cu lavandă Şi-n lampă voi pune fitilul cel brav, de pe cînd trăia Detectivul Arthur, Şi-atunci va sosi, ca de-atîtea ori, leneş şi tandru,

prin spaţiul obscur,' îngerul lui cu zulufi de motan siamez ca să facem, plîngînd,

contrabandă".

Este, netăgăduit, aici, un stil ce constă în descoperirea fantasticului în domesticitatea umilă: un stil al transfigurării delicate, al analogiei subtile, savuros şi rafinat. O dată descoperit, poetul îl cultivă pînă la pura virtuozitate. Comparaţia insolită:

„Semeţ ca rouă, blînd ca arpacaşul, Viteaz ca fulgerul dalb de porumbel, înflăcărat de fluturi, trist şi frel, Sufletul meu nu şi-a pierdut curajul".

Nu ocoleşte curata absurditate, ca la L. Dimov:

„ Melcul cel mic cu muget lin Iubea în taină-un serafim Şi bea buton după buton De bulion c-un gentilom
"

sau ca în celebra La Hareng saur a lui Charles Cros şi unde efectul provine din scandalul graţios al metaforei. Cîteodată sensul adînc e prezent, deşi nu imediat evident, ca în Fîntina lui Julien Ospitalierul unde ni se relatează săparea unei fîntîni în mijlocul casei şi ritualul savant al scoaterii apei. Cu toate precauţiunile, lichidul se alterează prin contactul cu găleata şi cana (poema e scrisă în proză):

„ Găleata şi apoi cana sau paharul; oricît de delicate, îi deflorau aroma de miez crud, o deformau fatal, mi-o dăruiau, chiar dacă graţios, ca şi cum ar fi fost a lor".

încît, Julien se decide a coborî el însuşi de fiecare dată în fîntînă, chemat de o patimă pentru apă la fel de mistuitoare şi de ciudată ca aceea a lui Stamate pentru Pîlnie:

„Au trecut astfel două săptămîni. Coboram şi urcam c-o sprinteneală uluitoare. Ajuns la apa timidă, finîndu-mă strîns de pietre, mă aplecam şi-i sorbeam neliniştit şi galant undele subţiri. Uneori stăm ceasuri întregi agăţat într-o poziţie destul de incomodă, dar ce contai Fericirea avea acum o cu totul altă substanţă, necunoscută înainte. Dorinţa îmi îmbujora faţa. Eram din ce în ce mai nestăpînit. Pînă cînd, o sete cumplită, continuă, nefirească m-a făcut să cobor definitiv. Şi cînd am intrat în apă, mi s-a părut că nici nu cad la fund. Şi-ntr-adevăr, o vreme m-am legănat sfîşietor de lin pe superficia verzuie şi calmă, parcă amintindu-mi de copilărie, parcă respirînd într-un fel gingaş, nemaiîntîlnit, cum doar plantele ştiu să respire sau poate îngerii - o lungă şi delicioasă desfacere a mirării în Ether...".

Sînt şi poezii mai vădit sentimentale, admirabile prin candoare, prin stîngăcia voită:

„ Să luăm surîzători străvechea birjă Spre-a vizita gentili cişmele dulci Şi dimineaţa, fără nici o grijă, JCu sufletele-mpăturite-n fulgi.

Să ne spălăm pe faţă lin cu umbră Prelinsă de pe-un gri mărgăritar; Oh, admirînd naivi cum rouă umblă, Am duce-o viaţă moale de mărar.

Vecini cu melcul şi cu leuşteanul, Topiţi pe veci în flecăreli de-azur

Şi zile-ntregi am mîngîia motanul Pufos al detectivului Arthur"

sau, din contra, prin pieţiozitate:

„ în edificii vechi de cărămidă, Pe canapele moi, ca pe ciuperci De aur matlasat, mă lăfăi dulce. Oh, pe plafoane slnt serafi cu vergi

Ce bat la tălpi bezmetice fecioare Şi uneori pe sini, căci au greşit Cu ei, dezvirginindu-i, iar pe urmă Duioşi le umplu rănile cu chit

Şi-nlăcrimaţi le iau din nou Ia pieptul Lor plin de pene şi-n aripi le strîng, în timp ce ele cu delicateţe Le trag pe frunte nirnburile-adînc".

Emil Brumam e un poet inteligent, original, stăpînind un registru, dacă nu foarte variat, oricum destul de întins, sugestiv muzical şi plastic, decorativ, totodată somptuos şi discret (un desen pe o foaie de ceapă), şi o limbă de o rară savoare în care leuşteanul, mărarul şi alte buruieni miraculoase şi-au amestecat,tăria subtilă.

(România literară, nr. 11, 1974)

„Adio, Robinson Crusoe"

Adio, Robinson Crusoe republică o parte din Cîntecele naive (cu

neînsemnate modificări), la care adaugă două cicluri noi, Catalog de nimfe şi Rouă lecturii, cuprinzînd poeme într-un voit stil prozaic („Apoi a apărut, de data asta într-o după-amiază, / Cecina. Era mai mare ca noi, terminase /poate liceul şi ne-am mirat că a fost admisă / pe insulă, mai ales că la sosire nici n-a pomenit de Robinson Crusoe..."). Savuroase, pline de graţie, rămîn însă tot Cîntecele naive în care, copilărindu-se cu bună ştiinţă, poetul evocă un univers domestic, un paradis al „bucătăriilor de vară", al piperului, mărarului, pătrunjelului, patlaginei, scorţişoarei, bulionului, ţelinei şi leuşteanului, auxilii de preţ în bucate, rafinamente gastronomice. După prăvăliile cu stofe ale lui Şerban Foarţă, iată prăvăliile cu scorţişoară.

Această poezie îşi are tradiţia ei la noi. Ilarie Voronca a cîntat şi el (în Ulise) piaţa, cu vinete amurgind şi cu tomate roşii ca obrajii transilvănencelor. Ion Pillat, mai aristocrat, a preferat universul magic şi secret al cămării cu fructe. Iar G. Călinescu a savurat leguma ori fructa dintr-o adevărată „gourmandise" poetică. Mă gîndesc la harbujii lui colosali de smarald, la pictata nucă de cocos, la chiseaua cu îngheţat şerbet ca o planetară besactea cu şaluri turceşti în ea, unde totul e decorativ, pictural şi imagistic. Emil Brumaru. e sensibil mai ales la voluptatea lucrurilor ce stîrnesc plăceri misterioase: „ Fecioarele se încurcau în gene, / Motanii se frecau de damigene / Şi ne era la toţi atît de lene... // Torceau femei de angora în pat! //Şi-ncet sufletul nostru-a căpătat /Ape adînci cu lustru-ntunecat". Şi el e un „gourmet", dat nu de imagini picturale, ci de forme. Lauda lucrurilor este la el o deturnare a senzualităţii. Emil Brumaru e fundamental un poet erotic, indiferent de tematica legumicolă a liricii lui, creator al unei lumi de senzaţii olfactive şi tactile (fetrul, catifeaua, angora, puful sînt peste tot) în care evocarea se aprinde fizic de patimă: „ Bucătării, bucătării de vară, / Cremene de zahăr ars strălucitoare, / Mari semeţe de-azur, dulapuri-sfinxe, l Dulci utopii din linguri vechi prelinse; / Sinii aici sînt plini, coapsele grele, / Miresmele iau foc de la perdele, / Luminile se-aşează lin pe scaun, / Din cratiţe bea lapte prins un faun, / Nasturii cad subţiri de la cămaşă, / Bucătării încinse, pătimaşe.. ". Erotica pare jucăuşă, infantilă, fiind în definitiv o beţie deghizată a simţurilor: „Să ne jucăm în pălării de fetru, /în solniţe cu fluturi moi, sub masă, / Pe pătrunjel şi (elini ca finetul, / Lingă oglinzi cu căptuşalagroasă". Nu lipseşte nota fantezistă, dimoviană. Iubitul e un cavaler fără pată şi prihană, pe care-l aşteaptă acasă o castelană ce stăpîneşte peste linguri şi ibrice: „Ea stăpîneşte linguri cristaline, / Plinii de somn, pipere pătimaşe, / Cuţite ce ucid prin limpezime, / Ibrice-adînci cu falnice panaşe. // Şi-n timp ce eu cetăţile cutreier, / Spre-a spune lumii cit îi de frumoasă / Ea osîndeşte-n flăcări de mătasă / Ciuperci umplute iezuit cu greier. // Şi cinstea mi-o păstrează fără pată / Alunecînd suav printre supuşi. / O, fie-i mina binecuvîntată / în liniştea curatului albuş". Manierismul ducînd la Leonid Dimov, autorul Baladei crinilor care şi-au scris sfutnos nu e străin nici de savantele ritmuri ale lui Şt. Aug. Doinaş: „ Trăia într-un oraş în miazăzi / Un crin înzăpezit în datorii // Care primea, scrise pe pluş cu lapte, /Scrisori de la alt crin, din miazănoapte; //Oh, pentru cruda lor corespondenţă /Aveau cea mai naivă diligentă! // Ei îşi tăiau cu zimţii de la timbre /Miresmele-ntre dînşii să le schimbe, /Poştaşi înflăcăraţi, puneau ştampile, / Cîntînd din corn, pe sacii cu pistile, /Plicuri adînci

pudra, sculat din zori, / însuşi directorul caleştjlor! // Dar crinul ce trăia in miazăzi, / Fiind înzăpezit în datorii, // /; răspundea din ce in ce mai rar l Celuilalt crin ce bea pe-ascuns mărar. // Apoi tăcu de tot O rouă grea / Strivi parfumul amîndurora. // Şi astfel cei doi crini nu şi-au mai scris, l Poştaşii au murit, poşta s-a-nchis, // Doar uneori mai trece monoton / Prin bulion un vechi poştalion", însă acest stil e original întrucît maschează o puternică senzorialitate. Sub aerul nostalgic şi evocator, Emil Brumaru e un volubil al simţurilor, pentru care întreg universul apare erotizat. Sentimental şi ironic, HHal şi dens, tandru şi pătimaş, Emil Brumaru e unul din cel mai candizi-senzuali cîntăreţi ai iubirii din literatura noastră.

(România literară, nr. 45, 197

Cezar Baltag CEZAR BALTAG „Madona din dud"

Exerciţiile de virtuozitate poetică din ultimul volum al lui Cezar Baltag erau oarecum de prevăzut pentru cititorul operei de pînă acum, foarte preocupată de latura tehnică (încît C. Regman a putut vorbi, fără să exagereze, de „o matematică de echivalenţe şi substituiri"), şi revelînd, în fond, un sentimentalism melodios şi artificializat (în tinereştile Romanţă fără sfîrşit şi Călătorie într-o frunză). Mai puţin previzibilă, chiar şi decît turnura livrescă a procedeelor, era însă întinderea rădăcinilor lor culturale; fiindcă Madona din dud este o carte de false jocuri lirice, în care găsim, deopotrivă, spiritul unui anume folclor (ceremonialuri, descîntece, magie) şi al unei anume literaturi culte (de la Anton Pann la Arghezi şi Barbu şi, mai încoace, la Ion Gheorghe), ce rezidă în alianţa dintre un conţinut existenţial foarte general (iubire, moarte, destin) şi o formă ludică sau pur şi simplu copilărească. Preferinţele lui Cezar Baltag merg, cu egală insistenţă, spre Flori de mucigai şi spre Domnişoara Hus, spre formule ale basmului nostru popular (întîlnite şi la Emil Botta) sau ale folclorului ţigănesc (ştiut şi lui M.R. Paraschivescu), spre invenţii de vocabular ce aparţin, hotărît, lui Ion Gheoighe („Unde este armăsara / ce sfinţea odinioară? / / Doamne, ce mai leaopanlă l care muşcă şi de:miardă" etc.) sau spre prelucrarea lirică a unor jocuri de copii (cinel-cinel, baba-oarba), frecvente la Arghezi, Botta ori chiar Nichita Stănescu. Nota proprie, la Cezar Baltag, constă în folosirea tuturor acestor tehnici într-un registru de pură virtuozitate; vreau să spun că artificiul, în loc să fie ascuns, e pus în valoare şi rafinat în alambicuri succesive, pînă la a deveni el însuşi conţinutul liric propriu-zis. Sigur că (şi le voi arăta) rămîn posibile sensuri subiacente, implicaţii filosofice sau existenţiale ale ritualurilor sau formulelor poetului; dar soarta unei asemenea poezii e să ne amuze prin partea de exerciţiu formal, după ce, cu o clipă înainte, ne-a tulburat printr-o doză secretă de mister, să ne pară cînd superficială, cînd profundă, cînd serioasă, cînd mistificaţie. Cezar Baltag însuşi este conştient, bănuiesc, de acest dublu caracter şi l-a premeditat: el intra în regula jocului. Oricum. Madona din dud este un volum de poezie foarte simpatic, din care a dispărut crisparea perceptibilă lesne în cele anterioare (Odihnă în ţipăt se apropiase primejdios de mult de filosofarea lirică a lui Nichita Stănescu) şi, cel puţin, manierismul congenital al poetului este aici recunoscut deschis, trăgîndu-se un folos de pe urma lui.

Un poem prea arghezian este, de exemplu, An, Dan, Dez, amintind de dansul erotic din Rada, cu unele echivocuri ce puteau lipsi şi cu un refren frivol, în sensul Florilor de mucigai merge unul din cele două Poeme ţigane, Oleandru, pînă la un punct, replică masculină la An, Dan, Dez, cîntec de lingoare al flăcăului mistuit de dor: „Soarele incă-l văd bine /şi pămîntul mă mai ţine, / dar Suzana roşcovana / mi-a stins lumea cu sprinceana, // ziua nor, noaptea nor, / frig şi vînt îngrozitor. // Trecui dealul mort de sete, mamă. / mă-ntîlnii cu două fete, mamă, / pun ceaunul sub alun, mamă, / de nimic nu mai sînt bun, mamă, / vai de mine, cad de cald, mamă, / şi n-am apă să mă scald, mamă". Schimbarea de ritm e sugestivă. Celălalt poem ţigănesc e mai înrudit cu Domnişoara Hus, prin turnura de descîntec şi prin unele asociaţii tipic vrăjitoreşti: „în ceaunu' ca tăciunu' /'fierbe numărul Niciunu' >' pe colina cu negară /fecioara solomonara. /''Şi-am zărit in taberacul / între Lup şi Cîme Racul / cum bea ochiul auster / al lui Oroaloer ". Ca şi Ion Barbu, poetul inventează în încheiere combinaţii sonore de rezonanţă onomatopeică: „Labi dabi dumbai dumba. / landulan dugamengher ".

Cîte un astfel de poem sfîrşeşte prin a avea un aer straniu. Jocul capătă anvergura unui act magic, în stare a provoca metamorfoze neobişnuite: „Frumoase, doamnelor lele, /'~nu stricaţi nunţile mele, f că şi soarele de sus / se "întunecă de ris / şi cu vremea, oarcşch. / mă fac ţărînă şi rid // Nouă fete, nouă babe / îmi culeg oasele albe / şi-mi fac coastele surcele / şi aprind focul cu ele / şi. din păi- îmi fac făclie ' şi din tibii pirostrie / şi lovesc în vîlvătaie / cu picioarele vătraie i şi-mi ascund in flăcări craniul / şi-mi spoiesc moartea cu slaniu / Ort, ort, zlot, zlot, /cine arde vede tot" (De-a rîsiil). Interesante efecte scoate poetul din reminiscenţele de fabulos popular, tratate tot în elementul mecanic, de repetiţie, în Zodie singurul mister e de ordin muzical-sugestiv: ..Ziua noapte, dealul şes, ' soare pînă unde-ai mers? ! Frunză albă, rost-nerost i piatră pînă unde-ai fost? //Am fost către, am fost lingă, ' unde creşte floarea stingă, / am fost înspre, am fost pînă, ' cale de o săptămină, / / la margine, de pămînt, / să aud cucul cîntînd, / la mijloc de logostele / unde pasc ielele mele. // Foaie, bob cărunt, ! unde sunt, unde sunt? / / Suni acolo, sunt aici, / unde pasc îngere mici, <' Sunt în toate, sunt în parte, /sunt bolnavă de departe". Un fel de Cîntece ţigăneşti sînt alte poezii din ciclul Starostea, de exemplu, Fuga miresii: „Joacă nunta de trei zile / şi mireasa nu mai vine / că mireasa s-a oprit / la un pom despodobit. / Fie-i trupul ca un pai, / sufletul să-i meargă-n rai. / / — Pruneşte-mă, sârg, în scară / că des ar ă sînt fecioară, / însă la amurg de noapte / am să fiu ca celelalte, l

Peste vale, peste dîmb, f pe la moara de pămînt / trece o fată nebună / cu un snop de boz în mină".

Volumul se încheie cu Sempiternum, poezie asemănătoare oarecum cu cele selectate de poetul însuşi în Monada, bizuită pe o cadenţă perfectă şi sugerînd un sens filosofic interior: ,.Suie roata şi aleargă / împrejur cu-o lume-ntreagă / Cine a ieşit din horă / fără marginea-l devoră. // Nicăieri, ca adierea, / nu îi auzim căderea. // Nici bărbatul, nici femeia / nu zăresc roata aceea".

Poate că, în viitorul volum, cînd motivele culturale vor fi resorbite complet, poezia lui Cezar Baltag îşi va afla în astfel de purităţi ritmice adevărata originalitate.

(România literară, nr. 28, 1973)

„Euridice şi umbra"

Cu o „cotă" foarte înaltă spre sfîrşitul anilor 60, eclipsată apoi de poezia mult mai vitală şi impulsivă a promoţiilor următoare, ca şi de radicalitatea experimentelor de limbaj, lirica intelectuală şi sobră a lui Cezar Baltag a pendulat aproape toată vremea între un abstractism de esenţă manieristă şi o concreteţe a pitorescului folcloric. Ea şi-a desăvîrşit de timpuriu atît o mitologie, cît şi o muzicalitate proprie. Autorul a fost şi a rămas un stilist. Imaginea stă la el sub şapte peceţi de artă. Din folclorul autohton ori din fîntîna unor credinţe şi eresuri orientale, Cezar Baltag a distilat la nesfîrşit esenţe. Nu e vorba atît de taine, cît de magie. Mitologicalele lui sînt magice, limbajul are aură. înţelesurile sfîriie ca tămîia în materia incantatorie a cuvintelor şi a frazelor. Lirismul este solemn şi vag, livresc şi invocator. Pigmentul exotic este rodul unei curiozităţi culturale, polenul care pătează mîinile ce scutură floarea. Comuniunea cu universul este rece, distantă, contemplare a necunoscutului de pe buza prăpastiei. în fierberea şi în informul de dedesubt, poetul nu coboară niciodată. Dar nările lui freamătă adesea la mirosul de catran care ţîşneşte prin porii pămîntului.

Euridice şi umbra (Editura Eminescu) va ocupa un loc special în opera lui Cezar Baltag. Nu numaidecît fiindcă datele structurale ale liricii ar fi aici altele, dar fiindcă niciodată înainte n-a fost această lirică mai transparent biografică decît acum, mai personală şi mai directă în ton. O parte, cel puţin, din văluri au căzut, ceremonialul sufletesc a fost dereglat de o necesitate imperioasă a mărturisirii, temele cărturăreşti s-au tras la o parte dezgolind inima sfişiată şi palpitîndă - vietate înduioşător de fragilă - a cărturarului, în fond, Euridice şi umbra

cuprinde o unică, intermitentă, mereu reluată elegie şi este una din cele mai emoţionante cărţi de poezie pe care le-am citit în ultima vreme.

Fireşte, Cezar Baltag nu putea deveni alt poet şi proverbiala lui delicateţe este intactă pînă şi în bocetul cel mai tulburător: „Şi-am văzut pe plai / floarea mea din rai. / M-aplecai s-o tai, l Clnd mă ridicai, / Doamne, ce aflai... / Tu nu mai erai / Tu nu mai erai, // Clnd m-am apleca^ / drumul s-a schimbat, / nu te-am mai aflat / nu te-am mai aflat. // împrejur de mine / brîne şi rovine / numai văi haine / şi mai jos in vale / un străin de cale / ca o întrebare ". Fineţea adaptării motivului de basm popular este la fel de remarcabilă ca şi în versurile mai vechi ale poetului, doar că acum percepem un fior existenţial de o intensitate extremă, arşiţa suflării morţii răzbătînd pînă în sînge: „Dogoarea aceasta o ştiu, / ea vuie din spate mereu, f basmul ei pămîntiu / îl ascult cu sîngele meu // Zboru-i întretăiat / creşte bezmetic şi crud, / foşnetul ei vinovat / din tinereţe-l aud // Pustiitoare aripă / creşte arşiţi şi ploi de noroi / în urmă. Şi clipă de clipă / creşte distanţa-ntre noi // Şi-acum înserarea se lasă. / Umbra creşte-n adînc. / Unde e peria deasă / şi gresia să le arunc?". Caligrafia tristeţilor nelecuite, cu accente aproape argheziene, vădeşte o sinceritate ca o rană deschisă: „Aş vrea îngîndurat să te descînt / să leg fiinţa ta de un cuvînt / ca să ne regăsim atuncea cînd / vom mai veni vreodată pe pămînt. // Ultima oară cînd ne-am întrupat / ţi-am povestit un basm de neschimbat. / Era al nostru cel adevărat. / De ce-ai plecat din el? De ce-ai uitat? // Privirea pierde tot ce mina strînge. / Pînă la tine glasul nu-mi ajunge. / Fantasmele încep să te alunge, / Nu lacrimi in cuvinte am, ci sînge".

Duhul abstract al poeziei lui Cezar Baltag, oaspete obişnuit în culegerile anterioare, găseşte de data aceasta uşile şi ferestrele destul de bine oblonite. Elegia, chiar metafizică, este locuită acum de o nelinişte tuşantă:„£)oawne, din cîte fire sîntem legaţi / din cîte ochiuri şi noduri / şi plase de linii / dacă încerc un singur pas dintr-odată / totul se năruie // Dacă fac un singur nod / nimic / nu se mai poate cunoaşte". Prin ţesutul poemului circulă uneori un sînge eminescian, împrospătat însă de o sută de ani de lirică modernă: „Din vieţi anterioare urma / încerc să mi-o ghicesc; de-a valma / trec întîmplări ce-mi spun întruna / cum m-a legat de tine karma // Reînvia demult apuse zile, / străine chipuri şi imagini, / caut şi caut între file să dau de urma unei pagini // în care soră cu lumina / ai coborît neaşteptat / decisă să răscumperi vina / străveche de-a mă fi-ntrupat / Din clipe trecătoare urma / încerc că mi-o ghicesc de-a valma / trec nori ce-mi povestesc întruna /cum m-a legat de tine karma". Alfabetul liricii lui

Baltag a rămas acelaşi: motivele clasice şi populare. Găsim, şi în Euridice şi umbra, crinii, parce, umbra et pulvis suntus, soarta, Marea . Mumă, Afrodita Urania şi altele, însă manierismul s-a subţiat lăsînd să se vadă mai direct sentimentul. Elegia sentimentală străpunge plafonul norilor de imagini gata făcute: „ Ţi-am mai spus visul /pe care ţi-l spun acum':1 / Dar oare e vis? i Sau e soarta / care ne toarce / întruna? // Fiecare întîmplare / a fost trăită de două ori, / fiecare gind / l-au mai spus Parcele / încă o dată // O zeiţă îmi înfăşoară înapoi / pe mosor copilăria /Soarta îmi povesteşte un vis /pe care l-am mai trăit odată". Foarte rar altădată a avut poezia poetului acest timbru ataşant sau a reuşit să nimerească mai de-a dreptul imaginea potrivită sau naturală. Excepţiile se pot număra pe degetele de Ia o singură mînă.

(România literară, nr. 50, 198S)

193

ILEANA MĂLĂNCIOIU Prefaţă

Ileana Mălăncioiu a debutat în 1967, cînd interesul pentru poezia generaţiei '60, din care face parte, era la apogeu. Se impuseseră deja Nichita Stănescu, loan Alexandru, Ana Blandiana, Marin Sorescu, Constanţa Buzea şi Cezar Baltag, îşi aşteptau rîndul Mircea Ivănescu, Florin Mugur, Daniel Turcea, Mircea Ciobanu, Cezar Ivănescu, Angela Marinescu, Alexandru Miron, Dan Laurenţiu, Virgil Mazilescu, Emil Brumaru şi Mircea Dinescu, unul sau doi debutaţi deja. majoritatea nu încă. Tabloul n-ar fi complet fără poeţii generaţiilor anterioare, compromişi în epoca proletcultistă, care se reabilitau treptat, în ochii criticii şi ai cititorilor: Măria Banuş, E. Jebeleanu, A.E. Baconsky sau Nina Cassian. Acestora trebuie să le adăugăm pe cei cîţiva „întîrziaţi", care traversaseră în tăcere deşertul, şi debutau acum, o dată cu mai tinerii şaizecişti: Şt. Aug. Doinaş şi Leonid Dimov. Reveneau Emil Bolta şi Gellu Naum, afirmaţi înainte de război, dar aproape uitaţi după aceea. Lista e departe de a f: completă. Dar, chiar şi aşa, ea dă o idee de extraordinara înviorare a peisajului poetic. Primăvara poeziei româneşti postbelice era în toată splendoarea, cînd îşi făcea apariţia Ileana Mălăncioiu cu Pasărea tăiată.

Debutul poetei n-a reprezentat un succes de critică. Prin raport cu entuziasmul consumat la debuturile anterioare, putem spune că Ileana Mălăncioiu a avut parte de o primire destul de rece. Acest lucru se va întîmpla şi cu debuturile imediat următoare. Generaţia '60 părea a-şi fi stabilit liderii, atît în poezie, cît şi în proza. Ar fi de remarcat şi că nici unul dintre poeţii apăruţi la finele deceniului 7 şi la începutul deceniului 8 n-a fost omologat de şcoală. Grăbite să-i găzduiască pe cei dintîi şaizecişti în paginile lor, manualele s-au dovedit foarte reticente cu cei din urmă. împrejurarea aceasta n-are nici o legătură cu valoarea poeţilor. Ea ţine de succes, care este iraţional. O parte de vină o poartă, e drept, noua critică literară, congeneră cu poezia, care a fixat canonul mai devreme decît era normal Printre puţinii critici care s-au bătut să lase întredeschisă uşa consacrării s-a aflat Gh. Grigurcu. El a militat cu tenacitate pentru recunoaşterea valorii ultimilor veniţi în poezie. A făcut însă greşeala tactică de a-i opune celorlalţi, „atacîndu-i" îndeosebi pe Nichita Stănescu şi pe Marin Sorescu şi polemizînd cu susţinătorii lor, cărora le-a reproşat exagerările, tonul encomiastic. Gh. Grigurcu avea dreptate, dar a pierdut bătălia. Canonul a rămas închis

Mai este un motiv pentru care Ileana Mălăncioiu şi ceilalţi n-au fost din capul locului apreciaţi la justa valoare. Unul cîte unul, clişeele realist-socialiste au fost abandonate de către noii poeţi. Dar abandonul deplin s-a produs relativ tîrziu, spre sfîrşitul deceniului 7. Oficialitatea culturală a închis un ochi la revoluţia poetică de după 1960, fiindcă nu toate rigorile proletcultiste au fost înlăturate deodată şi, cel puţin o vreme, aerul noilor poezii i s-a părut unul familiar. Abia la a doua sau la a treia carte, şaizeciştii şi-au dat, cum se spune, arama pe faţă şi au creat o poezie care nu mai semăna deloc cu aceea îndrăgită de cenzura comunistă. Nimic din acest aer nu se va mai regăsi în cărţile debutanţilor de la sfîrşitul anilor '60. Cenzura ar fi trebuit să închidă amîndoi ochii spre a nu vedea cît de „neortodoxă" era poezia sumbră a Ilenei Mălăncioiu ori aceea mistică a lui Daniel Turcea, ca să nu mai vorbesc de ridiculizarea voioasă a tuturor poncifelor în poezia lui Mircea Dinescu. Au venit apoi Tezele din vara lui 1971, care au încercat să dea ceasul istoriei înapoi. N-au izbutit acest lucru, dar cenzura şi-a luat anumite măsuri de prevedere şi controlul ideologic s-a dovedit mult mai eficient. Mai exact, după Teze, au existat două cenzuri: una, ceva mai îngăduitoare, îi avea în grijă pe poeţii deja canonici, alta, foarte severă, pe cei care pierduseră primul tren. Şi, dacă n-a putut fi blocată critica favorabilă acestora din urmă, fost încetinit, practic oprit, accesul lor în programele şcolare. Neomologarea de către şcoală a diminuat succesul Ilenei Mălăncioiu şi al celorlalţi. Liderii generaţiei deveniseră intangibili. Dar numai ei. Generaţia '80 va suferi şi ea de un handicap asemănător: debuturi întîrziate, cărţi masacrate de cenzură, interdicţie oficială, în aceste condiţii, e aproape o minune că „beneficiarii" au putut totuşi să publice şi să fie comentaţi, fără a plăti cu vreun compromis major, marginalizaţi încă de oficialitate cu o vigilenţă demnă de o cauză mai bună.

E deajuns să aruncăm o privire asupra ecourilor în critică pe care, de pildă, poezia Ilenei Mălăncioiu le-a avut, ca să ne dăm seama că, în pofida unui ton mai puţin encomiastic, meritele ei au fost semnalate şi că, dacă n-ar fi existat bariera oficială, poezia s-ar fi impus neîndoielnic, poate nu de la început, dar, în orice caz, arunci cînd au devenit evidente temeinicia şi profunzimea ei. Nici un critic important n-a ascuns faptul că poeta nu îndeplineşte standardele ideologice şi morale ale cenzurii de după 1971. E uimitor atît faptul că o poezie atît de rebelă faţă de exigenţele epocii a putut apărea, cît şi faptul că ea a fost comentată ca atare. A vorbi de „demonism mistic" ori de „magie a morbidităţii" (Gh. Grigurcu) era riscant chiar şi în 1967, ca să nu mai spun după 1971. în anii '80, E. Simion identifica o „scenografie macabră" în poezia Ilenei Mălăncioiu, iar E. Negriei descoperea în ea „prima

mitologie a morţii" din lirica românească. Astfel de constatări erau explozive în atmosfera apăsătoare a ceauşismului cultural, în care cuvîntul moarte era înlocuit adesea cu soarte (rima fiind salvată!), pentru a se evita probabil demoralizarea cititorilor prin subiecte sau atitudini nepotrivite cu elanurile obligatorii ale vremii. Parcurgînd critica, trebuie să recunosc că, în cele din urmă, ea a fost corectă, făcîndu-şi datoria şi relevînd puternica originalitate a poeziei Ilenei Mălăncioiu.

Vizibilă de la Pasărea tăiată, într-o anumită măsură. Cîteva din temele acestei poezii, dacă nu încă tăietura specifică a frazei lirice, dacă nu protocolul şi densitatea autobiografică, sînt prezente în volumul de debut. E vorba aici de amintiri din copilărie scufundate în apa tulbure şi misterioasă a unor credinţe folclorice. Uşor impersonale, imaginile au o evidentă tensiune lăuntrică. Tonul este serios şi grav. Nimic ludic în perspectiva asupra unor întîmplări fixate adînc în fantezia poetei, cum ar fi tăierea păsării ori căutatul puilor în scorbură. Chiar şi îndeletnicirile uzuale în lumea satului (moara, aratul) sînt privite din acest unghi ritualic, transformate în experienţe subiective peste care apasă marile neînţelesuri ale fiinţei. Blaga şi loan Alexandru (din Infernul discutabil) pot fi invocaţi ca exemple tutelare ale acestui început de mitos popular, care se prelungeşte în Către leronim (1970). Jocul, dacă e, e unul metafizic („Şi joc baba-oarba singură pe lume"). Dumnezeu apare sub chipul „păpuşarului cel mare", care trage sforile în univers. Nu e propriu-zis fior religios. Mai degrabă, o păgînitate întunecată şi violentă. Ritualurile sînt curate ucideri: jupuirea boului, înjunghierea mielului. E peste tot o cruzime infantil-metafizică. „E cîntecul unei fete care se îndrăgosteşte de zmeu (...), care tînjeşte după puritate înfăţişînd cruzimea", scrie Gh. Grigurcu despre Pasărea tăiată.

Deja în Către leronim, dezvoltată apoi în Inima reginei (1971) şi în Crini pentru domnişoara mireasă (1973), apare tema erotică. De la început împerecheată cu tema morţii. Două sînt noutăţile în aceste volume prin care se schiţează figura de maturitate a liricii Ilenei Mălăncioiu: autobiograficul şi scenografia. Sigur că şi amintirile din copilărie liricizate de pînă acum aparţin autobiograficului. Dar ele se păstrează, cum observam, într-o notă de impersonalitate. E o copilărie a copilului universal, cum spune Călinescu despre Creangă, chiar dacă nu aspectele ludice, şotiile, năzdrăvăniile o reţin pe poetă, ci acel humus magic din care se construiesc reveriile ei ciudate, inexplicabile şi morbide, în cu totul alt sens este lizibil elementul autobiografic mai departe. El se individualizează. Devine sesizabilă o experienţă proprie, înspăimîntătoare, din care iubirea şi moartea îşi trag părţi egale. Nu cred că, aşa cum afirmă un critic, eşecul erotic ar fi substratul tenebros al interesului pentru

descompunere. Nici măcar despre eros în sens propriu nu e vorba aici. Ileana Mălăncioiu nu scrie (nu va scrie nici mai tîrziu) o poezie erotică în înţelesul comun. Nici măcar una a frustrării erotice. Experienţa poetică din Către Ieronim şi din cărţile care urmează exploatează crosul şi moartea într-o manieră, aş zice, bacoviană, facîndu-le încă şi mai inextricabile. Un raport însemnat îl are scenografia particulară de care am amintit. Autobiograficul nu se revelă, cum, poate, ne-am aştepta, prin intermediul subiectivităţii directe. N-avem de a face cu confesiuni. Poeta nu se mărturiseşte. Ea pune la cale un scenariu al vieţii şi al morţii, distribuie roluri, inventează personaje hieratice (unele din tradiţia folclorică, altele din aceea biblică). Poeziile n-au structura epică (şi E. Simion, şi E. Negriei au insistat pe asta), ci dramatică, în pofida stilizării, a artificialităţii (foarte pronunţată, ca şi la Bacovia), noi vedem scena, popuiată de himere stranii, care fac gesturi în acelaşi timp profane şi sacre. O astfel de himeră este Ieronim cel cu oasele frînte, un mort-viu, care doarme şi visează, vegheat de fata care s-a scăldat într-o apă prin care „nu trecuse nici un bărbat". Sugestia de imaculare e importantă în descifrarea acestui eros feciorelnic. Fata îl vede pe Ieronim gol, plîngînd, dormind, suferind, înviind. Ii stă la cap ca o soră de caritate, nu ca o iubită. Viziunile ei sînt doar pe jumătate erotice. Există în ele ceva din vegherea misticilor vechi:

Era o noapte aproape albă (Doamne, ce noapte era!) Stăm în faţa lui Ieronim şi trupul lui era luminat Pînă la oase - Domnule Ieronim, am strigat, (Căci pe vremea aceea îl strigam domnule Ieronim) Iertaţi-mă, vă rog, că vă spun, dar mi-e frică, Trupul dumneavoastră nu mai este decît un contur de lumină aproape difuz Şi prin el vi se văd toate oasele frînte

Aici nu mai e Bacovia, e Blake. Şi Eminescu. A fost remarcat eminescianismul, la confluenţă cu simbolismul, care curge ca un rîu subteran pe sub aceste peşteri întunecate, Ieronim e „dulcele meu domn". Iată intertextualitatea voită, ca şi în alte cazuri. El are „ochi de lumină" care fulgeră în noapte. Fata, care se cheamă de la un punct înainte Ierodesa, este regina moartă a romanticilor. Sonurile eminesciene se aud limpede:

Ţinut din lumea morţii, cu sfinţii-n ascultare, A ici regina-şi cîntă cîntările regine, Tot tînără, iubite, şi tot cu fruntea pală Incremenită-n palme gîndindu-se la tine.

Scenografia e tot mai complicată. Ieronim cel cu oasele frînte poate fi Osiris. El e o dată confundat cu soarele. Suflarea iubirii îi adună oasele la un loc. Regina moartă se închipuie ea însăşi cu trupul îmbucătăţit. Apare şi un fiu al lui Ieronim, Natanael, care e cale spre Tatăl. Inima reginei moarte, ascunsă în stîncă, „ţine" vie cetatea. Fata care veghează şi regina se întîlnesc şi se identifică:

Cu blinda regină în faţă mă văd, Vorbim între noi ca-ntre moarte, Prin dragostea pierdută murind Supuse aceleiaşi soarte.

Aveam un iubit pe pămînt, îi şoptesc, Aveam şi eu unul, îmi spune, Al meu era soarele ce răsărea, Al meu era cel care-apunea.

Tot acest fluid misterios trece şi în Crini pentru domnişoara mireasă, deşi tema lui Ieronim se estompează, revenindu-se, cu mai multă magie, la ritualurile copilăriei din Pasărea tăiată, dovadă chiar superba poezie titulară:

Crini pentru domnişoara mireasă,

Crini albi şi cărnoşi, cum n-am mai văzut,

Ca şi cum nunta veşnică acum a fost descoperită

De un mire tînăr şi neprefăcut.

Ce purtaţi, domnule mire, în buchetul cu trei fire, în buchetul cu trei feţe dumnezeieşti Ca trei flori de crin aduse de foarte departe Pentru nunta din poveşti

Domnul mire nu poate să răspundă, Domnul mire zboară peste nori, în tăcere, domnişoara mireasă Sărută cele trei flori

Ca şi cum n-ar fi flori de crin,

Ci feţe sfinte cu adevărat.

Ce purtaţi, domnule mire, în buchetul cu trei fire

Care trupul miresei l-a înviat.

Simbolismul este în aceste versuri evident. Farmecul poetic rezidă în neclarităţi, repetiţii şi invocaţii, ca la Maeterlink, dar tematica morţii-nuntă e aceeaşi, cea mai profundă din toate, urmărind imaginaţia poetei, cum vom vedea, pînâ la cele mai recente poezii.

In mare măsură, cele trei cărţi la care m-am referit i-au fixat Ilenei Mălăncioiu profilul liric. De cîte ori au încercat criticii să găsească o „metaforă" unificatoare, pe acestea le-au avut în vedere. Dar poeta n-a rămas la ciclul Ieronim. în Ardere de tot (1976), întîlnim o poezie purificată de obsesiile dinainte, deşi nu şi de moarte sau de violenţă, cu deosebire că universul e mai puţin tenebros. Apar cîteodată spaţii edenice, blînde, tărîmuri mirifice scăldate în soare, o natură aproape firească, în care jertfele şi crimele nu mai sînt scufundate în ceţuri nordice, infernale. E o poezie de stare. Sufletul care se desprinde de trup ia locul trupului sfîrtecat. Ca la Blake, misticismul e asociat de înălţări, zboruri şi treceri de hotare, cu imponderabile delicateţi naturiste^

s-a-mplinit chemarea, este soare peste cîmpul verde s-a-nălţat sufletn desfăşurat ca melcul din cochilia în c are-a stat

trece-ncet prin golul nesfîrşit pare că se-neacă în lumină şi-nvîrteşte peste valul alb două coarne moi de gelatină

nici o greutate nu mai simte a ieşit cu totul ca în vis umblă să se-ntoarcă mi se pare dar cochilia s-a-nchis

Peste zona interzisă (1979.) este cel mai livresc volum al poetei. Poeziile sînt, în majoritate, parabole, uneori destul de explicite (Bufonul, Mîncătorul de fluturi). Eul liric se identifică livresc cu Daniel, cel aruncat în groapa cu lei, cu Socrate, cu Yorick, cu Ahab şi chiar cu Isus din grădina Ghetsimani. Destule lucruri sînt citabile, deşi-o oarecare rarefiere a substanţei lirice e de remarcat.

Sora mea de dincolo (1990) readuce sentimentul tragic al vieţii. Volumul trebuie comparat cu Elegie pentru floarea secerată a lui E. Jebeleanu şi cu Vineri a lui E. Borta, toate trei fiind inspirate

nemijlocit din experienţa pierderii unei fiinţe apropiate. Desigur, biograficul se exprimă foarte diferit în fiecare dintre ele. Ileana Mălăncioiu îşi regăseşte brusc obsesiile şi metaforele din ciclul Ieronim: veghea, ritualurile funerare, amestecul de iubire şi moarte, suferinţa trupului şi iluminările sufletului, în multe privinţe, poezia aceasta e un jurnal al bolii şi morţii, de la întîile semne de agonie finală, apoi slujbele, pomenile, parastasele. Remarcabilă e transfigurarea lirică a materialului, cu note argheziene, cu acel substrat infantil şi ludic, cu toată acea naivitate căutată care se simte pînă şi în fractura frazei lirice din De-a v-aţi ascuns şi care nu poate fi sesizat în nici una din creaţiile dinainte.

Sora mea, împărăteasa,

s-a supărat pe noi

şi-a luat coarnele şi-a zis

că va veni înapoi. *

O să vină sigur, zice tata, cum să te duci dintr-o împărăţie în alta încălţată-n papuci.

Dar mama e suflet de femeie, ea simte că fata ei nu poate veni cu coroana pe cap şi-n papuci în plină zi.

Va veni la noapte, zice mama va veni mîine, zice tata, numai eu ştiu că sora mea s-a dus şi gata.

Eu am văzut locul pe unde-a trecut acoperit cu cele şapte coroane astfel incit părinţii să nu-l mai ştie şi-am dat de urma papucilor ei în cealaltă împărăţie.

în Linia vieţii (1982) şi Urcarea muntelui (l 985) se duce, la fel ca şi la Şt. Aug. Doinaş şi la alţi poeţi, în deceniul 9, o radicalizare socială şi politică a poeziei. Desigur, poezia se naşte în egală măsură din

poezie şi din realitate, aşa că nu e de mirare să redescoperim aici „socialele" bacoviene, întoarse însă de la presimţirea unui viitor mai bun (clişeul socialiştilor români de la 1900) la parodia speranţei:

A venit primăvara, speranţele din iarnă s-au dus, Acum se duce speranţele de primăvară, Dar o să fie bine la toamnă, Dar o să fie bine la sfîrşit.

Dar o să fie bine după aceea, Cfnd nu vom mai şti nimic, Dacă mi vom mai şti nimic, Dar cine ştie.

Oricum o să fie bine,

Vine o vreme cînd totul e bine,

Dar eu mă încăpăţînez să cred că încă nu e vremea.

A venit primăvara, speranţele din iarnă s-au dus, Acum se duce speranţele de primăvară. Am plecat la munte să mai uit o vreme Şi-am început din nou să urc muntele.

Cenzura se confrunta în acest caz cu o situaţie neobişnuită, în locul parabolelor, pe care învăţase să le tolereze (fiindcă, în definitiv, era preferabil ca poeţii să-şi sugereze nemulţumirile, lipsa de orizont, angoasele şi dispreţul, decît să le rostească de-a dreptul), cenzura se pomenea acum cu un limbaj direct, simplu în aparenţă şi naiv în exprimare, care părea a nu mai lăsa nimic să se subînţeleagă. Şi totuşi! Cenzorii nu erau atît de neinstruiţi, încît să nu perceapă mesajul real dintr-un astfel de text. Doar că nu puteau (sau nu le convenea) să recunoască faptul că l-au înţeles. Aşa se explică de ce au putut fi publicate, în anii '80, în plină degringoladă a ceauşismului, poezii atît de clar anticomuniste. Ileana Mălăncioiu făcea apel şi la parabole, unele de inspiraţie biblică, la fel cu alţi poeţi. De pildă, în Cearta cetăţii, Dumnezeu îi cere Fiului Omului să-i zică cetăţii tîrfa. Cu tot limbajul religios, o astfel de parabolă „trecea" mai lesne (se crease o anume obişnuinţă!) decît spunerea lucrurilor pe nume. La cine, dacă nu la Ceauşescu, să ne fi gîndit, cînd poeta vorbea despre „inventatorul/spaimei noastre cea de toate zilele"? Sau cum să nu intuieşti din prima clipă la ce „vreme rea" se referă Pastel II, la ce „aşteptare"?

Vreme închisă, grea, bănuitoare, Cineva vine încet prin burniţa rece Numai ca să vadă ce se mai întîmplă pe-aici Dar nimeni nu poate să afle ce se petrece.

Visăm intens o moarte salvatoare, Vine o altă moarte tristă şi grea Pentru noi, si nimeni nu ştie Cum ne mai salvează ea.

Acum chiar vremea parcă se deschide, Acum nit ne mai temem, acum aşteptăm. Acum mi mai visăm ce nu mai vine Dar o să vină totul fără să mai visăm.

Premoniţia este evidentă abia astăzi, dar starea de la care^ pleacă o ghiceam de pe atunci. Uneori titlul însuşi e subversiv: începutul sfîrşitului. Şi chiar dacă totul pare livresc (Oedip, Antigona, Lear, Cordelia), nu e nici o dificultate să sesizezi caracterul „rugii" poetei, cu. toată ironia aproape cinică pe care o conţine:

O, Doamne, nu orbi tot neamul meu deodată, la-ne din doi în doi şi mai amină Sfîşitul tragediei, lasă-i la fiecare Pe cineva să-l ducă-ncet de mînă.

„îngerul meu de Pază/îmbrăcat în haine de poliţist", scrie străveziu poeta în altă parte. Ca în romanul lui Arghezi, lumea noastră se umple de înviaţi din morţi. Atmosfera e la fel de halucinantă ca în poeziile mai vechi ale poetei obsedate de suferinţă, boală şi agonie, dar tonul diferă. Avem de-a face acum cu o poezie polemică, protestatară, socială, şi care nu face nici un secret din natura sentimentelor poetei. Premoniţia din Linişte este teribilă:

Linişte, o singură explozie la un subsol Un singur glas revoltat într-o poată, Un singur măcelar găsit tăiat în hală într-o dimineaţă.

Un singur incendiu strălucitor, O singură tristeţe înăbuşită,

O singură umbră fără sfirşit Pe fiinţe şi pe lucruri răsărită.

Un singur fel de cădere, Un singur fel de salvare Care aşteptăm să ne pice din cer La o zi mare.

Nu e de mirare că Urcarea muntelui a fost drastic cenzurat, iar apoi critica a fost împiedicată să-l comenteze. Recenzia mea din România literară, iniţial scoasă din pagini, a putut apărea doar după ce Monica Lovinescu a analizat cartea la Europa Liberă. E un paradox al vremii: probabil, spre a nu se spune că numele poetei este interzis în ţară, cenzura a permis publicarea unei recenzii, una singură, e drept, dar care putea deveni un argument, în antologia de faţă, Ileana Mălăncioiu adaugă poeziilor din volumul din 1985 şi pe cele care atunci i-au fost eliminate de cenzură. De aceea volumul poartă două date: 1985 şi 1992.

Mi-e greu să apreciez corect poeziile din secţiunea finală a antologiei, unele, probabil, scrise înainte de 1989 şi nepublicate atunci, alte noi (volumul din seria „Poeţii români contemporani" este din 1992, cel din „Vitruviu"vdin 1996) şi cîteva, inedite, în primul rînd, nu ştiu unde să le situez. In al doilea rînd, multe îmi fac impresia curioasă a unei defulări. Tot ce poeta şi-a interzis înainte (chiar dacă, aşa cum a văzut, şi-a exprimat nu o dată în mod nevoalat sentimentele şi a publicat, în plină cenzură, versuri cu desăvîrşire neconvenabile moralei şi ideologiei comuniste, sau pur şi simplu anticomuniste, ea a fost totuşi obligată la o anumită autocenzură, ca noi toţi) este dat pe faţă acum. Aspectele funerare sînt frapante, deşi cunoşteam demult înclinaţia poetei. Vocabularul e doldora de morţi, gropi, sicrie, cimitire, lespezi. Sufletul „părăsit de vise" are viziuni argheziene: rufele morţilor atîrnă pe sîrmă, moartea îşi spală părul şi îl piaptănă în oglindă. Poate fi şi o nouă formă de deznădejde care se traduce astfel. Poeta însăşi recunoaşte: „Azi nu mai scriu versuri, nu mai visez, /Nu mai tremur, nu mai plîng, nu mai sînt". Această sinceritate mă determină să fiu circumspect şi să nu încerc că spun cum arată cu adevărat poezia Ilenei Mălăncioiu de după 1989. Să aşteptăm cărţile care vor veni.

Ileana Mălăncioiu este o poeta inconfundabilă, nesupusă modelor sau variaţiilor de umoare a cenzurii, una din cele mai puternice personalităţi din întreaga literatură româna.

(Linia Vieţii - antologie, Editura Polirom, Iaşi, 1999)

MIRCEA CIOBANU „Viaţa lumii"

Deşi poate părea astăzi, dacă ne raportăm nemijlocit la ce şi cum se scrie, inclasabilă, poezia lui Mircea Ciobanu a stat o vreme, la începuturile ei, sub dublul semn al lui Barbu şi Arghezi, fie şi numai prin felul în care s-a referit la limbaj: privit ca obiect al unui travaliu intens şi secret de a da informului formă. Operaţia aceasta de tratare a cuvintelor a rămas ca o particularitate a liricii lui Mircea Ciobanu pînă la recenta Viaţa lumii (Editura Eminescu), cu titlu împrumutat din Miron Costin, împreună cu care poetul de astăzi ar putea declara: „ A lumii cîntu cu jale cumplită viiaţa, / Cu griji şi primejdii cum iaste şi aţa: / Prea subţire şi-n scurtă vreme trăitoare. / O, lume hicleană, lume înşelătoare!" Sîntem nu înaintea unei, pur şi simplu, culegeri de versuri, dar a unei cărţi structurate cu grijă ca un amplu poem. Parabola lumii nu conţine doar partea declinată, eshaustologică, pentru care medievalul Costin avea o firească predilecţie, dar, mai ales, facerea, originile, primordialul. O tramă aproape invizibilă conduce fantezia lirică şi ea provine din Biblie (din primele cărţi) Poeziilor care conţin viziuni ale naşterii universului din apele vii de la începuturi („maica tuturor apelor") le răspund cele subintitulate Replică (şi în care se iveşte adesea simbolul cugetătorului, al lui Faust, al celui care provoacă deliberat cunoaşterea), într-o modalitate prea riguroasă ca să fie întîmplătoare. Cinci texte mai ample par să conţină tema principală, (Despre călătorie, Prolog, Vedenia, Foşnet, Febra, Ziua pierdută şi Piatră pe piatră. Foşnet) reluată de fiecare dată în cîte şase texte mai scurte, din care unul sau două oferă replica. O astfel de construcţie a poemului nu este obişnuită în lirica noastră, poate şi fiindcă modernismul a preferat fragmentarul, iluminarea de o clipă, fulguranta imaginii. Excepţiile le-am putea număra pe degetele de la o mînă: Sorin Mărculescu, Liviu loan Stoiciu (de ale cărui Glasuri din labirint m-am ocupat nu de mult, omiţînd cu acea ocazie - lucru pentru care fac acum mea culpa - să discut o a patra carte, Inima de raze, scrisă de poet, care nu se afla, deci, aşa cum arăta titlul cronicii mele, doar la cea de a treia!) şi cîţiva alţii. Nu am pretenţia de a descifra, în acest articol menit să semnaleze o apariţie, întreg sistemul de vase comunicante din Viaţa lumii, în claritatea aparentă a liricii lui Mircea Ciobanu descoperim necontenit întinse zone de opacitate. Deşi poezia aceasta vorbeşte de obicei sentenţios şi persuasiv, în versete, discursul este adesea ceţos şi esoteric. Poetul, care a debutat ca un faur barbian de enigme concentrate, a renunţat treptat la matriţa

geometrică (în care era răcită) pentru alte soiuri de alambicuri din care lirica lui iese curată ca zgura noţiunilor, incantatorie. Albimist în gesturi, Mircea Ciobanu scrie tot mai mult de la un timp încoace o poezie de aspect medieval, dacă pot spune aşa, în care poetul joacă rolul vocii care transmite mesajele oculte ale tribului, orice „personalitate" lipsind, orice viaţă personală, adică, iar retorica este nu numai ceremonioasă (o ceremonie a impersonalităţii), dar prin excelenţă vorbită, adresată, auditivă (nevizibilul medievalităţii timpurii domneşte în toate aceste versuri menite urechii noastre, chiar şi cînd tac).

Lirica din Viaţa lumii este, aşadar, una de foşnete originare şi elementare,.în care apele (mai ales acvaticul este elementul lui), vîntul, trupul, cerul, stelele, pămîntul, peştii alcătuiesc un univers sonor. Mişcarea e audibilă. Lucrurile răsuflă zgomotos. Rostirea e o frecare a cuvintelor unele de altele, a silabelor între ele. Toate celelalte laturi ale materiei şi spiritului par complet desconsiderate. Ochiul vede vag sau deloc. Mirosul, pipăitul sînt, unde sînt, marginale. Ceea ce nu se aude nu există în versurile lui Mircea Ciobanu. Această fantezie copleşitoare a audibilului (pe o gamă uriaşă, de la foşnetul aproape imperceptibil la timpanele asurzitoare, de la şoaptă la muget) se transmite şi retoricii în sens strict a poeziei, care e de tip liturgic: murmur sau strigăt lunecînd melodios, eufonic, fără obstacolul ideii (al noţiunii), pură incantaţie verbală.

în miezul unui poem este de obicei un adevăr simplu, exprimat însă memorabil, ca un verset biblic: el este apoi lăsat în voia imaginaţiei poetice, care îl dezvoltă în cercuri concentrice. Un astfel de nucleu germinativ este în frumoasa poezie Febra, care începe aşa: „Mhnile fraţilor tăi - le-ai privit mai de-aproape? / Oriunde, în orice capcană, / Numai în mîinile lor să nu cazi".

Continuarea nu este altceva decît reluarea în variante a temei: „în capcană de şes, în capcană de munte, / luneci şi sorţi de scăpare mai sint cită vreme nimic, / nici măcar o unealtă cu gheare, cu dinţi şi cu arcuri la fălci / nu mai scoate priceperea bunului meşter, / Ca-n anii părinţilor noştri. Oriunde, în orice capcană, /fie ea şi proptită sub maluri de apă (cum apa e tot o capcană), / numai în mîinile fraţilor tăi să nu cazi. // Mîinile fraţilor tăi - să tot dormi la dogorile lor, / cum adoarme / cîinele casei, pierdut, azi bătrîn şi cu oase reci, / în adîncul abia părăsit al acelor cuptoare de ars cărămizi, /păstrătoare de pulbere casă şi somn. / Unde-ar fi mai prielnic să dormi? / Poate-n pîntecul maichii, sub inima ei, sub bătăile inimii ei, în strîmtoarea aceluiaşi loc de plutire, /prins ca-ntr-un miez de bulboană, rotit şi purtat, / dintr-o undă într-alta, astăzi şi mîine la fel, /spre un loc de ieşire la mal care pururi se-amînă".

Tema cu variaţiuni este tehnica din multe alte poeme ale lui Mircea Ciobanu. Lumea a cărei viaţă o exprimă liric poetul este una primordială, de ape şi de făpturi acvatice, matricială deopotrivă (prin extensie: pîntecul matern, lichidul amniotic); şi, totodată una elementară, deşi nu primitivă, de pescari, lucrători manuali, semănători, zidari, cu tehnologiile lor arhaice. Motivul principal fiind întemeierea, e firesc ca acestea să fie meseriile, breslele şi obiceiurile, înaintea tuturor este paradisul apelor din care s-a ivit viaţa. Vedenia, Foşnet este o carte a facerii pe scurt, dar şi o imagine a pîntecului comic din care a ieşit viaţa de pe planetă, a jertfei iniţiale (aceea din Levetic) care umple cu sloiuri de sînge apele, urmată de una din cele mai pure elegii din cîte s-au scris la noi, a sufletului îndoit de sine şi de tot, căruia nu-i rămîne decît întrebarea fără răspuns: „Suflete-al meu, ce se-ntîmplă pe lume? / Suflete-al meu, mai degrabă cu tine ceva s-a-ntîmp/at. /Stai liniştit, pe o treaptă de dig, şi eşti singur, şi pînă la dunga ce capătul lumii îi spun şi-înţelepţii şi proastele-n tirguri şi zeii, / pînă la dunga aceea nimic nu se vede, / doar soarele vremea, aşa s-ar părea, / i-a venit să se nască, / doar scama de nor răzleţită de aburii zilei de ieri se aude umblînd printre stînci - / nici o vorbă de tineri delfini, / nici urmă de oameni pescari, nicidecum de măcel // Suflete-al meu, mai degrabă cu tine ceva s-a-ntîmplat / Cine-a stat ghemuit sub temeliile tale şi-acolo şezînd / a urzit cu migală această de tot sîngeroasă privelişte9 / O, de-ai şti pentru care prilej viitor de mîhnire / se-arată unuia blînd din născare ca tine / sînge pe ape. ".

Un poem admirabil este şi Nume, viziune a populaţiilor infinite de peşti din oceanul primordial, socoteală a seminţiilor lor, ca acea din Numerii biblici, încheiată astfel: „Forfota lor dezlegată la numărul mare / singur am stat s-o ascult, între ape, la maica/ tuturor apelor, singur, cînd ea mi i-a dat în năvod, / nu priceperea mea — / celor ce nume n-aveau le-am pus nume, / celor ce-aveau, l-am rostit, să nu-l uit, peste umor, /de-o mie de ori /şi iată că nimeni / nu m-a-ntrebat de numele lor. / Şi doar rătăcisem pe ape. Şi doar coborîsem / pînă-n adîncuri să-i scot - /şi doar mă-necasem, prieteni".

Aici este aceeaşi elegiacă înmuiere a tonului, pe care am constatat-o şi înainte: plîngerea poetului care a prins în năvod lumea, a dat nume făpturilor ei, dar care a rămas neînţeles. Este şi tonul din Replici („ despre mine, chiar nici un cuvînt? / E ziua la sfîrşit şi n-am spus încă, / deşi-l ştiam, cuvîntul care singur / să-mi ţină loc de nume şi poveste"). O anume reflexivitate metapoetică poate fi ghicită în intersecţiile Vieţii lumii. Iată şi o schiţă de autoportret al artistului liric: „Şi tu, care fără lscule de scris, fără dălţi, /fără foc, doar cu mîinile '

goale, /pui la cale un cintec de-a dreptul pe umbra de nor l îmbătrînită la uşa caselor tale, // tu, care aşezi un cuvînt / Ungă geamul lui şi-l asculţi / cum abia mai adie de spaimă... ".

(România literară, nr. 25, 1989)

Postfaţă: Armurării

Selecţia pe care Mircea Ciobanu ne-o propune astăzi din poeziile lui începe cu Oaspetele cu spadă şi se încheia cu Armura lui Thomas: indiferent de faptul că prima este o poemă între altele, iar ultima o proză cu vădit caracter pragmatic, şi poate chiar dincolo de o intenţie limpede a autorului, o anume asemănare dintre ele devine izbitoare mai ales pentru cine a străbătut întreg volumul. Asemănarea constă înîr-un motiv poetic şi care generează treptat o anumită atmosferă: motivul este armura sau platoşa (care e o armură parţială, un pieptar, ca şi scutul). „Pe Straie, /Suna tăios o platoşă", citim în prima strofa a primei poezii din carte. Cavalerul Thomas, la rîndul său, din ultimul text, moare în deşert, îngropat, aş spune, în propria armură, identificat aproape cu ea. O poezie intituiată chiar Armură conţine 'imagini similare. Aici armura nu este altceva decît „sudoarea" abandonată „pe un mal" ca o haină prea grea. Părăsită de corp, sudoarea-armură seamănă cu o hală pustie, pe ai cărei pereţi şiroieşte „frigul iernii": „ vor fi-n armură linişti mult mai reci / şi nimeni care, spune, să le deştepte". Dar aceasta e o imagine pentru sicriu sau pentru cavou, aşadar pentru un locaş al morţii. Devine vizibilă de la un punct un fel de dialectică particulară a motivului armurii în poezii. Armura este, întîi, un vestmînt de un fel anumit, măreţ, somptuos, dînd prestigiu purtătorului care aparţine castei cavalereşti ori militare, fiind adică un luptător şi poate un erou. Aşadar, armura este, în această privinţă, un semn distinctiv şi o podoabă: ea îmbracă corpul, îl face impozant în al doilea rînd, ea protejează corpul, este o pavăză. Această pavăză e dublă: de natură simbolică (armura indică o castă privilegiată) şi fizică (armura opreşte vîrful spadei să intre în corp). Vorbind de a doua: corpul se retrage în armură ca un oştean în incinta de ziduri a castelului. Armura e o cetate mişcătoare şi un castel fortificat în folosinţă personală, însă această folosinţă creează o solidaritate puternică a corpului cu armura, aproape o substituire a celui dintîi prin cea de a doua, aşa cum o mască îndelung purtată se substituie obrazului, aşa cum un rol repetat uzurpează personalitatea umană a actorului. Armura-mască indică o uzurpare de acelaşi fel. Cavalerii medievali erau recunoscuţi după culoarea armurii sau după alte semne

de pe blazoanele lor. O recunoaştere care nu atinge în multe cazuri pe omul dinlăuntru, limitîndu-se la însemnele exterioare. Nu se ştia totdeauna şi nu avea importanţă cine se ascunde sub haina de zale: armura era de ajuns, ea era aceea care se înscria la turnire, făcea minuni de vitejie, cucerea inimile domniţelor. Cavalerul putea rămîne necunoscut. Un pas mai departe şi armura devine, pentru corp, o închisoare sau o capcană. Corpul se identifică, acum, cu armura, după ce, mai devreme, am văzut, armura se identificase cu corpul. Cu alte cuvinte, corpul e incapabil să părăsească armura, se izolează în interiorul ei pregătihdu-se să moară, se înfăşoară în ea ca într-un giulgiu. E uşor de observat că această transformare a sensului armurii este tocmai aceea care se săvîrşeşte de la Oaspetele cu spadă la Armura lui Tltomas: de Ia armura-vestmînt somptuoasă la armura-giulgiu. Poezia lui Mircea Ciobanu conţine semiotica întreagă a armurii: vestmînt, pavăză, substitut, capcană şi giulgiu.

Dar armura nu e decît motivul central iradiant: în jurul lui se constituie o atmosferă caracteristică, coagulînd alte cîteva motive secundare. Acestea sînt: oşteanul, turnirul, armele, potirul, turnul, castelul, sala boltită, treptele, beciul, lanţul, podul peste şanţ, asediul, instrumentele de tortură etc. în legătură cu ele, s-a. vorbit de obsesie medievală, ce l-ar înrudi pe Mircea Ciobanu cu Eminescu, Emil Botta, Radu Stanca şi chiar Blaga. însă aici cred că au fost confundate două tradiţii poetice distincte (deşi apropiate): una romantic-baladescă, ce vine într-adevăr de la Eminescu, şi o descoperim apoi la cîţiva poeţi din anii de după al doilea război, în care Radu Boureanu şi Vlaicu Bîma, ca şi la Radu Stanca, Emil Botta, Şt. Aug. Doinaş şi Leonid Dimov; şi una clasicistă şi, să-i spunem, armurărească, la Eugen Jebeleanu din Inimi sub sănii şi, acum, la poetul Patimilor. Aceste linii se intersectează adesea: Şt. Aug. Doinaş, Emil Botta ori Radu Stanca se află pe amîndouă. Dar între ele este o diferenţă importantă. Romantismul primei cultivă atmosfera, erosul, decorul, sumbru ori pitoresc, creînd o impresie de ev mediu butaforic ce determina pe G. Călinescu să se întrebe, într-o recenzie din 1947, publicată în Naţiunea. „Cînd se petrecură acestea? La o mie patru sute7 — întrebăm noi cu versul lui Eminescu. Ce noima are specializarea aceasta într-o epocă nu numai trecută, însă cu totul în afara tradiţiilor noastre, căci noi nu cunoaştem nici catedrale cu vitralii, nici pelerini, nici trubaduri, nici bufoni şi, dacă avem o istorie, aceea e popuiată cu imagini specifice... " Se poate răspunde lui G. Călinescu foarte simplu că aici contează nu tradiţia istorică, ci mitologia poetică, amatorii de medievalităţi găsind în mitologia trubadurească un mijloc de evaziune lirică, însă nu aceasta e

problema noastră deocamdată, ci una privitoare la cea de a doua tradiţie. Inimile sub săbii sînt pînă la un punct o imagine asemănătoare cu trupul în armură: ele sugerează altceva decît evul mediu propriu-zis, şi anume un ev de fier nelocalizabil imediat, o lume războinică şi crudă, în fine, psihologic, o inhibare a sufletului peste care atîrnă sabia, pînă Ia retragerea lui în sine însuşi ca într-o armură. Medievalităţile sînt la unii poeţi decor exterior: ele sînt la Mircea Ciobanu metafore ale fiinţei agresate. Primele se risipeau în fast (armura-vestmînt măreţ fiind principalul motiv), ultimele tind să se concentreze într-o simbolistică a corpului terorizat (de aceea armura-capcană sau armura-giulgiu sînt motive mai frecvente). Zîngănitul armelor, fierul tras pe fier al lanţurilor, privinţa de tortură au devenit mai importante decît principesele sub clar de lună şi siluetele graţioase de castel reflectate în lac. în fond, armurăriile conţin şi sugestia unor încercări sau dificile probe. Omul cu spadă, cavalerul cu armură, Thomas nu ne interesează deloc ca apariţii de baladă medievală: ei simbolizează pe omul pus la încercare. Un întreg ciclu de volum (şi anume chiar .acela care împrumută titlul său volumului întreg: Patimile) e bazat pe ideea de încercare în forma ei cea mai imediată: tortura fizică. Aici corpul e pus la probă, chinuit, siluit. El face, primul, experienţa infernului. Nu e nimic cavaleresc, codul e altul decît acela romantic şi feudal. Fierul se opune fierului; corpul în armură înfruntă sabia. Sufletul s-a chircit şi priveşte lumea ca ochii oşteanului prin vizieră. Gura ar ţipa şi e astupată. Carnea suferă. „Patimile" lui Mircea Ciobanu sînt ale cărnii: dar b carne din care sufletul s-a retras ca apa în timpul refluxului. Acesta este un alt element fundamental: nimic transcendent, nici un sens religios al suferinţei şi, greu de descifrat, unul etic, nu complică infernul corpului. Deşi un ciclu se intitulează Etica, izbitoare nu e nici acolo suferinţa sufletului, ci a trupului. Din suferinţa corporală se naşte o stranie corporalitate a suferinţei. Patimile sînt poeziile corporalităţii lipsite de transcendent.

Iată o poezie ca Nu spune din Etica:

N-o râspindi, nu pune om s-o ducă în halele cu sînge: las-o jos rotită-n sul şi vino mai aproape de umbra casei mele, frate palid. Chemat să-mi semeni (şi-nroşit la umăr de-acelaşi fier), amină încă fuga; rămîi tremurător sub arcul uşii unde şezu - dar unghia vestită

ce nume-a deşirat pe tencuială şi-al cui a fost, nu spune. Urnă caldă cenuşii mele fii cînd, dat deoparte, rugul surpat o va dura mai albă decît a stivei şi-a unsorii arse. Pe seama ei să nu bei vin şi ceară să nu aduci la trepte: lasă vinul acoperit şi ceara-n bulgări galbeni. Că voi pluti-n armura mea şi zaua va flutura sub limba însetată a dinilor ştiam! dar de lumină acelor ulmi suind cu tot cu mine spre cerul înclinat, nici eu, nici tu.

încercînd s-o analizăm, ne punem două serii de probleme: unele provenind din aspectul fizic al suferinţei, din absenţa de transcendenţă (religioasă ori etică); altele provenind din factura enigmatică a poeziei lui Mircea Ciobanu, pe care voi încerca s-o explic mai pe larg în ultima parte a acestei postfeţe. Se înţelege, nu fără oarecare dificultate, că Nu spun înfăţişează în final interdicţia unui ritual funerar. Condamnatul la ardere pe rug adresează „fratelui palid" (semenul lui, înroşit de acelaşi fier, dar şi aducătorul poruncii de moarte) rugămintea de a nu împlini nici unul din obiceiurile cuvenite la moarte. Imaginea arderii e minuţioasă şi chiar senzuală, în genere, elementele fizice abundă: halele de sînge (poate pieţele din jurul rugurilor), umărul ars cu fierul, cenuşa, stiva de lemne (rugul), unsoarea arsă (transpiraţia?), limba însetată a clinilor (flăcările) lingînd armura (iată sensul de armură-giulgiu: în care corpul s-a identificat cu zaua). Despre pieirea trupului ştiind totul, soarta sufletului rămîne necunoscută: „lumina... suind cu tot cu mine". Despre ea nu se poate spune nimic. Mai mult: nu trebuie spus nimic. De aici titlul Nu spune. Interdicţiei de a oficia ritualul (fără rost cîtă vreme e în joc doar corpul, nu şi sufletul) i se adaugă interdicţia de a vorbi despre soarta sufletului. Numele şters cu unghia de pe tencuială trebuie să fie nerostit. Doar un corp anonim va pieri în flăcări, întrevedem un sens nou al armurii: ea închide accesul la un corp fără nume, martirizat. Etica, la fel ca şi Cele ce sînt sau Patimile, conţine, spuneam, probe ale trupului, ritualuri ale trupului, ritualuri ale torturării şi uciderii lui. Dar oare acest martiraj nesfîrşit, asupra căruia imaginaţia poetului revine continuu, ce poate semnifica? în creştinism, martirajul trupului deschide calea spre mîntuirea sufletului, în poezia lui Mircea Ciobanu infernul şi purgatoriul nu sînt (deocamdată) urmate

de paradis: mîntuirea nu se produce, însă trupul chinuit din Patimile sugerează, într-un fel, aspiraţia către salvare. Etica poate fi interpretată ca un purgatoriu. Dar în Cele ce sînt revine infernul. Acelaşi lucru şi în amplele poeme de la sfîrşirul cărţii, scrise mai de curînd şi probabil printre cele mai bune lucruri ieşite din mîna poetului: ele conţin viziuni apocaliptice, o imaginaţie terorizată de aceeaşi materialitate apăsătoare. Şerpii (din Numai o vreme, cît o bătaie de pleoapă) sînt simbolul teluricului, inertului, inumanului. Hoitarii (din poezia cu acelaşi titlu) simbolizează agresivitatea. Pasărea din Astfel am spus nu e corbul neliniştii din Poe, ci o răpitoare care izbeşte cu ciocul în pieptul adormitului, moartea desigur, întrupată într-o zburătoare ca în picturile lui Braque. Agonia însăşi e interpretată de poet în termeni fizici. Pasărea trăieşte din respiraţia omului, îl goleşte de ea. De suflet? Nu, căci ea sparge sternul cu ciocul: sîngele ce rămîne în urma ei provine din inimă, nu din suflet. Aici este originalitatea cea mai remarcabilă a poetului: de a nutri dintr-o aspiraţie spre zonele etice ale sufletului (unde există mîntuire) o poezie aproape exclusiv corporală, fizică. Martirajul corpului apare cu atît mai cumplit, cu cît e zadarnic. Asceţii din primele timpuri ale creştinismului îşi torturează trupul spre a-şi elibera sufletul, în poezia lui Mircea Ciobanu, tortura se dovedeşte incapabilă să elibereze sufletul. Corpul torturat ia cu el în moartea sufletului. Calea mîntuirii este închisă. Definitiv? Nu putem şti.

Factura acestei poezii este, pe de altă parte, enigmatică, în sensul lui Roger Caillois, care (în Enigmă şi imagine) distinge două feluri de enigme. Să ne oprim o clipă la teza eseistului francez: există după el enigme liturgice, din unele ritualuri primitive, bazate pe tradiţie, memorie şi repetiţie (aşadar pe cunoaştere şi pe iniţiere), şi enigme poetice, bazate pe imaginaţie. Ele nu trebuie confundate, observă Roger Caillois. Imaginea poetică poate fi derivată din enigma liturgică, dar ea implică necesarmente noutatea - nu repetiţia, ci insolitul - şi este în principiu altceva decît enigma. Enigma propriu-zisă e o întrebare rituală la care ne dă un răspuns ritual, în virtutea unor convenţii stabilite şi fixate prin tradiţie („enigma nu solicită un răspuns propriu-zis, ci o frază cheie "); şi de obicei soluţia nu pretinde agerime, ci informaţie, în sensul că enigma face aluzie la fapte anecdotice trăite de cel ce întreabă, în poezie, raportul soluţie-enigmă e altul. El se produce pe planul imaginaţiei, nu al cunoaşterii: o imagine poetică adevărată trebuie să aibă o soluţie spontană (mai bine zis, firească) în imaginaţia celuilalt. De aici Roger Caillois trage două concluzii: că nu e poezie nici aceea care presupune, spre înţelegere, un cod ori o informaţie personală; şi că analogia nu poate fi în poezie arbitrară ori universală (pasărea

suprarealiştilor: orice se poate compara cu orice, după sistemul corespondenţelor simboliste), fără a deveni inteligibilă (trebuie deci să rămînă omologabilă sau motivată). Acestei teze i se pot aduce cîteva completări şi obiecţii. Una este că imaginea poetică, nefiind, evident, de tip liturgic, iniţiatic, poate simula liturgicul şi iniţiaticul. Lucrul se petrece frecvent. Există un fel de atracţie asupra poeziei a acestui tip de mister. G. Călinescu a demonstrat în Principii de estetică felul în care poezia sentenţioasă, gnomică etc. dă impresia profunzimii şi misterului iniţiatic prin repetiţii, solemnitate, incantaţie, mimînd adică factura liturgică. A doua observaţie priveşte codul: ca şi enigma liturgică, poezia are un cod, o sumă de convenţii, are frazele ei cheie. Roger Caillois nu pare a lua în seamă că nu caracterul de convenţie acceptată deosebeşte poezia de enigmă sau de jocul enigmatic care nici ele - enigma liturgică şi jocul - nu se suprapun perfect, diferenţiindu-se chiar, cum vom vedea, într-o privinţă majoră, ci natura intimă a acestei convenţii, în vreme ce în joc, regula poate fi stabilită ad-hoc de către judecători şi modificată după împrejurări, în poezie regula n-o stabilesc de obicei poeţii, nu e o creaţie individuală, nu emite o regulă: cazul Tzara, Breton. Aceştia sînt inovatori, nu mari poeţi. Poezia, aşadar, se apropie, pe de-o parte, de enigma liturgică unde regulile vin de asemenea din tradiţie, sînt adică produsul unei experienţe colective îndelungi, şi se depărtează, pe de alta, de jocul enigmatic (ca acela descris de Breton ori ca regula lui Tzara pentru dadaism). Poezia este deopotrivă şi convenţie ad-hoc, şi liturghie, ritual. Roger Caillois îi îngustează oarecum sfera. Poetul creează totdeauna un stil înlăuntrul unui stil: un sistem relativ personal de imagini înlăuntrul unui sistem fix prin tradiţie. Cînd inovaţia lui sparge formele moştenite, asistăm la mişcări insurgente şi experimentale; cînd se pierde cu totul în ele, la conservatorism şi tradiţionalism pur; marii poeţi găsesc de obicei o cale de mijloc.

Să verificăm aceste constatări la poezia lui Mircea Ciobanu. S-a observat de mult că ea este de aspect iniţiatic, plină de formule oraculare, misterioasă. Nu e nevoie să citez. Cititorul va găsi singur destule exemple. Iată chiar în Nu spune, unde (de la titlu: ce stabileşte o interdicţie) avem impresia că poetul evită o comunicare directă, învăluie mesajul în formule protocolare, ne obligă să apelăm la mformaţii speciale. Lirismul iniţiatic mimează deci enigma liturgică, în fraza cheie (sau pe care le simţim ca atare: „lasă vinul / acoperit şi ceara-n bulgări galbeni") se dau pseudo soluţii unor întrebări niciodată rostite. Sîntem în interiorul unui vocabular care stimulează deci memoria, nu numai imaginaţia, însă, în definitiv, liturghia enigmatică este un trucaj, căci noi cunoaştem adevăratul cod: care este

tocmai acela că iniţiaticul în poezie este totdeauna simulat. Cititorul neprevenit fie renunţă la a înţelege, fie, epatat de poet, caută profunzimi inexistente, ori concepţii speciale incifrate în vocabular. Adevărata adîncime fiind poetică, nu ideologică, iniţiaticul nu poate.fi decît trucat, mimat în poezie. Poetul ascunde soluţia ca ţăranii cheia de la poartă, într-un loc ştiut de toată lumea: nu e poet acela care, temîndu-se de hoţi, face cheia de negăsit. Cheia trebuie ascunsă de ochii lumii, în ambele sensuri ale expresiei: ca să n-o vadă de îndată ochii lumii (facilitatea poate ucide lirismul) şi fără a lua în serios ascunderea (şi dificultatea poate ucide lirismul).

Caracterul asociaţiilor lirice în poezia lui M. Ciobanu fiind adeseori surprinzător, nu insolitează însă cu totul limbajul. Dacă de calitate nu poate fi vorba Ia el, în sensul propriu, şi dificultatea este la rîndul ei relativă. Fie ji numai fiindcă se înscrie într-o manieră ce poate fi recunoscută. Intîile poezii (din Imnuri pentru nesomnul cuvintelor) fiind barbiene (poetul nu le-a reţinut în volumul de faţă), ele indicau deja o direcţie ermetică a imagisticii, aşadar enigma lirică devenea soluţionabilă prin înscrierea într-o tradiţie literară. A „explica" o poezie înseamnă a. o raporta la un gen proxim, fiind totodată diferenţa specifică. Noi nu spunem în fond nimic despre cutare poezie în sine, ci numai o situăm. De aceea eroarea de situare poate avea grave consecinţe. Dacă vedem în Luceafărul eminescian un poem de tip alegoric, o ilustrare în versuri a unei idei, riscăm să nu înţelegem nimic şi să interpretăm lirismul ca pe o scenă dialogată, cu roluri fixe: dacă însă îl situăm în tradiţia romantică (Lermontov, Byron, Holderlin, Novalis) şi îi descifrăm simbolica foarte complexă - dar deja existentă în tradiţia motivului - putem înţelege valoarea lirică reală a marelui poem. Din acest barbism iniţial a rămas (în unele cicluri mai vechi) doar tăietura precisă a frazei lirice, laconică şi rece: ascuţită ca o lamă. în locul oricăror exemple, iar finalul din Nu spune de care mă servesc încă o dată pentru demonstraţie: eludarea predicatului indică aici gramatica barbiana: „ dar lumina / acelor ulmi suind cu tot cu mine / spre cerul înclinat, nici eu, nici tu". Unii comentatori au simţit, tot în aceste prime versuri, reminiscenţe din Arghezi sau Blaga (ultimele Poezii). Dar cît de bine resorbite! Mai curînd este aici Şt. Aug. Doinaş, în raţionalitate clasicistă a poemului, transparent şi inteligibil: „Seve treptate in nai. Ceara din trestii le-ncheie. / iată, de-acum vei dansa / Sub gura amară, femeie. // Cîntecul ţovăie-n drum / Azi, cînd eşti sunet de apă, / Parcă ţi trupul de-acum / Tot nu m-ar vrea şi îmi scapă" (Sirynx). Treptat se reconstituie în aceste muzicale imnuri un stil al poeziei deceniului 7 (Răsfrîngerile lui Cezar Baltag pot fi şi ele amintite), ce urmărea nu o

aderenţă la real, ci exorcizarea lui. Nu întîmplător onirismul liric din ciclurile Insula şi Asediu la mal împing descripţia pînă la invocaţia subtil magică. Cu Patimile se produce însă ruptura. Acest Mircea Ciobanu fără rimă este deodată alt poet: o lirică oraculară şi incantatorie, pe alocuri sibilinică, ia locul magicelor cîntece. Versul e mai amplu, cu o bătaie mai rară, mizînd pe oficiere şi pe monotonia formulărilor care deşteaptă în noi ecouri misterioase, ca şi numele proprii, toponimia, numerele fatidice, obiceiurile pomenite: „împins de glasuri, datpemîna serii / coboară treapta-ntîi Sub Trapezunt / dreptatea coridoarelor te-alungă; / ungherele te-ntîmpină — şi varul / pe care~l ştergi cu umerii pe ziduri / e singura părere de zăpadă / a frigului din aer; o meandre. / La locul zis Al tragerii la sorţi" etc. Se conturează din aceste indicaţii voit ezoterice un spaţiu straniu, deşi minuţios înfăţişat, în care se petrece scena atroce: „ Verigi şi cleşti, reţele strînse, laţuri!". Sugestia torturii (a cui? pentru ce motiv? de către cine? în ce timp?) e totul, în absenţa determinărilor, oarecum ca la Kafka. Imaginaţia e necontenit incitată fără a fi vreodată deplin satisfăcută. Este chiar regula acestei lirici care pare a revela o taină, dar ascunzînd-o de fapt, care apelează la limbajul iniţiatic fără a se adresa cu adevărat unor iniţiaţi.

în cele din urmă se constituie un manierism ce constă în: „jocul savant de aluzii", adică ezoterismul, ca un desen în covor vizibil doar de ochi experţi; limbajul somptuos rafinat, exploatat pînă la epuizarea tuturor resurselor de ambiguitate; recurgerea la parole, chei, formule de aspect magic şi profeţii. Ar fi inutil să descifrăm acest limbaj, care e ireductibil. Tot ce poate face critica este să-l recunoască, să-l identifice ca atare. „Liturghiile" lirice ale lui Mircea Ciobanu nu conţin de obicei secrete, sînt ele înseşi un fel de limbaj secret. Doar că atunci cînd, în cîte o poezie ce nu urmăreşte decît să refacă prin cuvinte o anume stare interioară, apare încifrarea propriu-zisă, lirismul decade în enigma artificială şi inexplicabilul din el devine stînjenitor. De obicei însă el impune, în superbia lui, un mod al spunerii pe care urechea noastră îl înregistrează dincolo de noţiuni, ca atunci cînd ascultăm o compunere muzicală. Toată lirica lui Mircea Ciobanu e în acest mod al spunerii, în această dicţiune implacabilă, în această voce solemnă şi gravă care are aerul că ne destăinuie primejdioase secrete, dar care în fond le învăluie şi le face esenţial inaccesibile. Manierismul ei este unul al oficierii solemne, drapate în mari gesturi şi în faldurile somptuoase ale cuvintelor.

La aproape patruzeci de ani, Mircea Ciobanu este unul din cei mai originali poeţi contemporani.

(Patimile, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979)

CONSTANŢA BUZEA

Prefaţă „O altă cale de a privi"

citeşte şi nu te speria

că nu-nţelegi de la-nceput

citeşte şi a doua oară

şi-a unsprezecea oară stăruind

şi vei simţi cum leagănul se mişcă

în foşnetul unor azururi

şi stăruind te vei simţi citind

stînd între omoplaţii unui înger

cuvintele ce n-au fost scrise încă.

Nu ştim cui se adresează poeta în aceste frumoase versuri culese în prima secvenţă a volumului ei antologic: se poate adresa, la fel de bine, sieşi, ca şi nouă; am preferat să aleg a doua ipoteză şi m-am conformat. Iată, mi-am spus, o poezie care se cuvine citită cu grijă şi de mai multe ori, fără să te panichezi dacă n-o înţelegi din capul locului. Cel puţin aceasta este ideea pe care poeta doreşte s-o dea despre poezia ei. Stăruinţa e mama înţelegerii, aşa cum repetiţia este a învăţării. Stăruind, simţim sensurile născîndu-se. Probabil asta sugerează uimitoarea imagine a leagănului care se mişcă. Un leagăn celest, a cărui mişcare face să foşnească azururile. (La Ion Barbu, foşnetul naşterii înţelesurilor era al mătăsoaselor mări cu sare), împingînd stăruinţa şi mai departe, capeţi acces la cuvintele nescrise încă, la acel mister al increatului, a necuvintelor, care i-au obsedat pe toţi modernii, de la Blake şi Whitman („Acesta-i ceasul tău, o, Suflet al meu. Zborul tău spre necuvinte") la Ion Barbu şi Nichita Stănescu. „Te vei simţi citind / stînd între omoplaţii unui înger": loc privilegiat, subiectiv, pe care ţi-l oferă stăruinţa. Nu e singura dată pînd apare această temă în versurile poetei. Dacă rămînem, încă o clipă, la poeziile care deschid antologia de faţă (mă voi referi la ea, din alt unghi, şi mai departe), constatăm că poetei îi place să se prezinte ca pe un trecător plin de răbdare de pe un mal pe celălalt. Nu se alătură celor grăbiţi, care sar în barcă sau înoată repede. „ Eu nu mă grăbesc ", spune ea, „pentru că vis minunat visez ". Care să fie acesta?

pentru că nu pot altfel să fiu eu înconjur fluviul

pas punind Ungă pas de la vărsare către izvor şi înapoi spre vărsare

Visul e, în definitiv, acela de a fi cum este, de a-şi urma instinctul, natura care o fac să pună pas lîngă pas, înconjurînd fluviu, în loc să-l traverseze, de la vărsare spre izvor şi înapoi. Graba ar strica treaba, adică poezia, a scurtăturilor, într-o altă poezie, foarte ciudată dacă o luăm ca atare, dar care se lămureşte întrucîtva dacă o aşezăm (răbdători, la rîndul nostru) în context, poeta îl slăveşte pe „cel ce mie îmi lasă marginea", fiindcă

marginea umblă

pe lîngă fluviu

ca mama pe lîngă fiu

Ce bizară răsturnare! Heraclitiana curgere a vieţii, sprinţară, juvenilă, care se consumă, se „trece" repede, îşi are în poezie şansa ei: poezia nu e decît această grijă maternă, înduioşătoare, pentru o realitate care tinde să ne scape, să ni se sustragă, să ne părăsească. Am citit puţine definiţii mai profunde ale poeziei. Arta poetică, decurgînd de aici, este una dintre cele mai şocante şi subtile din cîte cunosc:

a sta pe margine şi a privi nu înseamnă a sta degeaba ci a înţelege fluviul liniştit curgînd la vale plin de înotători şi de înecaţi seninătatea lui calmează nevinovat e fluviul spui şi te arunci în valuri.

Acestea sînt principalele motive: fluviul, cu inocenţa lui senină şi crudă, care-l atrage ca un magnet pe poetul menit privirii de pe mal. Ce fel de privire este aceasta? „O altă cale de-a privi": versul aparţine Emilyei Dickinson, din faimosul poem 627, care pare să spună (după opinia autorizată a unor comentatori) că fiinţa poetului este ca o cetate asediată, iar poezia un fel de a gîndi ieşirea din starea de asediu; un anumit mod de a privi în jur, fiindcă nici un poet nu vede decît ceea ce este.

Antologia de faţă nu seamănă cu nici una din cele pe care Constanţa Buzea le-a alcătuit pînă acum. în primul rînd, nu este cronologică, dacă exceptăm ordinea poeziilor din secţiunea a doua, Pastelul amoros, şi aşezarea, unul după altul, a volumelor Ultima Thule şi Pelerinaj. De regulă, poeţii preferă cronologia, voind parcă să lase, din timpul vieţii lor, o imagine postumă: o lectură ordonată şi completă a volumelor succesive. Constanţa Buzea însăşi a procedat aşa, şi încă de două ori, în Poeme, Albatros, „Cele mai frumoase poezii", 1977, şi în Cheia închisă, Emmescu, 1978. Din păcate însă, aceste antologii cronologice nu sînt numai premature, dar şi incomplete: autorii nu rezistă ispitei de a selecta, care ţine de natura operaţiei de antologare, şi ne propun, în acelaşi timp, un tablou istoric al operei lor, în evoluţie, şi un tablou axiologic, după un criteriu personal (altfel spus: ce le place lor înşişi în clipa întocmirii antologiei). Combinaţie nefericită, care-l frustrează şi pe istoricul literar (care ar dori să aibă sub ochi toată opera) şi pe critic (nemulţumit, fatal, de criteriul de selecţie al poetului însuşi).

Antologia de astăzi a Constanţei Buzea nu ne-o prezintă pe poetă în creştere, de la debut (De pe pămînt, 1963) la maturitate (care începe de pe la Cină bogată în viscol, 1983, în opinia lui Ion Negoiţescu, şi care, în opinia mea, îşi află plenitudinea în Pelerinaj, 1998): ne-o prezintă în ce are mai original, mai puternic şi mai caracteristic. Toţi scriitorii visează astfel de selecţii în care să nu poată fi sesizate şovăielile, erorile şi inegalităţile talentului lor. Tuturor le surînde să poată fi citiţi „într-o slavă stătătoare". Şi chiar dacă astfel de selecţii n-ar trebui lăsate în seama poeţilor înşişi (inevitabil, cei mai inocenţi cititori ai operei proprii), ele sînt destul de elocvente, în pofida tendenţiozităţii cu care sînt concepute, şi devin un material ideal de comentariu.

Pastelul amoros este, dintre toate ciclurile, singurul care, cum arată datele - 1960-l990 - are o istorie interioară. Titlul e superb şi semnificativ. E vorba de poezii de dragoste în care natura joacă un anumit rol. în generaţia Constanţei Buzea, legătura dintre iubire şi natură este aproape generală. Personal, îmi explic faptul prin naivitatea obligatorie a tuturor descoperirilor. Poeţii anilor '60 redescopereau, după deşertul proletcultist, poezia. Oazele peste care ei au dat au fost, inevitabil, cele de la începuturile poeziei moderne, Eminescu neputînd lipsi, cu tot romantismul său idilic, în care natura şi crosul coexistau paradisiac. Eminescianismul latent e definitoriu pentru toţi şi şaizeciştii, înainte ca ei să se îndrepte spre surse mai apropiate, cum ar fi Arghezi, Barbu, Bacovia sau Blaga. Nici Constanţa Buzea n-a putut

rămîne străină de dragostea prin care a reînvăţat (la un loc cu Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana sau Ion Alexandru) poezia. Acestea sînt, o vreme, un fel de ceremonialuri erotice solemn-muzicale, grav-melifluente. Trebuie să recunosc că, de cîte ori le-am citit, le-am găsit cam prea frumoase. Le ţin bine minte:

plîngi cu fruntea-n perna albă

unde părul meu demult

a crescut încet şi singur

din nesomn şi din oftat

plîngi in vise

plîngi în crucea păsărilor călătoare

plîngi in zborul lor de toamnă

scuturat în mare

Sau:

părul mi-e roşu cînd trecuse vara pârul meu de aur greu nelegănat , ţintuit de brumă prăfuit de ceaţă ninge lin pămîntul unde l-am culcat

Cînd am scris despre Constanţa Buzea, am citat eu însumi versuri ca acestea care nu pot fi trecute cu vederea, dar sînt încă mai caracteristice pentru o epocă decît pentru poeta însăşi. Aceste nobile elegii de dragoste trebuie privite astăzi ca documente pentru o stare poetică (ce e şi una de spirit, dar nu în sens propriu: fiindcă poeţii nu trăiesc cu adevărat sentimentele pe care le exprimă, ei considerîndu-le însă singurele capabile să exprime felul în care înţeleg ei, în momentul cu pricina, poezia). Proletcultismul înjosise poezia, silind-o să devină un soi de proză mincinoasă, falsă şi trivială. Poeţii tineri din anii '60 încearcă şi reuşesc să răzbune un deceniu şi jumătate de umilire: scriind exclusiv în registru înalt (chiar şi Sorescu, al cărui spirit ludic şi parodic nu trebuie confundat cu nivelul stilistic jos) ei vor să fie frumoşi şi puri. Angeologia şi-ar putea extrage un material foarte bogat din consultarea acestei lirici înaripate şi la propriu şi la figurat, celeste, azurii şi fluturătoare. Cînd plîng, o fac la fel de frumos, sprijinind elegia pe imagini ale ploii sau ale ninsorii sau pe cascadele vegetale ale părului. Primele poezii ale Constanţei Buzea vorbesc cu mult mai puţin despre Constanţa Buzea decît despre poezia însăşi a acelor ani.

Din această mecanică vrăjită şi eminescian adormitoare (G. Călinescu o identifica în esenţa romantismului lui Eminescu, o dată eliberat de sonurile lui Alecsandri şi Bolintineanu), poeziile evadează greu şi relativ tîrziu. Se poate bănui că poeta însăşi n-a renunţat cu plăcere (şi dintr-o dată) la nişte clişee (ea nu le simţea ca atare) generoase şi nobile, la rime bogate, la ritualurile goale ale unui eros în bună măsură literar. Acum, cînd avem o perspectivă lungă şi ştim ce a urmat. Dedesubtul clişeelor, al imaginilor comune, ale eminescianismului latent poate fi citit un roman de iubire. Cuvîntul înşală: de cîte ori am recitit poeziile, am avut impresia că sentimentul real este mult mai înrudit cu fascinaţia decît cu pasiunea. O anume atracţie fixează şi fascinează. Poeta nu e atît prada acestei atracţii, cit victimă a unei ciudate dorinţe proprii de a se convinge. E mai degrabă nu autoerotism, o îmbătare cu emoţii, o formă de autosugestie sentimentală. Destrămarea mirajului nu coincide cu părăsirea tuturor iluziilor. Iubirea devine cu greu amintire. Ca umbre\ doar, de fundal, trec rare imagini ale căminului şi maternităţii. Poeta va scrie extraordinare versuri pentru copii mult mai tîrziu. Deocamdată ea n-are încă ochi pentru domesticitatea calmă, cu bucuriile ei adinei, care îndepărtează spectrele După cum n-are ochi (ce ciudat!) pentru natură. Deseori evocat, peisajul nu e particular: toamne, nori, copaci, crengi, frunze, flori, păsări, ploi sau ninsori. Nu pinii aromaţi ai lui Whitman, mierla lui Trakl sau Botta, decemvre al lui Bacovia sau gorunul lui Blaga. E defectul general al poeziei şaizeciste înainte de o anumită maturizare care a însemnat şi individualizarea limbajului.

Din acest cerc, lirica poetei scapă o dată cu abandonarea muzicalităţii exterioare şi a bagajului de clişee menţionat: poezia capătă un neaşteptat aer abstract, se umple de simboluri mai mult sau mai puţin obscure, unele voit ermetizante. Această etapă, şi ea comună întregii generaţii, este incomparabil mai puţin marcată în antologia de faţă decît în cele precedente. Aşa că nu voi insista nici eu. Ruptura are consecinţe importante. Spre mijlocul anilor '80 poezia Constanţei Buzea se aşază în tiparul deplinei maturităţi. Nu lesne de definit. S-o parcurgem încet cu ochiul, dinspre poemele finale ale Pastelului amoros spre sonetele din Ultima Thule şi mai ales spre Pelerinaj. Şi dacă tot vorbim de lentoare, să citez un Adagio care conţine mai multe elemente interesante:

aproape iarnă seară fragilă ca înainte de nins

aerul umed şi un sentiment de confort ce nu va dura

prin tine mereu aceeaşi pornire acelaşi asediu

albul ceştii de ceai merele roşii in vas crizanteme de plumb

împodobit cu aripi de carton fiul intră în vis îl surprind stînd în genunchi într-un colţ în întuneric

o viaţă compusă un rest între limite

transparenţă ca un adagio

cu capul plecat cu mîinile în poală

aştept

aş înţelege urmarea vorbind cu tine încet despre îngeri şi despre părul miraculos şi greu al femeilor blonde

Deseori aici constă, în primul rînd, în particularităţile ambianţei descrise: forme, culori, obiecte. Peisajul nu mai e general. Şi, apoi, are o intensitate morală neobişnuită, pusă de la început sub semnul fragilităţii, al duratei scurte, al presiunii timpului, în al treilea rînd, este un ton, acelaşi de la un capăt la altul al poemului, care unifică impresiile, imaginile şi sunetele. Atitudinea morală este (o regăsim, iată, abia acum, după ce am descoperit-o în succintele arte poetice din deschiderea antologiei) de aşteptare răbdătoare: „cu capul plecat cu mîinile în poală / aştept". O atitudine, în fond, enigmatică, inelucidabilă. Există un rest. Poema, atît de densă, de bogată, nu-şi spune întreg secretul. Recitesc cele două versuri pe care nu m-am putut opri să le reiau. Pe coperta ultimă din Pelerina] există o fotografie a poetei care pare inspirată de aceste versuri, dacă nu cumva e invers. Cînd am văzut-o prima oară - poeta, din profil, pe scaun, îmbrăcată într-o rochie albă, cu dantelă, ce pare să aparţină altor vremuri -fotografia m-a dus cu gîndul, desigur, sub sugestia versurilor, la o poetă al cărei chip mi-a rămas necunoscut. Emily Dickinson. M-am gîndit că aşa trebuie să fi arătat poeta americană. Asocierea a fost şi

n-a fost întîmplătoare. Nu ştiu ce altă poetă de la noi este mai apropiată de Emily Dickenson decît Constanţa Buzea. Mă refer la poemele ei din ultimul deceniu, fireşte, între sonetele din Ultima Thule şi poemele libere din Pelerina!nu e a'tă distanţă decît aceea metrică pe care o cere forma fixă şi reguiată a celor dinţii. Aerul dickinsonian este însă evident. Expresia poetică se concentrează pînă în purul gnomism. Niciodată n-a folosit Constanţa Buzea mai puţine cuvinte ca acum şi ca să spună mai mult. Figura potrivită acestor poezii este epura. Nimic de prisos. Conturul unor insule de piatră ocolite de albastrul mării şi scăldate în soare. Atitudinea nu e peste tot aceeaşi, dar surprinde calmul cîte unui pastel (care nu mai e amoros), aproape pillatian, în care impresiile par sculptate în cuvinte:

septembrie fără asprimea verii el este tot un fel de vară insă mai dulce-ntunecat vrăjită pînză pictată noaptea-n murmurele cerii

septembrie cu greieri în mătăsuri formele norilor suind din mare corabie de frunze muritoare in care vîslele sint păsări păsuri

se pregătesc cu lină hărnicie să treacă toate dincolo seninul sub care a-nflorit şi s-a copt vinul

septembrie timid visînd în vie

ci nu se va lăsa el dus rai simplu

va sta deasupra ta şi-a mea tot timpul

Pudoarea sentimentului este remarcabilă. Guri astupate. Nici un ţipăt. Şi, mai ales, nici o emfază. Muzica a coborît o treaptă, spre interiorul poemelor, în Pelerinaj, unde nu mai există rimă, iar cadenţa e liberă, această muzică se adresează urechii noastre interioare, a cititorilor de poezie bună:

as spune mereu

şi in tăcere as. spune

si in întuneric aş spune

şi în trecui m-aş duce să spun

rănile vechi nu s-au închis armele nu sînt putrede nici îngropate

O enormă vulnerabilitate se simte în aceste poeme. Chiar dacă teama, regretul ori durerea sînt rostite cu gura închisă - poeme cu gura închisă - ele nu rămîn neobservate. Rănile nu s-au închis, nici armele n-au fost îngropate. Seninătatea e departe. Dar poeta preferă să rămînă fidelă felului ei ocolit şi răbdător de a privi lucrurile. Poezia ei se hrăneşte din mister şi din ambiguitate aşa cum se hrăneşte cariul din lemn:

a pune degetul pe rană

este un gest uşor de înţeles

căruia îi poţi da un sens sau altul

prin el nu rişti decît

să te mînjeşti de serul

şi de sîngele

nu şi de suferinţa rănitului

Aici nu e numai refuzul de a alege expresia directă, simplificatoare, dar şi credinţa că vulnerabilitatea pretinde să fie protejată, respectată. Cuvîntul poate ucide şi, în orice caz, el se poate mînji cu sîngele sufletului nostru fără a-i percepe suferinţa:

insuportabile cumplite sînt însă mîngîierile pe locul unor răni închise a atinge oricît de uşor paloarea unei cicatrici este un act de pură cruzime

prin el rişti să nu afli nimic

privind grimasa celui care

se uită la tine

cu masca neantului

pe chip

încet-încet devine perceptibil fondul sufletesc adînc din aceste poezii, care este unul religios, deşi cîtuşi de puţin bisericesc, un fel de mistică fără un Dumnezeu precis, un naturism subtil şi integrator, extrem de democratic cu toate fiinţele, mai apropiat de franciscanismul

dulce suav şi blînd al poetului din Assisi decît de severitatea ascetică a ortodoxiei:

trebuie stîrpit răul

din rădăcină

dar cum

fără să fie rănit

pămîntul ciupercilor

şi al viermilor

cu care îşi satură dumnezeu

păsările

Uluitor acest poem, mai cu seamă în versurile sale finale, în care radicalismul etic nu e respins, condamnat (răul trebuie stîrpit), ci doar îmblînzit de sugestia suferinţei universale pe care aplicarea lui ar provoca-o. Sau, iată cum crima poate fi înţeleasă, chiar dacă nu justificată, prin complexa, inextricabila şi misterioasa întocmire a cosmosului de fiinţe şi de specii:

pisica îmi lasă în poală

un pui de vrabie viu

şi mă iscodeşte cu ochi de fosfor

fierbinte

\

nu de foame a vînat

ci ca să-mi arate virtuţile speciei

să-mi dea o şansă pe care n-o merit

o lecţie poate

lumea naşte fără istov

fiare şi inocenţi

zadarnic aşez micul înger

între flori la fereastră

pasărea se chirceşte şi moare

vărsîndu-şi sufletul într-un ţipăt

care zburleşte nimicul uşor

al penelor sale

Aş putea urma la nesfîrşit. A comenta poezia e totuna cu a o citi, cu infinită atenţie; a o citi însemnînd a ţi-o spune, o dată şi încă o dată, ţie însuţi; dar cum să păstrezi pentru tine ceea ce e destinat tuturor?; şi atunci nu te poţi împiedica să citezi. Am căzut în această cursă,

cu volumul Constanţei Buzea în mîini, una din cele mai splendide cărţi de poezie din ultima vreme şi dintotdeauna. Aşa că voi sfîrşi cum am început, citind, recitind şi citînd poezia în care văd quintesenţa de religiozitate devenită caracteristică poetei, o religiozitate absolut naturală, inteligentă totodată (inteligenţa fiind forma supremă a înţelegerii), plină de patos, dar reţinut de expresivitatea sigură şi gnomică, tot aşa de limpede ca respiraţia unui nou născut:

numai o dată

la urmă de tot

trupul şi sufletul se recunosc

şi sînt împreună vorbindu-şi

milostiv sufletul îi spune trupului

iată-ne împreună

ca două trupuri îndrăgostite

şi ceea ce spune el este adevăr adevărat

trupul se-ncîntă şi crede rostind la rîndu-i iată-ne împreună ca două suflete îndrăgostite dar ceea ce spune el e trufie şi deşertăciune

celălalt plînge încet

înainte de a se infigura

şi a se ridica la cer

dar păream însufleţit de sufletul meu

şi păream împreună fiind

trup viu prin trup viu trecînd

înmiresmat şi cald ca şi mine era

şi uite ce duhoare sînt

şi fără nici o apă în apropiere

Din nou, un final uluitor. Ştiu puţine versuri mai extraordinare în toată poezia lumii.

(Rouă plural, Editura Vinea, Bucureşti, 1999)

ANGELA MARINESCU

„Var"

Nimeni nu se aşteaptă să existe o concordanţă strictă între lirica unui poet şi punctele de vedere teoretice pe care el le-a exprimat cu o, ocazie sau alta: cu toate acestea, ar fi cel puţin la fel de ciudat să nu existe absolut nici o legătură între poezii şi eseuri. Angela Marinescu a publicat în reviste, în decursul anilor, trei eseuri, care-i definesc destul de bine atitudinea poetică şi poezia. Ele se inspiră din modernismul interbelic în două privinţe esenţiale: în felul radical şi intolerant în care susţin o anumită înţelegere a poeticului şi, apoi, în natura însăşi a ideii despre poezie, care-şi înfige rădăcinile în spiritul absolut, dincolo de contingenţe, conjuncturi şi tranzacţii cu efemerul. Lirica acestui absolutism tranşant vine de la postromanticul Poe, trece prin Mallarme şi Ion Barbu şi se înfundă, dacă ne referim la poezia românească, în epigonismul barbian reprezentat de Dan Borta sau de Simion Stolnicu la sfîrşitul anilor '30. Oricît de nouă actualitate ar fi dobîndit modernismul imediat după 1960, el n-a mai avut caracterul tranşant, nici aroganţa dinainte. A fost nevoie să vină Angela Marinescu pentru a combate, fără să-i dea acelaşi nume ca Ion Barbu, întreaga „poezie leneşă", care pactează cu accidentalul, biograficul şi relativul, şi să reafirme puritatea spirituală a actului poetic în termeni pe care nu-i mai auzisem de jumătate de secol, şi n-avem şanse a-i auzi nici în continuare în contextul lax al postmodernismului.

Poezia îi apare autoarei eseurilor ca o creaţie umană esenţială: „nu descripţie", „naturalism", copie a vieţii, ci „un lucru ce aparţine (însăşi) esenţei vieţii". Experienţa poetică are două laturi: este o trăire care tinde către o formă. Nu voi insista pe însuşirile relevante de autoare, ale trăirii: vreau doar să precizez că termenul poate induce în eroare: trăire nu înseamnă pentru poetă nici numai senzaţie, nici numai efect şi în nici un caz biografie, ci un raport complex plin de intensitate, între om şi lume, deopotrivă concret şi abstract, visceral şi raţional. Mai interesant este că această experienţă umană nu devine poetică decît dacă îşi află forma: rece, îngheţată, definitivă. Aici întrevedem un ecou din Poe-Mallarme-Barbu şi în general din tot acel postromantism care a negat informul vieţii în numele unui principiu superior de ordine, al unui spirit absolut, care, hrănindu-se din existent, este altceva decît el. Angela Marinescu defineşte poezia pe care o visează poezie metafizică: „Poezia metafizică este poezia ale cărei cuvinte profund dialective s-au intersectat în Ether cu viaţa". Deci nu

cuvinte, ci Cuvîntul, depozit al unei obsesii fundamentale şi care îl constituie pe poet în autenticitatea lui. Gravă şi chiar patetică, poezia aceasta condamnă implicit ironia, ludicul, „realismul", anecdota, deci toată acea le petite mormăie pe care a mînuit-o cu nonşalanţă sau chiar cu farmec o bună parte din poezia de ieri sau de azi şi din care bunăoară poeţii tineri din ultimul deceniu îşi fac materia predilectă.

Recitind cronologic poeziile din antologia Var (Cartea Românească), constatăm fără dificultate că Angela Marinescu a ştiut de la început de tot ce fel de lirică vrea să scrie. Aproape că nu există la ea „evoluţie" (dacă nu botezăm aşa maturizarea ca atare a poeziei şi, încă, o maturizare internă, de substanţă, ca a plantelor sau ca a fiinţelor, mai curînd decît una externă, de mijloace de expresie, acestea din urmă fiind din capul locului foarte sigure). Temele, motivele, vocabularul sînt aceleaşi vreme de aproape douăzeci de ani.

Sînge albastru (1969), placheta cu care poeta a debutat, ne oferă deja lirica aşa cum o ştim în versiunea definitivă: epurată de biografism pînă la a nu restitui decît, cum ar fi spus Ion Barbu, figura spiritului pur. Realul este descărnat, deposedat de culoare sau de formă: pieptul e rost de carne, ochii n-au pleoape, materia vie se macerează iar obiectele sînt scheletice. Totul se afundă „în planuri negre". Această bacoviană negativitate îşi asociază o dimensiune etică în volumul Ceară (1970), dar solitudinea invocată este tot de esenţă metafizică sau abstractă: fiinţa însăşi „e numai o stare" şi nu întîlneşte în preajma ei decît „obiecte pure", virtualităţi în loc de realităţi: negativitatea e aici moartea. Este ca şi cum lumea ar fi privită din cealaltă parte, de pe alt mal decît acela pe care ne ducem viaţa, într-o exprimare laconică şi austeră, fără nimic de prisos, aceste poezii amintesc uneori de viziunile lui W. Blake (dar mistica nu are nici o religiozitate), în care imaterialitatea este densă şi palpitîndă, spiritul sîngerează iar ascetismul are nuanţe erotice (iubitul e înger sau invers). Este evident că poezia îşi refuză graţiosul ca să poată fixa. Graţia îşi evită frumuseţile de toată mîna ca să aibă acces la Frumosul unic şi etern.

Remarcabil de unitară, de la început, poezia Angelei Marinescu nu e străină totuşi de unele modificări de atitudine sau de tonalitate, în Poezii (1974) aflăm o frenezie necunoscută înainte, chiar dacă poeta însăşi proclamă înflăcărarea ca o amăgire (e drept, una de neevitat, sfîntă şi probabil de sorginte spirituală). Iată foarte frumoasa poezie: „ înflăcărare, amăgire a vieţii mele, / Un suflet, ca o cîmpie plină de maci tineri. // Doar vîntul, tremurînd, ii apleacă florile / le culeg cu o sfinţenie, cu adorare plina de taină. II înflăcărare, de cîte ori nu

mi-am aruncat trupul l în albia ta sfîntă. în arenă, taurul e un înger. II Focul tău mă ameninţă, puterea ta ură / înlănţuie. Ca taurul, ard de puritate, veşnic".

Se vede că arcul liric e ceva mai destins şi viziunile mai luminoase. Aceste schimbări l-au determinat pe Gheorghe Grigurcu (în Poeţi români de azi) să pună eticheta „ardentă senzorială". Din contra, Mircea Iorgulescu (în Scriitori tineri contemporani) e de părere că ,,poeziile Angelei Marinescu pornesc de la un fond abstract". Amîndouă observaţiile sînt exagerate. Senzorialitatea existînd, ea se află toată într-un regim ferm şi pur al ideii. Singura concesie pe care poeta e dispusă s-o facă, singura abatere de la regula spiritualităţii absolute pe care o va teoretiza în eseuri, este, în Poezii, mai ales, aceea de a mînui cu mai multă libertate instrumentul liric, în primele ei cărţi, radicalitatea era mai mare. Cîteodată, i se întîmplă poetei să se lase în voia unui lirism ceremonios, chiar dacă ceremonia nu este totuna cu jocul sau să traducă ideea în termeni plastici, agreabili, în loc s-o uite arzînd, consumîndu-se de la sine, pe cerul abstract al versului, în general, tăietura versurilor este netă, ca a definiţiilor concise (unele de medievală sugestie costinescă: „Rostul iubirii ca fumul trece"). Poemele evocă o „imacuiată dorinţă", o puritate care arde rece precum culoarea trandafirului. Poezia este „fruct al întregii mele fiinţe", ceea ce nu numai ne duce cu gîndul la ipotezele din eseuri, dar infirmă polarizările sugerate de critici. Vitalitatea erotică, senzualismul, beţia cărnii („cutremur sfint al vieţii"), melancolia fanării trupului sînt exprimate liric în frumoase ritualuri, fără lascivitate, de o subtilă răceală cerebrală.

O notă mai dramatică reapare în schimb în Poemele albe (1978). Schimbarea de mijloace, perceptibilă aici, este de orchestraţie. Versul are anvergură mai mare, amplitudine, căzînd pe alocuri în discursivitate. Faza elocventă a poeziei Angelei Marinescu se întinde şi asupra poemului titular din Structura nopţii, volumul care urmează în 1979, după care încetează aproape la fel de brusc cum s-a produs. Aşadar, Poemele albe se deosebesc de Poezii pe de o parte printr-o mai pronunţată încordare (în ele revenind şi temele negativităţii de la început), prin părăsirea atitudinii ceva mai senine din acelea (şi care, în perspectiva evoluţiei), iar pe de altă parte, printr-un retorism cu care lapidaritatea anterioară (şi posterioară) nu au nimic de-a face. De regulă, Angela Marinescu este poeta unui singur instrument: acum ea cîntă la mai multe, închipuind chiar o mică orchestră, de cameră, eventual, ceea ce permite diferenţieri de registru stilistic. Versul are acum amploare muzicală, plinătate a ideii etice şi o sinceritate severă,

aproape pătimaşă: „ Revolta mea nu e revoltă a sclavului, nobleţe a umilinţei pătimaşe, / în rarele clipe de linişte, revolta mea este doar sete de / Frumuseţe ".

Cu Poemele de fier se întoarce bacovianismul. Metaforele recurente sînt gheaţa, oţelul, frigul, zăpada, metalul, fierul, dar şi creierul, extazul, ochiul de carne, viscerele, într-un specific amestec de organic, de complexiune animală, şi de mecanic, metalic şi robotic. Viziunile sînt din nou fulgurante (s-au retras apele retoricii), expresivitatea apropiindu-se de zona minus, negativă, de la început, în monotonia lor sumbră, poeziile cheamă în minte peisaje bolnave de toamnă tîrzie, putredă, o senzualitate depersonalizată, extaze reci, dar şi îngeri bucălaţi şi graşi ce nu aduc mîntuire. Ele par sfarîmături din poemul anterior, într-un stil sacadat, ca nişte comunicări telegrafice de pe tărîmuri infernale, presărate însă cu superbe imagini: „ Pustiu fără oază. în depărtare, caravana / Străluceşte ca o stea prăbuşită-n nisip".

De aici înainte, poezia Angelei Marinescu nu se mai schimba esenţial, în Blindajul final (1981) şi în ineditele (ce apar acum, în antologie) ne vom întîlni cu aceeaşi sintaxă minimă, cu aceeaşi factură eliptică, sacadată şi, aş zice, nominală a liricii (redusă adică la nume, la substantive, după ce verbele şi adjectivele au fost epurate), în care se exprimă viziuni terifiante, -- incandescenţe îngheţate, lave împietrite, gheizeri ca nişte sloiuri - adică obişnuitul amalgam de ardentă şi de răceală, de senzaţie şi de cerebralitate, de trup şi de creier. Superioară, în poezia mai nouă mi se pare doar precizia expresiei, ca şi cum poeta ar găsi exact cuvîntul trebuitor şi care n-ar mai putea fi urnit de la locul unde a fost pus. Dacă adăugăm tonul sentenţios, apoftegmatic, căderea imaginii ca o ghilotină pe gîtul ideii, avem descrierea destul de corectă a acestor din urmă poezii, între care nu sînt mari diferenţe şi care pot fi considerate fragmente dintr-un singur mare meteorit care s-a sfărîmat în cădere. Natura antisentimentală a liricii este vădită nu doar în răceala în care pare gravat în metal, dar şi refuzul confesiunii, al „sufletului impur în calorii" (ca să mai citez una din expresiile barbiene potrivite în context). Simbolul cel mai frecvent este acela al creierului (,, Creierul meu în / creierul tău / îmbrăţişat"). Deşi poeta face o dată elogiul concretului („ Concret, /furie a concretului"), tot ce e larvar, inform, inconsistent este alungat din poezie. Idealul rămîne transparenţa glacială a lucrurilor. Aş numi această poezie, de n-ar fi neobişnuită expresia, poezie de „analiză": căci autoscopia lirică, veritabilă disecţie a sufletului seamăhă cu un examen de sine minuţios şi plin de cruzime. Sufletul nu este impudic exhibat, ca în lirica

sentimentală, ci prefăcut în obiect de intervenţie chirurgicală, în temă de analizat. Sufletul este aşezat pe masa de operaţie şi sfirtecat: fără complezenţă şi fără cruţare. Fiecare membru, organ sân visceră, cu grijă decupat, este apoi privit cu microscopul. Nu e o baie de sînge -complexiunea animală este ca şi absentă acum în versurile Angelei Marinescu - ci un laborator sterilizat, o minune a artei chirurgicale, în fine, deşi am vorbit mereu de suflet, ar fi fost poate mai nimerit să vorbim de spirit: poezia se instalează dincolo de orice impură afectivitate, în spiritul care concentrează doar instinctele fundamentale ale vieţii şi morţii. Viziunile poetice, şi tot manierismul acesta al spiritului întunecat, carbonizat, asasinat, implică o anumită etică: dar ea este camufiată de aerul detaşat, „ştiinţific", obiectiv cu care, în locul destăinuirii vulgare, poeta preferă să se analizeze, în ce constă totuşi eticul? înainte de orice, poeta face gestul renunţării la tot ce ar putea-o proteja, menaja, la aparenţe, iluzii şi speranţe. Pe masa de operaţie, totul a fost disecat şi extirpat. Ce mai rămîne? Rămîne ultima dintre aventurile posibile, infernul singurătăţii propriilor cuvinte.

Treptat, ne dăm seama că experienţa seamărtă cu un fel de yoga lirică, o autoeducare lucid necesare contemplaţiei absolute, şi care să dea celui care ajunge la ea o putere neţărmurită, spre atingerea purităţii lăuntrice necesare contemplaţiei absolute. Minciuna, înşelarea de sine, facilităţile de tot felul sînt gonite, deşi doar ele fac suportabilă viaţa. Pînă la urmă, etica poetei recomandă o „asceză a deşertului", o uscăciune greu de îndurat, inumană aproape. E la mijloc un stoicism extrem, o renunţare la plăceri şi o dorinţă de autopuniţiune. însă nu strigătul de triumf ne întîmpină la capătul realizării experienţei de retragere în sine, ci angoasa. O rugăciune-spovedanie, tragică şi sfîşietoare, încheie parcursul liric şi moral al Angelei Marinescu şi ea reprezintă o pagină de mare poezie, la una din cărţile cele mai originale apărute la noi în ultimele decenii: „Simt limitele gîndirii celuilalt, / nimeni mi mă poate poseda nu pot poseda pe nimeni / doamne faptele mele ca nişte şerpi veninoşi / mă strîng de gît şi nu mai pot vorbi, / decît un singur cuvînt întins cenuşă fără sfîrşit / îmi aprinde ochii... ".

(România literară, nr. 36, 1989)

In loc de prefaţă: Roşu şi negru

Poezia Angelei Marinescu reprezintă una dintre cele mai radicale confesiuni lirice din întreaga noastră literatură. Jurnal intim în versuri: deopotrivă lucid şi disperat. Viziune a sentimentelor: metodică şi

imprevizibilă, controiată şi spasmodică. Privire întoarsă necontenit asupra fiinţei proprii. O spune poeta însăşi: „Pupila mea neagră este rece şi sumbră. Se consumă în ea însăşi / Ca un foc în gura unui clovn ".

Două serii tematice sînt observabile la început, cînd paralele, cînd intersectate, oglindindu-se una în alta, pînă cînd, de la ecorşeul liric din Blindajul final (1981) încoace, a doua absoarbe tot mai evident pe prima ca un boa constrictor care-şi înghite prada: viaţa şi moartea. Viaţa înseamnă sîngele, orgasmul. Moartea înseamnă întunericul, nimicul, neantul. O serie roşie, o serie neagră. „Leucemia mea este neagră, nu albă": iată marcat, în această constatare probabil tîrzie, culeasă într-un fel de carnet de creaţie din 1997, intitulat Satul prin care mă plimbam rasă în cap, momentul în care vizionarismul sumbru şi lipsit de speranţă pare a cîştiga bătălia cu sîngele, cu senzualitatea, cu plăcerea. Negrul devoră roşul.

într-un al climat istoric, poezia Angelei Marinescu reface experienţa bacoviană. Nu e vorba de reminiscenţe (voite, căutate, intertextuale: corbii vîslind într-un ocean de negru, enumerări într-un univers explodat), ci de sensibilitate ca atare şi de expresia ei poetică. Egocentrică şi obsesivă, poezia aceasta îşi întoarce faţa de la natura descărnată, carbonizată, spre fiinţa proprie, explorînd-o cu o cruzime fără seamăn, scormonindu-i măruntaiele, în acelaşi timp cu voluptatea şi cu onoarea. Ciudată, totuşi, această jupuire! Poeta se retrage în „infernul" propriilor cuvinte (nu fac decît s-o parafrazez) ca într-o „ultimă aventură posibilă"; „fără să destram, fără să rup, fără să urlu". Chiar dacă, aşa cum spune undeva, ţipătul este al poetului în mai mare măsură decît al oricui altcuiva, el nu răsună în afară, e inaudibil pentru urechile străine, căzînd în abisul sinelui ca un topor în apă. Poemele cele mai caracteristice au structura găurilor negre în univers. Am citit rareori o poezie mai patetică în sentimente şi mai reţinută în expresie decît aceea a Angelei Marinescu, original amestec de sinceritate şi decenţă. Ţipătul încremeneşte pe o gură.pecetluită. Ca în gravura lui Munch.

(Skandenberg, Editura Vinea, Bucureşti, 1998)

Un poet foarte interesant este Mihai Ursachi, deşi deocamdată tributar unor influenţe foarte diferite. Există în Diotima un curios aliaj de fantezie ironică, în genul lui Leonid Dimov, de lirism intelectual în formele conversaţionale livreşti, pline de detalii prozaice şi de paranteze explicative ale lui Mircea Ivănescu şi, în fine, de preţiozitate estetică asemănătoare cu a lui Dan Laurenţiu. Poemul despre domnişoara Gabriela Şerban şi despre unica noastră întîlnire la o expoziţie suedeză de pictură este, hotărît, din speţa celor din Cartea cu vise a lui Dimov: ,, Ce melancolice goarne legănau Universul în / după amiaza de toamnă in care străin / şi stingher rătăceam printre turnuri şi case.../ Dar Gabriela Şerban nu ştia / că cerul anume din goarnele sale sunase / singura mea întîlnire cu ea. / Desigur că înainte de asta milenii / s-au drămuit, chiar Napoleon a murit / şi multă vreme la denii / cu serile mele m-am dus fericit. / Dar Domnişoara — ochii ei faruri / violacee în noapte- ca dintr-un somn m-a trezit, / Domnişoara eternă, leită, nepăsătoare de multele ei avataruri. / Cauza straniei sale prezenţe, a întîmplării, a fost şi acum doar ea, / părea că o ştie prea bine, deşi nicidecum nu ştia / şi deşi a durat doar o clipă, un neînsemnat amănunt, / era hărăzit să aflu că este, să ştie că sunt" etc. Cele două poezii intitulate Din reveriile domnului R. descind din poemele cu Mopete: „Cînd singuraticul domn R. (supranumit Nebulon) /se plimba pe o plajă pustie şi văluri uşoare de ceaţă / adiau dinspre marea care mocnea în ea însăşi gestînd / mari noroade defuncte, i se păru că aude / schelălăit de lupoaică din larguri, de o duioasă cruzime, / sau mai degrabă un straniu discurs, imprecaţii, ceva cam in genul acesta: / «Vai omule, cine eşti tu ? / Unde ţi-e inima?»)" etc. întreg Poemul despre purpură, cu atîtea lucruri admirabile, vine din estetismul somptuos al lui Dan Laurenţiu. Dar iată Ofranda, o poezie mai scurtă, şi de aceea citabilă aici: „ Ofrandă albă flori în adorare / cu bunătate şi blîndeţe / şi-n tot amurgul este ca o floare / lumina-nlăcrimatei tale feţe // Fu dat acestor oarbe molecule / ca-n aerul adincei rătăciri / de ochiul tău adine să se-ndestule / la ţărmul unei mări de hidrargir // Serbări crepusculare sub bolţile de viţă / o lume ameţită se grăbeşte-n jos / eu împletesc cununi de tămîiţă / la chipul tău cel pururea frumos // Ofrandă albă flori în adorare / cu îmblînzire şi cu bunătate / la ţărmul unei ape rotitoare / acum întotdeauna niciodată".

Care e nota originală ? Mihai Ursachi e un poet cultivat şi subtil, la care lecturile nu distrug naturaleţea expresiei, ci o sporesc, îmbogăţind imaginaţia ca un îngrăşământ chimic. Surprinzător la el e simţul muzical: firescul, cursivitatea elegantă a versului, graţia ce pare spontană. Şi totuşi inteligenţa poeziei, e înainte de orice remarcabilă, livrescul, construcţia savantă. Prozaicul şi intelectualul se topesc la un loc într-o artă poetică insesizabilă şi pură: „Acesta e autorul: el duce pe umăr un crin ca pe-o puşcă. / Astfel înarmat, tot ce există îl muşcă. / Adeseori spune: / o, slăbiciune, / numele tău e artă. / Fiind deci atît de ridicul şi slab, întreprinderea lui e deşartă, / întocmai ca a zidarului, fratele său, / care a vrut să construiască o piramidă-n Ţicău. / Dar mai cu seamă, / ora îi pare tîrzie, şi mult îi e teamă / că vremea nu-i pe măsura uneltelor sale modeste. / Deci plin de mîhnire el vă propune această poveste". (Şi urmează o poveste borgesiană). Cele mai personale poezii conţin suave viziuni paradisiace, universul înflorind tot sub privegherea blinda a eresului: „Aici unde sîntem e pace cu adevărat. E pace cu adevărat. // La picioarele tale, iubito, prunul sălbatic a înflorit, / colina întreagă e semănată de îngeri cu florile / ce s-au numit imortele. Din inima mea / un mac de cîmpie s-aprinde o dată pe an. Este noapte,/ şi la picioarele tale, iubito, prunul sălbatic e înflorit. // Marea adine priveghează tăcerile albe în care / s-a înecat graiul nostru, iar luna, ca-n vechile sfinte poeme / iluminează zidirea în formă de crin. Un crin cugetînd, / astfel am fost şi-am trecut noi pe ţărmul acesta / la marginea mării. Universul întreg e un crin. // Aici unde sîntem e pace cu adevărat. E pace cu adevărat". Rozele şi alte flori, fluturii, păunii, legănările, plutirile, zborul formează esenţa acestui lirism profund şi delicat, de voluptăţi secrete: ,, Vino, vreau să te-nvăţ nebunia / pe căi delicioase şi aberante / am să te duc pentru-ntîia / oară pe insula florilor, Zante. // E singurul loc unde ceasul nu bate, / vino, vom locui fără grijă-n / castelul numit Voluptate, / cu turnuri înalte de-un stînjen. // La ce bun poveţele cele cuminţi, / o, nu te gîndi ce riscant e, / ne cheamă o mie de făgăduinţi / în insula florilor, Zante". Simbolismul macedonskian se asociază cu un ezoterism romantic şi alături de insula florilor apare o moară cu năluci, bîntuind ca nişte obsesii erotice sufletul poetului: „De linişte ţiuie / nebunii ca varul, păreţii; /se naşte din goluri, ştiu, e / duhul de fum al Singurătăţii. // Mi se pare că sînt într-o moară / străveche de apă, pe-un fluviu imens, / fantastice roate se-nvîrt într-o doară / în singurul, singurul sens. // Acestea sînt deci crizanteme. / Ca varul. Nălucile-degete / fine şi lungi: Nu te teme... / Oh, sufletul meu pentru ce să mai pregete? // Iată, aud cum nechează femeile / în junghiul plăcerilor lor.

şi guiţă / mesenii. Să nu mai intirzii, dă-mi cheile, / cheile mele, Domniţă..." Aliind zeităţile nordului cu holderliniene atracţii meridionale, Mihai Ursachi e poetul unei solarităţi nocturne, un romantic exorcizîndu-şi demonii prin sarcasm, un blînd trubadur întîrziat, exultant, enigmatic şi totodată poet al „ordinei clare", estet neliniştit al viselor orgolioase...

(România literară, nr. 10, 1976)

„Marea înfăţişare"

Prin poeziile lui Mihai Ursachi din Marea înfăţişare mai bîntuie spiritul elegiilor lui Nichita Stănescu: „ Vai, vai, ce fruct să fie acesta, / Cu miezul mai mare decît coaja? / Ce fruct e acesta, / care trecîndu-şi de margini / învăluie oceanul, pămîntul ca pe-o nucă, / şi sfera de cristal al Comorii? / Şi ftinţînd nesfirşit de afară, dincolo de sine, / găoacea lui stă în mijlocul miezului/şi îl mărgineşte... ". Titlurile unor poeme sînt intenţionat discursive, după o modă cunoscută lui Geo Dumitrescu şi pe care poetul elegiilor a regăsit-o în Laus Ptolemaei, şi la care şi alţii de atunci (Dan Verona, de exemplu) au recurs între timp: Cîte ceva din gîndirile şi gri/ile antroposofilor şi calologilor din Cetate, precum şi zvonul absurd care începuse la un moment dat să circule printre ei.

Originalitatea lui Mihai Ursachi, poet cultivat şi foarte fin, constă în prelucrarea ironică a tot felul de surse. Poeziile par un bric-ă-brac liric, o colecţie de „enormităţi", pe jumătate hazlii, pe jumătate serioase. Poetul e „cugetătorul" care meditează liric asupra universului, cel ce numără inenumerabilele cosmice: „Este o formă întortocheată din piatră. Un melc uriaş / sau o ureche întOarsă din piatră. Adîncă statornicie / e in vuietul mării de plumb. Eu număr. / iată, picătura din nou se coboară / în melcul de piatră. Nu-i grabă // şi nici osteneală. Urechea ascultă, / cum încă un strop se adaugă mării. Aşa s-a născut toată marea; / astfel se naşte. O picătură / o dată / la şaisprezece mii de ani. /Aceasta e totul. Eu sînt acel care număr". Modelul conştient are alteori aspect suprarealist („Cînd vremea-i prielnică maşinii de cusut, nu ezita să demontezi una pînă la cele mai mici măruntaie. Vei vedea ce mult seamănă cu propriul tău trup în extaz") sau expresionist („Clipă de clipă. Milioane de tone. Arde / inima pietrei-oţelul / varsă şiroaie, ca laptele / dintr-un şiştar. Tunet de foc. // Ticăie, ticăie / inima furnicii în nopţile roşii"). Descoperim şi transcripţii folclorice: „ Unde vede-o apă bună / ea fuge ca o nebună / unde vede-o apă rea / ea o tulbură şi-o bea". Nu lipseşte absurdul

copilăresc: „ Cînd vremea-i propice f jucătorului de popice, /acesta îşi zice: / Lui Friedrich Nietzsche / poate să-i strice / o pereche de brice?". Limba poeziilor e şocantă ea însăşi, amestec de arhaisme, neologisme şi cuvinte inventate (inemi, resoluţi, clamează, mornă etc.), poetizînd apoeticul şi lichidînd convenţia poetică. Manierismul constă aici în afectarea artificiului. Dacă Cezar Ivănescu urmăreşte simplicitatea, Mihai Ursachi din contra cultivă sofisticarea. Paserariu se compune din crearea unor delicii cantemireşti de limbaj: „Şi de asemeni, există o pasere care în dimineţile verii (cerul, cruzimea acidului prusie) mult prea tăios mînuie biciul. O, flagelate odori campagnarde - tăcere masochă a nostalgiei: pit-palac! pit-palad". în fond, Mihai Ursachi e un sentimental ce se mistifică, un „şcolar al melancoliei" care-şi ascunde emoţia în superb-fastuoase imagini grafice: „salamandre se zvîrcolesc în pojarul amurgului", „svelt chiparos în jupoanele focului", „tigrul de aur al melancoliei". El e şi un vizionar ironic, ca în această splendidă apocalipsă a ornicelor carnivore din Ora zero: „ Este curată nebunie să exişti la asemenea oră. / Ceasurile mici ca nişte insecte au fost mîncate de cele de masă - / cleşte rotunde şi grase, care cotcodăcesc / şi cîrtesc cînd sînt înghiţite pe nemestecate / de nişte pendule abulice şi monstruoase. / Acestea sînt mistuite pe-ncetul de orologiul pontifical din clopotniţă, / datînd încă din secolul al doisprezecelea / al tuturor orelor, / Al doisprezecelea fiind deci ultimul ceas, / el se roade pe dinăuntru / pînă se isprăveşte / şi nu mai rămîne nimica din sine. // La asemenea oră e nebuneşte să exişti".

(România literară, nr. 36, 1977)

Cezar Ivănescu CEZAR IVĂNESCU „Rod"

Aş spune că acest debut depăşeşte cu mult obişnuitul, de n-aş şti cît de relative sînt cuvintele! Iată, în orice caz, după Cîmpia eternă, după Măştile somnului, după Versurile lui Virgil Mazilescu, după Poziţia aştrilor a lui Dan Laurenţiu, o nouă carte de început care îndreptăţeşte infinite nădejdi.

Cine este Cezar Ivănescu? A publicat, prin reviste, prea puţin: să fi fost din modestie sau să fi ştiut poetul că valoarea poeziei lui pierde prin risipire? Rod nu e o simplă culegere, e un poem din care se poate cita totul sau nimic.

Cezar Ivănescu este, între poeţii de azi, singurul veritabil bacovian. Şi nu prin mimetism, ci prin structură profundă acelaşi lirism monocord, obsesiv. Nici unul, nici altul nu sînt poeţi în sensul (exterior) că scriu poezie: cuvintele lor au o rădăcină tulbure în intimitatea fiinţei.

Poetul are sentimentul că nu se exprimă pe sine şi, în general, că nu exprimă. „... Acest cîntec nu e altceva decît / O întrunire de voci care mă apasă", mărturiseşte el.

Tema acestei poezii monocorde este „rodul". Rodul are înţeles de lume creată, care s-a născut şi va muri: este lumea făpturilor de care Blaga se refugia în somnul nenaşterii, iar Barbu în puritatea increatului. Cezar Ivănescu nu mai caută, el, nici un refugiu: priveşte în faţă rodul şi citeşte în misterioasa lui alcătuire semnele vieţii şi ale morţii: „Suferinţele mari se făcură, / De cum am ieşit din tine, ca un ochi din orbită. / Toată căldura soarelui /Menită fu să mă usuce... ".

Bacovian este, în sfirşit, acest sentiment de confuzie între viaţă şi moarte, acest amestec inextricabil al putreziciunii, al descompunerii în fiinţa vieţii. Ochiul poetului citeşte pe chipul făpturilor moartea. El nu se mai îngrozeşte de ea, cîntînd acest straniu elogiu rodului pieritor: „ Fă-l, Doamne, să crească şi va iubi. / Fă-l, Doamne, să cînte şi va muri. / Dă-i, Doamne, fete şi le va iubi. / Dă-i, Doamne, viermi şi la fel va iubi. / Căci am stat pentru el de-astă-noapte / Cu picioarele, ca vămile cerului, despicate. / Fă-l, Doamne, să crească şi va muri. / Trimite-l cu viermii şi va veni. / Numai pîntecul meu are dreptul: şi-l va primi!"

Moartea, infiltrată în lucruri, e nu o dată carnală, violentă, ca o floare de apă. E o „femeie roşie" ca eminesciana „cu părul blond şi des", nu o himeră, nu o imagine a spaimei, ci o prezenţă reală, teribilă

şi totodată familiară. Ea nu inspiră teroare: poetul îi înalţă adevărate imnuri. Viaţa văzută sub acest aspect încetează să mai îngrozească: viermii pămîntului sînt tot aşa de inocenţi în poezia lui Cezar Ivănescu, precum îngerii lui V. Voiculescu. Dincolo de obsesiile lui crunte, poetul va redescoperi dezlegat de frică viaţa şi dragostea, tandreţea, blîndeţea.

(Contemporanul, nr. 38, 1968)

„Muzeon"

După poezia orgiasticei senzualităţii (ce părea a fi, uneori, versificare nudă a unui jurnal intim) din La Baaad, Cezar Ivănescu revine în Muezon la lirica trubadurescă şi baladescă din volumele care I-au consacrat. Cu unele deosebiri, totuşi, ce nu ţin numai de caracterul eteroclit al culegerii de faţă, deschisă de două poeme1 ocazionale închinatre Nadiei Comăneci şi Teodorei Ungureanu, şi încheiată de traducerea Ismenei lui Yannis Ritsos. Originalitatea poetului nu e contrariată de alunecarea în temele şi mijloacele unei poezii „populare", menită a prelucra un material divers şi destinată cuceririi unui public cu gusturi foarte amestecate. Ca şi Baladele lui Kitinam, o parte din aceste poezii sînt un fel de texte pentru muzică folk, puţind fi rostite cu acompaniament de chitară, pe scenă, în faţa ascultătorilor. Săli pline ar putea face de exemplu recitarea poeziei închinată Teodorei Ungureanu (superioară celeilalte), într-un stil folcloric şi cu stîngăcii pline de farmecul naivităţii: ,,Dommil-Tatăl, Mumă-ta, - / nume de împărătească, / ţi-au împletit cununa, - / nume de împărătească, / ţi-ai strîns păru într-un coc, / da-ţi tot cade o şuviţă / de deochi ori nenoroc, - / nume de împărătiţă! // hai, la Zîna Dochia, •/ hai, la Zîna Dochiană, / să-ţi descînte şuviţa, / numai ea e cu prihană, / că nu stă sub comanac, / că tot iese şi se vede, / nu li-i părul tău pe plac / nici iarba pe cîmpul verde! // '.Doamne-doamne, măr rotat, - / nume de împărătească, / trupu-i fraged, harismat / cu ochi vii de idoliţă, / / l-am strîns în in curat, /nume de împărătiţă!". Repetiţiile, refrenurile joacă un rol incantatoriu. Poetul „creează" cuvinte (idoliţă, inimar, mereul, tîmplărească, şesime, cerime, hrănace, pomniţă), caută rime sau asonante rare (ca o / Iseult,/ gol / Meule, deasupra / cupă, frati-tu / acu / întunericul), în care formei literare îi este preferată aceea orală, sau retează, din raţiuni de pură eufonie, finalul unor versuri, schimbînd adesea accentul firesc: „ leu ce apă ne-am spăla / sufletul şi faţa / tu muntăriţă bălă - / hrana şi povaţa / cum hrăneşti copilele / (carne hitioană) /preahănace zilele / ne-ar fi numai hrană / unde-i apa viilor?

/ o ştiu cerbi-ngoană? /şi ochii copiilor /deschişi ca o rană? /trupul nostru ca Lumea / şi-ar afla mereul, / unde-i apa ce ne spa- f spală-n noi tot greul?".

Dincolo de astfel de procedee, regăsim în Muieon preocuparea din totdeauna a lui Cezar Ivănescu pentru Eros şi Thanatos, care străbate de la un capăt la altul lirismul lui de senzualităţi spiritualizate, cu o notă constantă de „morbideza". Limba înfrăgezeşte totul, amestec de expresii culte, cărurăreşti sau populare, de un farmec inimitabil: „!pe calea Bîrgaielor / ceruri şi cerime, / soră a îngerilor, / miroseau ca tine, f din albeaţa trupului / şi din feciorime, / îndumnezeitului / doar ce ne-amintim e: / al sfinţelii cuvios / miros ne mai vine, / carnea noastră cu prinos / de lumină-n sine — / acelaşi miros de brad / vecinie îţi rămîie / amnios de in curat / de mosc şi tămîie! / sfint odor dl femina / ambră preavară, / cred azi că miroasă-aşa / sufletul Fecioară! /sufletul ce se-nvoi / singur să pogoară /sufletul ce-i nevoi f voitor să moară! / carnea ta ca Soarele / trup far' de păcate / ca perla din ranele-i / în lumie scoate / suflet cu miroasele / de eternitate, / ca in Tronuri, sfintele / de trup dezbrăcate". Aceleaşi aubades, jeux d'amour şi alte specii medievale sînt acum integrate în poeme ample, cu neascunsâ pretenţie metafizică, în felul „cvartetului" intitulat (pe o sugestie din Francescp d'Assisi) Fratele Nostru Soarele şi subintitulat o dată Procesiunea Rodului şi a doua oară Dramă Simbolică, însă adevăratul conţinut e de natură invocatoare, nerezumabil în fond, bazat pe ceremonia formulelor: „ / cel care îşi aşteaptă Moartea / nu mi-i deloc asemenea, / cel care îşi aşteaptă Moartea / cel care-şi aşteaptă Moartea-şi / aşteaptă numai Moartea Sa, // ! preafericit cel care-aşteaptă / atît cit poate aştepta, / cel care îşi aşteaptă Moartea / cel care-şi aşteaptă Moartea/nu mi-i deloc asemenea!". Petrarchismul în versiunea autohtonizată de Conachi - reapare şi el în Ochilor,- multă prihană: „ /ochi/or, multă prihană / ochilor, multă prihană, / frumuseţea ei vi-i rană, / frumuseţea ei vi-i rană, / ochilor, multă prihană! l! că de cînd o aţi văzut-o, /că de cîndo aţi văzut-o /pleoapa n-aţi mai coborît-o, / pleoapa n-aţi mai coborît-o, / ochilor, multă prihană". Cea care prihăneşte ochii este Femeia sau Lumea, simboluri ale vieţii care ucide puritatea ca şi moartea, în tradiţie trubadurească mai directă, e cîntată Măria, „princesse lointaine", fecioară, sfintă şi inaccesibilă, dar şi o Augustă Doamnă Albă care simbolizează carnea şi crosul elementar. Invocaţiile lui Cezar Ivănescu au un aer foarte lumesc, sfinţenia („! tu pentru mine sfîntă eşti / tu sfintă eşti doar pentru mine"), fiind un atribut ambiguu pentru o fiinţă care e urmată (ca în Mireasa lui Arghezi) în cîmpul de romantică şi invitată la jocul

cel mai păgîn: „ / dacă te-aş urma, Domniţă, / într-un cîmp de românită, / deschizîndu-ţi lin centura / de lumina şi căldura... / dacă te-aş urma, Domniţă!". Fata moartă e plînsă, într-un Jeu d'Amour care şi-a ales ca motto un vers dintr-un cîntec francez medieval („ Que Dieus reda de terra als sicus fizels amans"), ca o amantă pierdută: „ / unde zaci acum moartă l soră a suspinelor / unde zaci acuma moartă l soră a suspinelor l unde zaci acuma moartă / soră o suspinelor / în acel pămînt m-aş duce l să-ţi văd trupul mai uşor!". Acesta nu e motivul romantic de la Chenier sau Bolintineanu, ci motivul medieval al risipirii materiei în pulberea din care s-a ivit: „trup de miere şi de smirnă / de tămîie şi de mosc /parfumat de castitatea / celor care nu cunosc / nici păcatul nici durerea / nici nu se mai nasc nici mor, / soră-n sîngiurilor mele /soră a suspinelor... ".

Toate poeziile din Muzeon reprezintă astfel de variaţiuni pe tema iubirii şi morţii. De la un punct înainte, ele sînt lipsite de surprize, căzînd în monotonie. Cînd vrea să se schimbe cu adevărat şi recurge la versul liber, Cezar Ivănescu îşi pierde farmecul ingenuu (o ingenuitate, desigur „făcută", savantă, adesea livrescă) şi poezia se îneacă în proză. De exemplu, în ambiţiosul poem Or(Oreste): ,,! şi morţi dacă veţi trece / prin Baaad, muţenia absolută / a turnurilor punînd mai mult / în evidenţă zgomotul fiinţelor /fragil, vă va atrage pe rind/şi-ntr-unul din el îl veţi auzi / pe Or cum plînge... ". Monotonia şi lungimea, adeseori excesivă, care duce la un curat delir verbal, sînt riscurile majore ale acestei lirici neîndoielnic originale.

(România literară, nr. 16, 1980)

„Doina"

Poeziile din Doina sînt din cel mai „pur" Cezar Ivănescu. Temele dintotdeauna ale poetului (dragostea, moartea) s-au distilat pînă la a nu rămîne decît o licoare vrăjită, în care au fiert toate sucurile limbii. Bacovianismul original a devenit cîntec propriu, intens şi tînguitor, ca o recădere în copilărie a unui suflet tragic:,, Imerg şi scriu - şi scriu! - / şi să te caut nu-ţi promit, / iar compun mintal / de cînd hîrtia s-a scumpit, /scriu pe creier / cu negreala de pe suflet / negru negru negru negru - / ş i negreala asta negreşit / apele-or s-o spele - / cînd îmi va ploua direct pe creier - / asta după ce-mi voi fi vîndut calota / fiindcă osu-i bun pentru hîrtie — / asta după ce mă vor fi otrăvit: / zilnic iau şi beau otravă, /zilnic beau otrava lor, / mă omoară ştiu, dar cu zăbavă, l doamnelor şi domnilor!" Doinele sînt un fel de elegii, făcute parcă spre a fi cîntate, bogate în repetiţii şi refrene muzicale, „romances sans

paroles" ale unui Verlaine, al cărui spirit s-a impregnat de lirica noastră populară, de limbajul naiv al poeţilor erotici din secolul trecut şi de forme orale, vechi şi argotice. Moartea e invocată în tonuri senzuale, frapante: „sinul tău cel acru-toapsă / numai pentru mine-i, dul-, / Moarte, tu, cu lungă coapsă, / numai eu te îndestul, // sinul tău cel acru-toapsă f numai pentru mine du-, / Moarte, tu, cu naltă coapsă, / îmi ştii mînurile tu, / Moarte, tu, cu naltă coapsă, / îmi ştii mînunle tu". Motivul biblic şi medieval al zădărniciei e reîmprospătat într-o lirică arzătoare şi profundă, care păstrează vocabulele şi sintaxa din Viaţa lumii a lui Miron Costin, adăugîndu-i nota de individualitate a modernului: „ '.ard de durerea bietului meu trup, / faceţi-mi trupul, viermilor, ţarină, / trei mii de ani de-acum de el mă rup, / fără-de-sufletu-mi o să rămînă, / l-or învîrti vîrtelnite de foc, / muncit si chinuit mereu nestareţ, / pînă l-or strînge iară la un loc / sufletul meu pios nepizmătareţ, / eu către tine trup al mei mă-ntorc / In Kali-Iuga, în Eonii care-ţi f vîntură vîrtelnite şi-ţi storc / miezul dezastrului mereu nestare...". Risipirea trupului şi negura sufletului produc din acest foarte pur bocet, în care bucuria eliberării şi jalea piericiunii se amestecă inextricabil: ,, Ide acum mai uşor / decît ceaţa-s călător, // de acuma mai lin / de acuma nu mai vin: // negură, negură / cu sîngele pe gură // Precistă, Vergură / sufletul mi-i negură! /l/l negură, negură / cu sîngele pe gură // Precistă, Vergură /sufletul mi-i negură!",

Cea mai complexă doină din volum (subintituiată Variantă) cuprinde, în acelaşi stil inimitabil, cincizeci şi una de poeme (alcătuind o „tramă" lirică neîntreruptă) consacrate raportului dintre suflet şi trup. De aspect iniţiatic şi esoteric, doina aceasta rezumă mitologia lirică a lui Cezar Ivănescu. E vorba de intrarea sufletului în cel de al şaptelea său trup (cifra 7 se repetă), aşadar de o suită de metamorfoze, care le amintesc pe cele plotiniene (nu ştiu dacă intenţionat), dar nu însoţite de sentimentul eliberării, ci de acela al suferinţei şi luptei: „ '.pregătindu-se să intre / într-al şaptelea lui trup, / stngerînd din ochi şi vintre, / urlînd ţapăn ca un lup / şi-alegîndu-se doar dintre / moi suspinuri ce se rup, // sufletul meu...". Etapele se deschid cu acceptarea metamorfozei, continuă cu respingerea ei, în imprecaţii şi blesteme, cu plîngerile păcătosului care se înfăţişează la tronul de sus, şi se încheie, cum au început, cu o anumită resemnare, întîlnim numeroase motive folclorice, prelucrate savant: J astăzi mi se-ntoarce toată /jalea cum e negura, / mi-am pus Ia gură lăcată, / mi-am împodobit gura, / mi-am pus la gură lăcată, / mi-am împodobit gura! // lăzi zic gurii, Doamnă gură, / ia şi mîncă, ia şi bea, / dar aleanul ei nu-ndură / cit cenuşă şi otra- / dar aleanul ei nu-ndură / cit cenuşă şi otra-l".

De o mare suavitate sînt poemele despre trup, plîns cu lacrimi amare, bocit popular: „ drag mi-a fost de tine tare / trup al meu de tot sărac, / de la creştet în picioare / la plînsoare te îmbrac, / de la creştet la picioare / In plînsoare te îmbrac" sau „jale mi-i de tine, jale, / trup al meu că ţi-a fost scris, / să vise: dormind în tine / să te părăsesc in vis, / să visez dormind în tine, / să te părăsesc în vis!" Unele accente ne trimit din nou la folclor, la ritmul colindelor: „ '.sărăcuţa mea de lume / eu nimica nu-ţi mai cer, / poate eşti aşa anume l ca să pot uşor să pier, / poate eşti aşa anume / ca să pot uşor să pier, / poate eşti aşa anume / ca să pot uşor să pier! // llntr-o noapte am murire, / într-o noapte am murit, /fără teamă de orbire /pre Domnul l-am întîlnit... " Poetul se căina ca un păcătos, însă părerea de rău după cele lumeşti întrece în intensitate dorinţa de salvare a sufletului. Iubeţul regăseşte jelaniile prefăcute ale lui Conachi şi ale lui Anton Pann. Nu pierde ocazia de a-şi nota în catastih galanteriile erotice: ,, '.în oraşul ăsta şapte / mă iubesc şapte muieri, / nu mă uit / de-i zi ori noapte, / le dau tot ce ele-mi cer, / nu mă uit de-i zi ori noapte, / le dau tot ce ele-mi ceri" Nici de a se vaită că nu e iubit de cele care-i vor nesăţioase inima: „ '.toate şapte vor de toate, / vor şi toată inima, / fără saţ sînt toate şapte, / milă de la nici una! // singur mă am doar pe mine / doar pe mine şi Doina, / dar de mine nu se ţine / cu iubire nici umbra, / dar de mine nu se ţine / cu iubire nici umbra!" Tema artei salvatoare e pomenită în cîteva rînduri, o dată în această manieră de doină populară de jale: „ '.Doina o îngîn şi-o uhu /şi din nou mi-o amintesc / cîndmă apucă urîtu / că pe-aici mă prăpădesc, / cînd mă apucă urîtu / că pe aici mă prăpădesc! "

Ceea ce este remarcabil în versurile lui Cezar Ivănescu este inventivitatea lirică obţinută prin repetarea unui număr mic de elemente. Monocordă, poezia lui îşi trage savoarea din jocul registrelor limbii, din muzicalitatea lăuntrică, la fel cum obsesiile (carnea, sîngele, negura, otrava), puţine la număr, transmit o trăire intensă, nemodificată de conjuncturi. Prelucrările şi clişeele (culte sau folclorice) se resorb în aceste litanii egotiste, lăsînd să se ghicească dedesubt linia fermă a personalităţii lirice.

(România literară, nr. 51, 1983)

„Alte fragmente din Muzeon"

Eteroclite, sub raportul motivelor şi al formulelor, unitare, prin manierism fundamental, Alte fragmente din Muzeon-ul lui Cezar Ivănescu (Cartea Românească, 1992) ne revelă acelaşi poet

extraordinar de înzestrat pe care-l ştim din aproape toate cărţile anterioare, capabil uneori a da marelui său talent cea mai proastă întrebuinţare.

Să luăm, spre exemplificare, poeziile din Jeu d'anwur, primul din cele şase cicluri ale volumului, al cărui titlu ne trimite la trubaduri. Cezar Ivănescu a mai publicat aubades şi altfel de texte de factura aceasta. Deosebirea, acum, este de ordinul aşa zicînd al purităţii facturii. De la erotica în spirit curat trubaduresc (lumească şi platonică deopotrivă) din cărţile anterioare, poetul s-a deplasat în ultima vreme spre un tip de compoziţii în care acestui strat de bază al inspiraţiei i se adaugă altele, diferite, uneori greu de împăcat între ele.

Care sînt aceste componente noi? Mai întîi, o puternică sugestie indiană, prin M. Eliade, probabil, cu toată filosofia de rigoare (Nirvana, Dharma etc.). Motto-ul ciclului este scos din Ananda K. Coomaraswamy, de care mărturisesc a nu fi auzit, şi se referă la „căsătoria sfîntă", misterul cel mai mare din toate, care semnifică moartea şi totodată învierea, beatitudinea absolută a spiritului. Alt element este acela folcloric maramureşan. E vorba de cîntece religioase în care femeia iubită e „confundată" cu Sfîntă Fecioară, cu Mîndra Mărie, erosul cu agape, declaraţia de dragoste cu rugăciunea şi elegia separării cu boemul. Nu e străină, apoi, de aceste incantaţii ori litanii mistice cu un mare parfum pămîntesc atmosfera din Cintarea Cînturilor, cu solemnităţile ei uşor echivoce („Soţia mea. Fecioara mea, cu tine mă-mprejmuie / împarfumată cu santal, paciuli şi tămîie / odor di femina hrănind sufletul morţii mele") şi cu lentele ei cadenţe. Un pas mai departe şi avem, prin Lorca şi Arghezi, cîntecul pur lumesc, aproape obscen („ cînd azi îţi preasfmţesc făptura / m febra cărnii fermecate, / Ui sînt cu inima ţi gura /centura ta de castitate..."). In sfirşit. iese la iveală cel mai curios dintre aceste straturi, acela al mahalalei morale, comică, burlescă, înrudit cu cel mai imediat anterior, dar mai puţin stilizat („ ne-a murit iubirea / din ce-o fi murit? / poate din aceea / că prea ne-am iubit, // prin hoteluri scumpe, / scumpe cit un bou, / n-o lăsam să moară / o-ncingeam din nou, // dădeam bani şi toate / cele de pe noi / să plătim o noapte / Raiului tot goi // dam bacşiş ţiganu-/lui cel îngălat, / plin numai de aur, / aur şi căcat"), coborînd în cele din urmă în textele lui Cristian Vasile, atît de plăcute şi lui Cărtărescu, pe care le prelucrează în felul lui M.R. Paraschivescu din ţigăneştile lui („ mi-aminteai de Dora / după cum luceai, / scumpă bailadora / şi precum lipeai, // după tine ochiul, / care te privea // nestemîndu-şi pielea / aurie za // de aceea pielea / îţi era de zeu /baziliscă-n toate /părţile mereu, // ţineam mlna-n buzu-/nar şi pe cuţit, / neam de baronească / mult te-am mai iubit".

Rezultatul este eterogenitatea la care m-am referit deja, dar şi un incontestabil aspect de kitsch stilistic, nemaiîntîlnit în poezia noastră contemporană de la Zoosophia şi celelalte ale lui Ion Gheorghe, un fel de liric cimitir vesel de la Săpînţa.

Mult mai unitare stilistic sînt ciclurile următoare, Doina şi Rosarium, în care descoperim cîteva poezii splendide. O capodoperă a liricii româneşti va trebui considerată Doina (Moartea peste tot), prea lungă spre a o putea cita în întregime, deşi ar merita-o cu prisosinţă. Tema este aceea arghezian din De-a v-aţi ascuns, dar în locul jocului cu care părinţii îşi deprind copiii, aici este jocul bărbatului cu moartea-curvă, versiune „degradată" a motivului eros-thanatos. Ritmul alert este acela al groteştilor dansuri macabre medievale (Moartea dansînd pictată de Daniel Rops), cu leit-motive şi repetiţii, muzicalizînd sentimentul de încîntare şi de teroare care domină doina: „.' hai, mă fugare, curvană / că sînt tot un p/îns şi-o rană, / hai, mă fugare, curvană, / Moartea peste tot, Moartea peste tot! // hai, mă fugare, curviţă, / să-mi pupi dulcea mea guriţă, / hai, mă fugare, curviţă •/ Moartea peste tot / Moartea peste tot! // este o cărare-anume / unde-i capătul de lume, / este o cărare-anume / Moartea peste tot / Moartea peste toţi / hai, acolo mîndruleană / Moartea morţii curvuleană, / hai, acolo mîndruleană / Moartea peste tot /Moartea peste tot'".

Religioase sînt poeziile din Rosarium, rugăciuni, colinde, psalmi, cîntece de slavă, pline de toate figurile encomionului pe care le găsim la Ivireanu şi la autorii bisericeşti. Evlavia se traduce stilistic prin ciocniri de consoane, muzică de pahare de cristal lovite ori prin interogaţii eminesciene (eminesciene ritmuri sînt şi aiurea la Cezar Ivănescu, poet care se consideră profetul lui Eminescu, dedicîndu-i Fragmentele):,,' si îngeri cad şi cad din cer heruvii / orbiţi de trupul tău cel harizmat / au, îngeri, oare ea Regină nu vi-i, /voi, heruvimi, de ce-aţi îngenuncheat? / au, îngeri, oare ea Regină nu vi-i, / voi, heruvimi, de ce-aţi îngenunchat?". în paranoia lui lirică, poetul se identifică la un moment dat cu Isus (ca şi Arghezi în Duhovnicească) şi închină mamei, Măriei, unul din cele mai frumoase imne de slavă din cîte am citit (în Către discipoli vom avea de-a dreptul texte pedagogice ale poetului-profet către emulii săi), straniu amestec de carnalitate şi de spirit, de senzualitate şi de asceză, compus parcă într-un canon gregorian sui-generis. Voi încheia cu el articolul meu: „.' eu de niciundelea venit, / în trupul tău tu m-ai primit, / Ave Măria, Ave Măria, / cu trupul tău m-ai încălzit, cu trupul tău tu m-ai hrănit, / Ave Măria! / în trupul tău m-am primenit / şi ţi-am rupt trupul şi-am ieşit, / Ave Măria, Ave Măria, / de dragul meu te-ai pribegit, / la toată lumea

le-ai robit, /Ave Măria! / / Ic'me-i Acel aşa sfinţit, / să-f i măsure cit ai iubit? / Ave Măria, Ave Măria, / îndur ătoareo, mi-ai privit, / pe cruce trupul meu sfîrşit, / Ave Măria! / / .' linţoliu moale-ai pregătit / şi-n trupul tău iar m-ai primit, / Ave Măria, Ave Măria, / doar suferinţă-ai suferit, / doar cu iubire ai iubit, / Ave Măria! / / ! eu de niciunde/ea venit, / un venetic ce-i pămîntit / nu îţi las ţiia, nu îţi las ţiia / decît calvarul nesfirşit, / Hristos prin sine-adeverit /Ave Măria!".

(România literară, nr. 16, 1993)

IOAN ALEXANDRU „Viaţa deocamdată"

Eul este o poziţie de echilibru între mai multe voci interioare, pretinde un poet francez. Propoziţia pare paradoxală, pentru că în opera fiecărui poet adevărat ne-am deprins să recunoaştem o unitate în varietate, un timbru particular, o voce ireductibilă. Poate să fie numai o iluzie a criticii, dar avem nevoie de ea spre a ne justifica demersul. Totdeauna criticul va privilegia dintre mai multe voci care se aud din operă pe cea mai puternică sau pe cea mai tandră, pe cea mai vehementă sau pe cea mai discretă. Chiar avînd bănuiala că nu e singura.

Două voci sînt perceptibile în acest al doilea volum a lui loan Alexandru, neobişnuit, cu mult peste valoarea întâiului. Cea mai ambiţioasă, nu cea mai profundă, cea mai constantă este aceea prin care tînărul poet se situează în cadrul generaţiei sale. Izbitor e iarăşi - ca şi în volumul de debut - amestecul de sinceritate şi de poză, de răsfăţ şi de naturaleţe, dar gesturile cele mai spectaculoase sînt făcute cu atîta ingenuitate încît nu poate fi vorba de cabotinism. Poetul e un autor teribil, care se naşte spărgînd cu pumnii decorul unui cor: „ Culise şi costume cu false străluciri, ! o baie Ia subsol unde-mi spălam ciorapii... / Apoi am spart cu pumnii decorul unui cor / şi se născu în lume Teribilul actor". Atitudinea e orgolioasă şi egoistă, trădînd ambiţia de singularizare artistică, întîlnim, adesea în forme prea ostentative, un nonconformism specific tineresc, un protest înverşunat contra rutinei şi a poncifelor, contra gîndirii dogmatice. Poetul devine sarcastic şi, ca să se elibereze de temerile şi de neliniştile sale, îşi alcătuieşte un „bestiariu", o mitologie caricaturală, cutreierată de fantoma broaştei ţestoase tîrîndu-se cu tenacitate înfiorătoare spre ţinta ei, a armăsarilor de prăsilă, hrăniţi şi ţesălaţi, cu nasul străpuns de verigi şi cu picioarele în moletiere, a „portarului închipchiat" care persecută pisica, a păianjenilor care umplu toate ungherele universului cu sforile lor primejdioase. Teroarea de păianjeni produce o strofă extraordinară: „ Vorbim despre păianjeni, iubito; acum / cînd îşi lansează ei plasele pe drumuri / şi-ntre copaci - invizibile lassouri puternice, /spiţe stelare -acolo sus, în cer stelele / sînt, fară-ndoială, păianjenii universului / sticlind pur din depărtare / duhnind aproape de orbită. / Pînzele lor captează duhul pruncilor morţi pe pămînt, /pretutindeni îşi tîrăsc sacul lor cu sfori / şi la loc potrivit, prin unghere şi coluri de uliţi, / la poduri şi în săli de aşteptare, păianjenii". Poetul e un temperament dramatic, aproape anxios uneori. Cu ce tulburare suavă se interoghează asupra

propriei condiţii: ,, Copilul de pe scîndura în balans a plecat / uitîndu-şi toată greutatea în mine. / Cine o să mă mai echilibreze vreodată? ". între tinerii poeţi, loan Alexandru pare cel mai bîntuit de întrebări, de nelinişti, dar cu o francheţe juvenilă care ni-l face numaidecît simpatic. Chiar şi atunci cînd nu-l putem aproba, cum ar fi îndoiala de continuitatea generaţiilor. Sigur că a repudia ce s-a făcut mai înainte, a pune o prăpastie între generaţii e o copilărie. La filozofia sa nu putem subscrie; sentimentul e, însă, în cazul poetului nostru real: el suferă la gîndul de a nu fi înţeles (subiectiv el e convins că poartă un mesaj ieşit din comun, pe care, nepricepîndu-l, „bătrînii" îl împiedică).

Dar poemele profunde ale lui loan Alexandru sînt altele, deschise unei experienţe tulburătoare de cunoaştere a universului. E în acestea intuiţia unei materii aspre, poroase, deasă de molecule uriaşe. Spiritul apare poetului strivit de o gravitaţie colosală, înecat în materialitate ca într-o smoală groasă, în Pămîntul se cîntă chiar forţele telurice, în Elegie dăm de tristeţea mineralizării vegetalelor, a regresiunii materiei: „ Cei mai zvelţi şi dezgheţaţi din munţi / Pleacă brazii tineri pe ninsoare, / Rădăcinile rămase în pămînt / Sîngerînd îngheaţă sub picioare. //Atît de mulţi şi limpezi aleargă prin oraş / Şi sînt primiţi cu bine în fiecare casă, / Unii ajung cu capul pînă-n grindă, / Alţii abia cu coatele pe masă. // La loc de cinste şi împodobit / Un brad înalt înseamnă demnitate. / De Anul Nou în casă c-un astfel de străin / Mai bubuit e focul şi vinul e mai vin. // C-un măr în mînă şi c-o luminare, / C-un ursuleţ şi-o vulpe de carton / Stau brazii nedormiţi cîteva nopţi şi-o seară, / Apoi un dor de piatră începe să îi doară. // Braţele se-ndoaie, luminile se sting, / Pe la genunchi şi coate un fel de furnicare. / Culoarea se-nnegreşte şi o mînă gravă / Inghesuie-ntr-o tindă coroana lor bolnavă". Pretutindeni e o extraordinară capacitate de a trăi suferinţa materiei, uscarea aerului, pietrificarea lemnului, putrezirea pietrei, creşterea unei ierbi scîrboase: „... şi se aude seceta cum se naşte / din piatră în piatră şerpuind; //Şi pe drumuri aleargă din ciot în ciot / rotunjind de ceramică pămîntul. / Seacă în bocanc călcîiul de bărbat, / salcîmii se umplu de rîie / şi-oglinda-n pereţi de tămîie. // Cade zmalţul de pe dinţii fetelor / şi măgăruşii se freacă de crucile calcaroase...". Panteismul tactil al lui Fundoianu e răsturnat într-o mare sensibilitate la degradarea materiei în această elegie cu îndepărtate ecouri eminesciene: „Nu se mai poate macină nimic, / piatra rotundă a putrezit de mult, barba bătrînului năvăli în lume / cu spuma ei de drojdie amară; /Şi sacii-n pod sînt plini de păsări moarte, / aripa unui vultur stăruie în afară, / şuierul morii veştede de vînt. / In rest, acest cimitir pămîntean, / cum îl vedeţi de cuie, lemn zbîrcit / de carii şi atîta tot".

Influenţa adevărată este, însă, aceea a lui Blaga (sentimentul tradiţiei, fantomele strămoşilor, înfrăţirea cu dobitoacele). loan Alexandru nu este un poet al satului - cum nici Blaga nu este - şi din această neînţelegere s-a putut naşte observaţia că satul din poemele lui e prea întunecat şi apăsător. Satul lui e un tărîm fabulos şi inexistent, o lume eternă şi neschimbătoare unde mormintele se şterg sub iarbă şi unde în aer plutesc miresme aţîţătoare ca în paradis: „ Cimitirul la noi e un pogon comun / înconjurat cu gard de piatră, / să nu se molipsească pămîntul rămas viu / in libertate. // Crucile de lemn după cîţiva ani /se lasă într-o parte şi mor apoi şi ele / de-a binelea, şi vin nişte bărbaţi ciudaţi / pe iepe călătoare şi le fură pentru / focurile lor. // Locul mormîntului se şterge — f o iarbă sîrmoasă se îndeasă pretutindeni / ca părul pe capul feciorilor în nopţile de iarnă; // Cînd e plin cimitirul ochi de la un cap / la celălalt se reia totul de la început; / Groapa bunicului meu peste groapa străbunicului meu, / tatăl meu peste bunicul meu / şi tot aşa vechiul primar / peste străvechiul primar / vechiul popă /peste străvechiul popă, / vechiul sat peste străbunul meu sat. l La margini cresc pruni şi meri / şi se văd flori mirositoare, / aburul lor pătrunde în lucruri / pînă departe. / Cei care vin în trecere pe la noi / cu ceasurile îngropate în mina stingă / şi umerii plini de bătrîneţe / se minunează ca în paradis". Umbrele strămoşilor, ale părinţilor, ale copiilor trăiesc în pietre, în cumpăna fîntînii, în lada cu zestre, familiare şi ameninţătoare totodată: „în cumpăna fîntînii / tatăl meu răstignit, /pîrghia subţire e mama tînără / înşurubată în braţele lui noduroase de lemn. / Şi izvorăsc din pieptul strămoşilor / izvoarele eterne. Şi vremea / ne face una cu pămîntul". „Cosmosul" poetului este această natură primară, cu arbori străvechi şi scorburoşi, cu iarba crescută pînă sub burta cailor, peste care trec toamne tînguitoare, într-o tristeţe infinită a morţii materiei: „ Vremea plecării păsărilor călătoare - / zi şi noapte la marginea globului stai / încolonate trec prin somnul vameşilor. / Culorile lor călătoare de un veşted putred, /se golesc ochii mei_de imagini. / Cîntă grozav în limba lor minoră / şi-aprind în noi cei ce-am rămas / de veghe Ungă cuiburi / un dor ce nu se spune...".

(Contemporanul, nr. 49, 1965)

„Infernul discutabil"

Cîteva lucruri sînt aşa de evidente în poezia lui loan Alexandru, încît oricine poate avea impresia că-i deţine secretul. Şi totuşi poezia rămîne mereu dincolo de orice caracterizare. Desigur, orice poet se dezvăluie ascunzîndu-se în acelaşi timp, dar nu orice poezie se află

într-o asemenea măsură în expresia imediată a chipului ei vizibil încît însuşirile evidente să pară şi adevărate. Ce amăgire pentru critic! Lectura lui conţine acest paradox; ea e un demers conştient şi sistematic în căutarea a ceea ce credem că este opera, dar care nu-şi atinge scopul decît pierzîndu-l mereu. Critica nu găseşte, ci modifică: ea ar fi un contact mort cu opera, dacă s-ar mulţumi s-o descopere; viaţa lecturii este în sentimentul căutării unei realităţi insesizabile pe care n-o poate atinge fără s-o distrugă. Ciudăţenia poeziei lui loan Alexandru vine din uşurinţa cu care se lasă dezvăluită, păstrînd însă după aceea o tot aşa de mare, de inexplicabilă rezistenţă la modificare. Asupra poetului toată lumea cade numaidecît de acord.

In definitiv, n-a scăpat nimănui că loan Alexandru are intuiţia materiilor groase, dense, vîscoase, răşina, noroiul, sudoarea, mîzga, puroiul, untdelemnul, veninul, laptele, bulionul. Lemnul putrezeşte umplîndu-se de viermi, crengile pomilor colcăie de omizi grase, oglinzile se înverzesc de mucigai, fierul clopotelor se acoperă de rugină, praful creşte în cantităţi oceanice, sîngele se încheagă în ciorchine, broaştele s-au copt în lac, pămîntul se umple de şobolani şi de ciocîrlii grase ca puii de cîrtiţă, ploaia surpă totul, ţîţa oilor se astupă cu clei, luna umblă scămoasă prin năduşala norilor. Fenomenal, lumea e gîndită în extreme, o dată se cîntă umezeala care pătrunde totul, altădată seceta care suge apa din lucruri pînă la rădăcină: „în aceste ţinuturi după doi ani / orice pom roditor se sălbăticeşte. / Pe pielea apei goală se-ndeasă / un fel de păr mătreţos. / Frunzele se chircesc / ca şi cum o oală fierbinte / le-ar opări tot timpul. / Sîngele-şi părăseşte albiile fireşti / şi se adună ciorchine suprapuse / pe la-ncheieturi. / Prunii sînt vineţi din pricina alcoolului / stors din piatră seacă". Dar ceea ce caracterizează viziunea poetului este teroarea de materialitate. Universul fără apă se îngroaşă, devine vîscos, uleios, aerul se roade, piatra se face nisip şi praful îneacă oraşele. Starea normală a materiei este însă o clocotire continuă, ca pe o insulă «vulcanică unde focul usucă roca, dar face în acelaşi timp să fiarbă apele dimprejur. Materia se zbuciumă într-o continuă facere, într-o suferinţă a naşterii nesfîrşite, imaginată la dimensiunile uriaşe ale universului: „ O femeie uriaşă naşte un copil uriaş. / De citeva mii de ani se chinuie / in sudori cit planetele /şi nu poate scăpa". Obsesia e aşadar aceea a unui univers în proliferare continuă, viaţa ţîşnind fierbinte din viaţă, laptele năvălind în ţîţele femeii şi ale lupoaicei, în bobul de grîu şi în floarea de tei: ,, Pămîntul însuşi, cu mări şi cu pustiuri, / ugerul mamă cel mai năzdrăvan / căruia noi, miliardele de oameni, / îi sîntem ţîţele prin care / pruncii universului sug laptele

uman, amestecat, / cu ură şi sudoare / cinste şi incest, / izbindă, frig, iubire, l necredinţă - potop de lapte amar / şi orb şi sfint şi cristalin ".

Teroarea de materialitate ascunde în definitiv o neputinţă a spiritului de a se elibera. Teluricul simbolizează puterile diavoleşti „de dedesubt": „Atîta albastru deasupra încremenit, Doamne! / atîta noapte sprijinind puteri diavoleşti / dedesubt! / Cine mi-a fixat orbitele în faţa capului / şi mersul pe prăpastia lor, / că ard mereu în noapte / cu ceafa mea lunară!". Numai că în realitate nu e nici o opoziţie: spiritul apare poetului înecat în materie ca într-o smoală groasă. Clocotirea materiei se datorează prezenţei acestui spirit încătuşat, în centrul lumii violente a lui loan Alexandru zace o dramatică neputinţă: a spiritului de a se separa în forme pure de materie. Poetul suferă de încătuşarea spiritului în infernul materiei. Dar, aş spune, imaginaţia poetului este paradoxală: ea se complace să hipertrofieze tocmai formele de care se simte ameninţată, devenind pe urmă locul lor predilect de desfăşurare. Nicăieri elogiul spiritului nu s-a realizat printr-o mai deplină înecare a lui în materialitate, niciodată o poezie n-a avut mai multă înălţime spirituală lăsîndu-se în acelaşi timp mai uşor invadată de forţele diavoleşti de dedesubt.

Paradoxală este, în sfîrşit, atitudinea lui Ion Alexandru faţă de poezia însăşi: ,, Eu fac ceva - ne explică el, într-un motto - care mi se pare mai aproape de moarte decît de eroare, de viaţa omului decît de limbajul lui, care poate fi uneori o trădare a faptelor". E, nici vorbă, adevărat, dar trebuie remarcată curiozitatea că poetul a ales alt limbaj decît poezia pentru a o mărturisi... Fraza (vai, prea frumoasă) foloseşte nişte cuvinte ascultătoare şi supuse, care-şi îndeplinesc normal rolul de comunicare, în Qu'est-ce que la literatura?, J.P. Sartre observă că poetul se deosebeşte de prozator, în general de vorbitor, în raport cu cuvintele, pentru că el nu le foloseşte ca un limbaj menit să transmită nişte semnificaţii, ci le consideră drept realităţi în sine. Observaţia nu e totuţi nimerită pentru orice poezie, căci cele două atitudini faţă de limbaj nu se exclud, deşi una dintre ele e mult mai nouă. Pentru poeţii tradiţionali, poezia este substanţa (ei o cred psihologică), iar limbajul, instrumentul. Poeţii se socotesc exteriori limbajului, la care recurg ca la un depozit de materiale. Limba comună şi limba individuală a poetului nu se deosebesc, în acest stadiu, prin esenţa lor, ci numai prin destinaţie. Mai tîrziu, poeţii încep să facă deosebirea între limba comună şi limba poeziei, ultima devenind din instrument substanţa însăşi a lirismului. Cuvintele nu exprimă nimic din afară: viaţa şi moartea lor se află în ele înseşi. Ca să exprime, ele ar trebui să fie gîndite ca un înveliş, ca o coajă a ideii. Folosindu-le, poetul s-ar

comunica, punînd însă între ele şi poezie, ca o distanţă, cuvîntul. Dar şi el respinge cuvîntul ca intermediar şi ca instrument: pentru a-l redescoperi ca substanţă. El nu se află undeva în afara cuvintelor, nu e nevoit să le-caute, să le aleagă, pentru a le utiliza: viaţa lui există în interiorul cuvintelor, ca într-un univers aparte, este făcută din cuvinte. El ţine de altă natură decît noi: a cuvintelor. Dar fiind înlăuntrul limbajului (şi nu de partea cealaltă, cum spune Sartre, a Divinităţii), poetul nu-l poate folosi, ci-l înfruntă, între poet şi limbaj a încetat să mai fie un raport util, comercial, şi de aceea calm: raportul a devenit o luptă chinuitoare al cărei scop teribil nu este utilizarea cuvintelor ori supunerea lor, ci renunţarea la ele. Poetul visează să fie mut, aşa cum noi visăm să scăpăm de condiţia noastră muritoare. Existenţa în cuvinte i se pare infernală. „ Epi oinopa ponton Emba Cea/a Gerufon / Microosianism Deşertul roşu oboiul scufundat / Varhanf Sisif Ochi negri într-un ocean Orange / Yorik Good bay luda Eclipsă de floarea soarelui / Bolero Groparul l locaş ta. / / Cit infern în fiecare cuvînt!". Şi poetul va detesta acest instrument care nu-i mai poate fi de folos; neputînd renunţa de tot la cuvinte, le va lăsa de capul lor. Dar - iară paradoxul: - îngăduit să participe la infernul cuvintelor, poetul este adesea captivat de acest spectacol uluitor; teroarea lui face loc plăcerii de a dispreţul cuvintele. Refuzul devine în astfel de cazuri un joc. Şi în acest joc cuvintele se lasă, cu viclenie, dispreţuite, stîlcite, batjocorite, pentru că ştiu că acum poetul nu se mai poate lipsi cu adevărat de ele. In lupta lui cu cuvintele, poetul a învins Retorica pentru a o redescoperi cînd se aştepta mai puţin.

(Contemporanul, nr. 7, 1967)

„Imnele bucuriei"

Acest al cincilea volum de versuri al lui loan Alexandru, de curînd apărut, le reface, pînă la un punct, pe celelalte patru, avînd o valoare de sinteză. El reprezintă însă şi o jumătate de pas mai departe, în direcţia unui alt fel de lirism, mai ceremonial, mai amplu, aproape coral, care denotă cunoaşterea vechilor poeţi elini, mai ales Pindar (din Odele triumfale loan Alexandru a şi tradus), dar şi a romanticilor Novalis şi Holderlin (ultimul tradus şi el şi comentat de către autorul Imnelor).

De Viaţa deocamdată (dacă nu şi de încă neoriginalul Cum să vă spun) ne amintesc destule poeme pline de tot acel sentimentalism ardelenesc - nostalgia plaiurilor natale, a satului şi a casei părinteşti, a străbunilor din cimitire - pe care-l ştim de la Coşbuc, losif şi Goga.

Evocarea directă („Poartă străveche în satul părintesc /Simbol curat fără zăvor / De-o parte te veghează ţintirimul / De alta şopteşte un izvor. // Acolo-i casa noastră din lemn şi din pămînt / Clădită anevoie în sudoare / Pe dealul nostru molcom transilvan / Sărac în dobitoace şi grînare... ", Casa părintească) se pătrunde de acea tristeţe concretă şi totodată metafizică ce a format mereu nota cea mai adîncă a tradiţionalismului românesc (Goga, Blaga); „De-aceea plîngem noi mereu / Şi povestim o limbă necioplită / Mai mult tăcurăm decît am grăit / Cu vorba-n crucea limbii răstignită // Eu vin dintre aceşti ţărani / Păstor diac să dau adine de ştire / Că universu-ntreg a înflorit / Şi toate sînt lumină şi iubire. // De-atîtea suferinţe-am devenit / Umili, se spune, şi de omenie [...] // Transilvania, prea iubita mea / Fluturii plîng fără-ncetare /Şi soarele-i mereu pe zare spînzurat / Lingă icoana vergurei fecioare" (Către Eminescu). Titlul acestei din urmă poezii nu e întîmplător, fiindcă tradiţionalismul lui loan Alexandru diiată provincia natală într-o ancestrală Dacie mitică, simbol foarte eminescian al spaţiului etnic românesc. Strofa următoare are chiar caracter programatic:

,, De mult am vrut prin tine să vestesc / Mihai, Moldova, că mai vine / încă un plîns încet în univers / Din stranele-ardelene către tine ".

Tema satului fabulos şi regresiunea din faţa civilizaţiei persistă aşadar în Imnele bucuriei (titlul însuţi e arhaizant), deşi aspectele violente, expresionismul din Infernul discutabil au fost înlăturate, o dată cu substanţele grele, răşinoase, mîzga, bulionul, veninul, care compuneau un univers atroce, de o materialitate strivitoare. Atmosfera e aici blîndă şi extatică, încă din volumul al patrulea, Vămile pustiei, poetul cultivă viziunile pure, de o religiozitate decorativă, bizantin hieratică; dar şi cu o notă ascetică, artificială, care dădea în cele din urmă poeziei un gust de cenuşă, în Imne, sentimentul dominant este de bucurie. Transfigurîndu-se, lumea nu-şi pierde dulceaţa pămîntească şi paradisul de plante şi vieţuitoare înfrăţite păstrează întreagă tandreţe a vieţii. Poetul e dincolo şi de „infern" şi de „pustie", într-o zonă de senină contemplaţie şi de înţeleaptă reculegere. Desigur, imaginile teratologice sînt încă puternice, ca şi acelea ale pustiirii sufletului; dar interesantă mi se pare tocmai metamorfoza monştrilor colcăitori şi hidoşi în delicate fiinţe într-aripate. Iată poezia Miserere nobis care ilustrează admirabil tocmai acest proces de transfigurare: „Această omidă cumplită şi grea /şoarecul acesta mut. Această lăcustă / Cu cap de cal şi picioare arzătoare / Ce macină planeta. Această omidă /Fără auz. Făptura asta tîrîtoare / Ce-ntunecă universul cu umbrele ei, / Acest cearcăn împletit la temelia lumii / Omida aceasta otrăvitoare ce

carbonizează /Aerul şi seacă rouă seminţelor. /Şarpele acesta enorm înspăimîntînd / Răscrucile. Acest putregai înflorat / In mişcare. Acest mucegai nepotrivit. / Bufniţa asta răscoaptă de bătrîneţe / Viermele acesta sugrumat. Această / Rimă ermetică, păianjenul acesta / Tîrîndu-şi crucea sa pe zarea colinelor / Sub plesnetele fulgerelor şi-n lătrat de ciini; / Huiduit de toate neamurile fără somn şi părinţi / Fără umbră şi aşternut. Această biată piatră / Nesocotită, această umilită slugă a nimănuia / Această blinda omidă a beznelor, înlr-o bună zi / Da, această cumplită omidă va deveni / Fluture. Un fluture sfint şi curat / un fluture alb şi etheric, un fluture / Invizibil, un fluture uriaş, fără de care / Nu se mai poate. Fluturele dinţii. / Anume fluturele mumă, / Fluturele obîrşie în care-i strîns / întregul neam de fluturi ce-o să vină [...]". Fluturii sînt metafora cea mai răspîndită a acestui univers, suav muzical ca paradisul dantesc. „ Treptat luminile s-au stins / Şî noaptea răsări fierbinte / Şi-am fost din nou răpit şi dus / Pe aripi tinere şi sfinte. // Unde-am ajuns nu cunoşteam / Trecurăm dincolo de ape / Şi-am pogorît într-un tîrziu / Pe ţărmul marilor garoafe. // Fluturii de aur străbăteau / Plăpînda mea alcătuire / Şi iar am început să plîng / lovit de milă şi iubire // Ochi blînzi veneau în jurul meu / Cu candele de mir uşoare / şi-ncet se închegă un Imn / Ţesut din lacrimi şi-ndurare. // Cuvînt nu mai era - şopteam / Doar adîncimi fără de nume / Cu rouă umbrii luminînd / Curat de dincolo de lume" (Zborul curat). Se aud pretutindeni cîntece care slăvesc armonia lumii şi poetul cade în extaz orfic: „Mă umplu de miresme şi de har / Privindu-te iubita mea minune / Sînt răstignit în mine în extaz / pătruns de-un imn fără de nume " (Extaz). Capodopera acestui lirism incantatoriu, de purităţi astrale rămîne Izvorul, un fel de imn al naşterii, prea lung spre-a-l reproduce aici.

Nu lipseşte din Imne şi o intenţie de sinteză mai ambiţioasă, în tiparele pindarice, loan Alexandru pune imagini de viaţă păstorească autohtonă, o geografie şi o istorie lesne de identificat, urcînd pînă la pădurile străvechii Dacii. Orfeu însuşi e invocat ca avîndu-şi originea în Dacia: „ Prieten nocturn bunule Orfeu / Sălaşul tău era aici Dacia " (Prietenul Orfeu). O astfel de încercare de a construi o mitologie românească au făcut şi alţii, de exemplu Eminescu în poemele de tinereţe (Mureşanu etc.), sau, mai exterior folcloric, G. Coşbuc în proiectul Atque nos. Doar că în locul romantismului ceţos şi al profeţiilor zguduitoare, loan Alexandru vine cu un stil mai metodic, clasicizant aproape. Ştefan, Brâncoveanu, Avram lancu, Ardealul sînt cîntaţi în lungi şi cam prozaice maşinării în versuri. Urmărind să fie solemn-oracular, tonul e adesea numai discursiv şi emfatic, într-un

ritm monoton de cădelniţă. Marea inspiraţie lipseşte şi din Imnul lui Avram Iancu şi din Imnul lui Constantin Brâncoveanu, năpădite de buruienile unei gîndiri prozaice, în ciuda retorismului, e de semnalat faptul că aceste poeme, ca şi unele ale lui Ion Gheorghe (din Cavalerul Trac, Megalitice etc. ...), caută să înalţe evocarea pioasă şi banală a trecutului la nivelul unei viziuni mitologice integrale. Cu deosebiri de mijloace, evident: mitologia lui Ion Gheorghe e mai inventivă şi mai eteroclită, cu liniile răsucite pînă la grotesc şi scoţîndu-şi efectele din gigantismul dimensiunilor; a lui Ioan Alexandru e mai severă şi mai senină, închipuind o lume aproape firească, blîndă şi austeră. Contorsiunii limbajului din Megalitice îi răspunde aici o muzicalitate interioară a cuvintelor. Dar în esenţă proiectele celor doi poeţi sînt asemănătoare.

Imnele bucuriei este, cu unele lucruri de nivel discutabil, o carte excepţională.

(România literară, nr. 26, 1973)

„Imnele Transilvaniei"

începută sub semnul lui Blaga (al lui era satul fabulos din Viaţa deocamdată), poezia lui Ioan Alexandru s-a apropiat tot mai mult de la Imnele bucuriei încoace de aceea a celuilalt mare liric ardelean, Octavian Goga. Imnele Transilvaniei nu ne mai lasă nici o îndoială în această privinţă. Ele evocă Ardealul ca pe o ţară deopotrivă mitică şi istorică, în care se înfig rădăcinile de multe generaţii ale poetului, cîntată cu solemnităţi retorice şi pe acelaşi ton de litanie, cînd nostalgică şi blîndă, cînd înceţoşat-profetică, din Noi ori din Rugăciune. Acest sentimentalism ţărănesc deosebeşte pe Goga, pe Coşbuc şi acum pe Ioan Alexandru de Aron Cotruş sau de Mihai Beniuc, poeţi şi ei, ca toţi ardelenii, ai solidarităţii naţionale, cu un puternic simţ al valorilor colective, dar capabili de accente mai directe, de o revoltă căreia i s-a zis pe drept cuvînt patos social activist, fiindcă exclude extazul, psalmodierea, durerea mocnită izbucnind, din contra, în proteste şi invective energice. Peste universul arhaic al lui Ioan Alexandru, oricît de amar şi de tulbure, se înstăpîneşte un duh de împăcare şi plîngerea lirică se înseninează adesea, deşi poate fi bîntuită de un tragic subteran acumulat de veacuri.

Elogiul începe, ca şi la Arghezi sau Beniuc, de la limba neşlefuită, dură, de la „graiul cu-ndemnuri pentru vite" al străbunilor: „Noi n-avem alte arme de-a lupta / Aici în Transilvania mea vatră / Decît cuvintele greoaie bolovani / Ce le zvîrlim spre ceruri ca de piatră. //

Nu-i decît graiul zala mea şi scut / Cuvintele acestea încîlcite / Ca o pădure strimbă de stejari / Plină de cuiburi oarbe şi ispite". Devine deîndată vizibil sentimentul originii ardeleneşti, poetul socotindu-se purtătorul tradiţiilor, chemat să reînvie amintirea tuturor acelor sărmani păstori, plugari şi mocani ce s-au perindat de veacuri prin „ţară": „Din Apuseni, din răsărit, mă trag /• De pe aceste dealuri transilvane". Sau şi mai limpede: „Dar cei ce nu mai slnt aici, strămoşii mei / Cohortele de morţi acolo-n Transilvanii / loanii milioane şi Paveli dedesupt / Semnării drepţi, păstorii şi mocanii // Cum să îi strig pe nume, să-i îndemn / Asta mi-e singura menire / Aducere-aminte strămoşilor sărmani f Pe fiecare-n parte, eternă pomenire". Deocamdată sîntem în vecinătatea Testamentului arghezian, însă poetul îşi înţelege menirea mai concret, ca pe a unui apostol care umblă din sat în sat: „Şi să-i întreb citi îşi aduc aminte / Din casă-n casă şi din om in om /Să îi ascult vorbindii-mi de părinte". El îşi declară cu o ostentaţie orgolioasă înrudirea cu toţi aceştia, însăşi „ţara" lui e o matcă din care se desface o întreagă geografie („Din Maramureş pînă peste munţi / şi în Moldova şi-n Apuseni pe masă / M-aş vrea făclie limpede trimes / Cu-această bucurie luminoasă") şi istorie naţională, în al cărei nesfîrşit pomelnic figurează, pe lîngă voievodul Gelu, Horia, Avram lancu („ De unde vii tu lancule Avram / Cu sunete In sînge de răscoală") şi alţii precum Mircea, Ştefan, Mihai Viteazul, Bălcescu şi Eminescu. Fiecăruia poetul îi închină cîte un imn pios şi smerit, plin de-o abundenţă prozaică alteori, în versuri cam inegale şi greoaie, al căror arc înalt se destinde prea adesea pînă la banalitate. Să reţinem portretul lui Şincai, despre care a scris şi Geo Bogza o tabletă extraordinară, cărturarul pribeag care purta pretutindeni cu sine în desagă „cronica românilor": „Supt coroana frunţii lui, decît / Obrazul de două ori mai înaltă, scoica / Urechii şlefuită blînd, / De-atîtea zvonuri albe ce-i mănîncă /S-a subţiat in cap de diamant, în ţărna / Cărnii s-a uscat pe stincă. Buzele domoale / de păstor uşor par trase-acitm din fluierul /Subţire, ca un potir de-argint răsăritean /Lovit în mers de-un clinchet fără ştire".

Din Goga vin imaginile satului ardelenesc tratat, în unele poezii, şi pe o latură mai firesc familiară, acel univers zugrăvit în detalii toponimice, onomastice, etnografice, evocat în versuri molcome care s-au încărcat de tristeţea fără nume a unei istorii frămîntate. Lelea Teodosia, care „veghează ciurda satului de vite /pe Dosul Marianului între stejari / şi pe mirişti de holde veştejite", lelea Măria care-şi aşteaptă resemnată moartea, loanul Danii şi ceilalţi sînt eroii acestui sat a cărui amărăciune muzical-profundă se sublimează o dată într-un

vers memorabil: „Maramureş murmure amar". Original este lirismul inexprimabil al acestei arhaice lumi de ţărani care-şi poartă carele şi vitele lor pe drumuri prăfoase, printre dealuri austere, sunîndu-şi coasele şi secerele sub soarele arzător ori bătuţi de ploile toamnei, sau lucrînd ogoarele, crescîndu-şi pruncii, bucurîndu-se ori murind în tăcere, după ritualuri, de mii de ani aceleaşi, de o măreţie fără veselie. Ţăranilor le închină loan Alexandru unul din imnele lui cele mai frumoase: „Amiros ţăranii-a fluturi şi-a pămînt / Amiros ţăranii-a oi şi a ninsoare, l Amiros ţăranii a spînzurătoare. // Amiros ţăranii a dreptate, Amiros / A iubire, amiros şi-a neputere / Amiroase Transilvania săracă a ţărani / şi ţăranii amiros a înviere. II Amiroase casa lor a prunci / Doisprezece-nşiruiţi pe vatră / îmbrăcaţi in peşci şi sumăvici / Grei şi graşi ca nişte cruci de piatră... / Amiros ţăranii-a milă ce s-a strîns /An de an şi-a-ncremenit în ţară /şi din carnea ei a răsărit / Seminţia asta milenară ".

Aceste cîntece monotone, grave, sînt la loan Alexandru şi expresia (esteticeşte discutabilă) a unui tradiţionalism excesiv care împinge sentimentalismul profetic al lui Goga pînă la icoanele devitalizate ale lui Pillat din Biserica de altădată sau pînă la acelea decorative ale pictorului Demian. Satul străvechi se populează atunci de figuri de legendă religioasă, autohtonizînd reprezentări biblice, şi se umple de dangătul clopotelor, de ţintirimuri şi de rugi. Carul voievodului Bogdan bunăoară nu e petrecut doar de ştergarele simbolice, de pîinea şi sarea fericiţilor supuşi, dar şi învăluit peste capetele îngenuncheaţilor, îmi displace nu doar reprezentarea convenţională, prea bine ştiută, dar şi tonul liturgic al poemuluui, „religiorizatea" factice, care n-are măcar prospeţime naivă ca acelea din icoanele populare: „Pămîntu-i zguduit de tînguire / E martie şi sîngeră-n văzduh / Turma de miei în horă după mire, / Cit vezi cu ochii roată Moldova în genunchi. / Cu-n braţ de crini te-ntîmpină mireasă / Miroase-a grîu în târnă jupuit de vînt / Şi-a Sfintul Gheorghe - în fiecare casă l Şi trece carul tău voievodal / Prin satele străvechi şi prin cătune / Şi moldovenii pe ştergare-ţi ies / C-un drob de smirnă fumegînd în pline", în cealaltă extremă (extremele se ating întotdeauna) se află imagistica de apocalips din lunga poezie Amintire (cu lucruri notabile) ce pare a fi versiunea păgînă a picturilor de pe peretele Sucevţei: „ Pruncul de mic era uitat sub cer f Sub ochiul sorţii pe cîmpii geroase / un zeu capricios îi macină / Sîngele crud şi măduva din oase... / Grămezi de humă, neamuri de barbari / Mulţi fără grai şi hoarde fără nume / Dosiţi prin smîrcuri şi pe sub răscruci / Faimă de groază v-a rămas în lume. /Care pe care, cuţit pentru cuţit. /Sălbăticie

prin sălbăticie / Spînzurătoare din spînzurători / Ochi pentru ochi, minie din minie // Lanţ se ţineau din neam în neam / Aceeaşi ură şi acelaşi cîntec / putea istoria de sînge putrezit / Al pruncilor ucişi la maică-n pîntec // Focuri se-nalţă-ndată după jaf l Şi victimele şchioape sînt belite / Ce-i tînăr in dezmăţ pe loc e-ncălecat / Acolo între caii morţişi-ntre copite" etc.

Imnele Transilvaniei e volumul inegal (şi nu cel mai bun) al unui poet important de azi, autor al unor impresionante evocări istorice, pline de suflu patriotic, dar pîndit destul de des în ultima vreme de discursivitate şi emfază.

(România literară, nr. 26, 1976)

„Pămînt transfigurat"

loan Alexandru se află, cu Pămînt transfigurat, la a cincea antologie de autor. Cea mai cuprinzătoare, dar şi cea mai discutabilă sub raportul criteriilor, înainte de orice, nu e deloc uşor să-ţi dai seama, parcurgînd sumarul, de unde provin poeziile şi care sînt, dacă sînt, ineditele. Deşi culegerea se bucură de o generoasă Prefaţă, semnată de Zoe Dumitrescu Buşulenga, şi de o Notă bibliografică, întocmită de Ulvine Alexandru, lipsesc cu desăvîrşire precizările referitoare la ediţia de faţă. Cele peste două sute cincizeci de poezii se înşiră într-un lung monom, ca al cămilelor în deşert, negrupate pe volume şi nerespectînd cronologia întîii tipăriri. S-ar putea ca, risipind aparent la întîmplare poeme din Infernul discutabil în masa de Imne, autorul să fi urmărit un scop anume, care însă mie îmi scapă. De altfel, din primele sale cărţi, a reţinut foarte puţine titluri. Cele mai multe sînt din Infernul discutabil, în jur de douăzeci. Fără a mai stărui în calcule de acest fel, e deajuns să precizez că prima jumătate a creaţiei poetului (de la Cum să vă spun la Vămile pustiei) nu ocupă decît a opta parte din Pămînt transfigurat. Restul de şapte optimi sînt poeme apărute în cele patru volume de Imne. Aici, cel puţin, criteriul este clar. loan Alexandru a mers, cum se spune, pe mîna acelor critici ai poeziei lui care consideră că versurile mai noi sînt superioare celor din deceniul şapte. Acest punct de vedere îl exprimă fărpă ezitare prefaţatoarea: „... Cei patrii ani care despart Vămile pustiei de volumul Imnele Bucuriei înseamnă în devenirea Im loan Alexandru un interval esenţial de progres în cunoaştere. A fost o scurtă pauză de creaţie, dar ce recoltă a gîndului, ce extensie a orizontului de cultură, ce adîncire a propriilor idei mitopoetice au fost provocate de confruntările cu Europa contemporană!" (în paranteză fie zis, doar una sau două din

multele poezii citate ca argument pentru această evoluţie în prefaţă pot fi găsite în sumarul antologiei!), în ce mă priveşte, nu ezit la rîndul meu a mă declara de părere contrarie. După o sută şi mai bine de pagini de antologie, am tresărit recunoscînd versuri care, acum un deceniu şi jumătate, promiteau în, pe atunci, Ion Alexandru, un altfel de poet, mai profund, mai dramatic, mai vizionar: „Despre poeţi numai moartea poate vorbi / singură moartea ştie despre ei cîte ceva". Sau: „S-au scumpit caii aşa cum se scumpeşte / apa in nori pe vreme de secetă". Sau, în fine: „Dar nunţile la noi pline de coamele cailor / şi clopote roşcate la hamuri cu panglici tricolore, / la căpăstru mînjii duc frunze ţepene de stejar şi burţile iepelor sînt pline de praf şi sudoare. // Peste atîtea dealuri umblă roţile în Ardeal / că bărbaţii sînt aduşi puţin de umeri /şi toţi copacii in păduri cresc noaptea / numa-n rădăcină".

Cu Vămile Pustiei începe, de fapt, schimbarea la faţă (nu încă şi la nume) a poetului. Ea se va desăvîrşi, pînă la nerecunoaştere în Imnele Bucuriei, Imnele Transilvaniei, Imnele Moldovei şi Imnele Ţării Româneşti. Cum se vede de la titluri, şi cum au observat toţi comentatorii, poetul a sacrificat vizionarismul său tulbure-expresionist, bazat pe un mare isntinct al materialităţii lumii, cu ecouri din Blaga, din Infernul discutabil, pentru o lirică solemnă şi festivă, de caligrafii bizantine pe filieră gîndiristă. Nu e însă adevărat că poezia lui loan Alexandru a descoperit abia acum temele sociale şi naţionale. Din capul locului, şi ca una din componentele ei „ardeleneşti", această poezie a continuat spiritul unor Goga, Beniuc (în Cum să vă spun), Cotruş, Blaga, cu tot acel sentimentalism social şi naţional care îi caracterizează. Evocator al locurilor natale, ale casei părinteşti, al tradiţiilor familiale, al Ardealului străvechi ţărănesc, vatră românească milenară, loan Alexandru n-a devenit în Imne, ci a fost de la întîia sa carte. Diferenţa nu trebuie aşadar căutată în tematică, ci în concepţia despre ppezie şi în modalitatea de expresie.

Există indicii că schimbarea n-a fost fără dificultăţi lăuntrice. Imnele Bucuriei păstrează semne ale unor îndoieli, întrebări şi sfîşieri. Cerul poeziei lui loan Alexandru va deveni senin abia în cărţile următoare, întoarcerea poetului e un amplu poem holderlinian, pe tema experienţei Pustiei, pe care poetul n-o poate ocoli în drumul lui spre sine. Imaginaţia este aici încă puternică, versurile au sintaxă originală şi dificultuoasă, răsucite ca viţa de vie pe araci. Aspectul teratologic al liricii anterioare n-a dispărut complet, iar epurarea sufletului de vechile fantasme e doar parţială („ Trebuie doar să te laşi uşurel in voia valului / Şi poemul se-ntoarce la păianjenii şi broaştele sa/e"). Umbletul prin piscurile mari de piatră ale renunţării la

pămînteşti chemări nu e scutit de teamă şi nici de tentaţia capitulării. Imagini ale luptei cu sine apar şi în alte locuri (acum sau mai tîrziu), cînd poetul se proiectează în Abraham, în Iacob sau în Ieremia: „ Intr-o fintînă fost-a aruncat / Doar va pleca de-a binelea din ţară / Dar el era-n cuvînt întemniţat / Şi n-avea cum să iasă înafară", ne spune poetul despre acesta din urmă. Din puţul unde ura concetăţenilor l-a aruncat. Ieremia a fost salvat de o voinţă de sus care i-a întins o „funie de aur şi de înviere". Noul Ieremia nu va mai fi întunecatul cîntăreţ al ruinelor, al pieirii şi morţii: va fi, dimpotrivă, „ îmbrăcat în grai de sărbători".

Treptat atmosfera se face blîndă şi extatică, iar tonul cu adevărat imnic. încă din Vămile pustiei puteam nota viziunile pure, de o religiozitate decorativă, bizantin hieratică: acolo cu o notă aproape ascetică şi care dădea liricii un gust de cenuşă, în Imnele domină bucuria. Universul e transfigurat şi luminos, paradisiac, plin de dulceaţă. Versurile capătă o factură net tradiţionalistă şi se îmbracă în haine de duminică. Expresivitatea devine egală şi stereotipă. Lucrul cel mai criticabil este elementaritatea artei poetice, presupuse a genera aceste poezii cuviincioase şi şterse, nu o dată de o stîngăcie fără farmec.

O intenţie de sinteză ambiţioasă remarcăm deja în Imnele Bucuriei în tiparele odei pindarice, poetul punea icoane de viaţă păstorească, autohtonă, o geografie şi o istorie uşor de recunoscut, urcînd pînă la codrii vechii Dacii, într-o poezie ce nu mai apare în volumul antologic, era evocat Orfeu, ca avîndu-şi „sălaşul" în Dacia. Modele pentru o astfel de mitologie românească îi ofereau lui Ioan Alexandru şi Coşbuc (Atque nos) şi Eminescu (Mureşanu ş.a.). Ceea ce reuşeşte poetul să realizeze din proiectul său este (mai ales în Imnele Bucuriei) sugerarea unei ţări mirabile de păstori şi de holde („o patrie de foşnet aurie"), blînd luminate de soare, cu dimineţi înrourate, cu „slăvitul vînt" care face să unduiască ierburile, cu oameni muncitori şi smeriţi, pierduţi în cîntări de slavă, cu turle ce-şi trimit semeţia spre un cer îngăduitor şi protector. Putem desprinde destule imagini şi versuri fericite: „Grea este sfinţenia de purtat / Mai grea decît roata istoriei"; „De turme-i grea Moldova şi păduri". „Maramureş murmure amar / De mirese mari nemăritate". Cîteva imne sînt emoţionante în întregime. Ceea ce opreşte însă aceste cărţi să-şi împlinească programul este, pe de o parte, un soi de sîrguinţă în plan cantitativ, care face ca mare parte din versuri şi poeme să aibă un aspect industrios, cu multe repetări inutile, cu împiedicări ale cuvintelor, invadate de buruiana platitudinii neplivită la vreme; pe de

altă parte; din vizionară, lirica lui loan Alexandru devine descriptivă, meticuloasă, etnografistă. Modelul tot mai des urmat nu mai e acela tineresc-romantic eminescian, ci acela „monografic" al lui Aron Cotruş, care şi el a închinat cîte o carte provinciilor istorice româneşti. Abundă enumerările, listele de nume (ca în Dumbrava roşie a lui Alecsandri), evocările nici măcar liric transfigurate de personaje istorice ori familiale (ca în Satul meu de Ion Pillat şi fără duioşia lui Goga). Aproape nu este personaj al cosmosului rural (mama, tatăl, clopotarul, lelea Măria, lelea Teodosia) care să nu aibă parte de un portret previzibil şi lipsit de marea imaginaţie de odinioară. Uneori aceste fresce şi figuri de epocă sînt scăldate într-o atmosferă difuză de icoană ortodoxă, în linii puţine, stilizate şi hieratice: „ Poartă străveche în satul părintesc / Simbol curat fără zăvor / De-o parte te veghează ţintirimul / De alta şopteşte un izvor // Acolo-i casa noastră din lemn şi din pămînt / Clădită anevoie in sudoare / pe dealul nostru molcom transilvan /Sărac în dobitoace şi grînare". De obicei însă prozaismul cotropeşte lirismul: „De lelea Teodosia ce-aş putea să spun / De văduvia ei în sărăcie / Trăieşte numai din priveghi şi post / In casa ei puţină şi pustie // De clnd i-a murit omul în război / Umblă pe cap c-o singură năframă / Doarme pe jos pe-o scîndură de brad / C-un ţol de lină care se destramă / şi tot vorbeşte singură pe drum / Şi spune bună ziua într-o doară" etc. Schimbînd numele, poezia rămîne aceeaşi:,, Lelea Mărie la lampă în amurg / La treizeci şi ceva de ani de văduvie / Acum cu toată casa ei în alb / Aşteaptă-n pace moartea ca să vie // Treizeci de ani în negru a umblat" etc. în Viaţa deocamdată sau în Infernul discutabil animalele familiare ţăranului erau nişte prezenţe mitologice, în Imne ele îşi pierd capacitatea simbolizatoare şi uneori şi pe aceea decorativă. La fel, copacii, florile, flora comună pe care poetul n-o uită, dar în cîntarea căreia nu nimereşte decît vagi accente lirice:

,, Rodnicia bradului nu-i la pămînt / Crengile din vîrfsînt încărcate / Să auzi clnd şuieră în vînt / Cîte vămi în urmă-au fost lăsate... ". Marile imne (adresate lui Ştefan cel Mare, lui Brâncoveanu - subiect al multor compuneri -, lui Şincai şi altora) seamănă cu nişte greoaie maşinării, din care răsare rareori un vers norocos, cînd nu alunecă de-a dreptul în plata cronică rimată: ,, în'Bucureşti la poalele Mitropoliei / Tatăl lui Brâncoveanu a fost asasinat / Crucea de piatră de pe fostul deal al viei / Şi-acum păstrează locul neuitat". Penuria vocabularului poetic este la fel de remarcabilă ca şi subţierea mitosului. Aerul de versificaţie stîngace se instaurează pretutindeni. E de ajuns să citez poezia titulară: ,, Transfigurarea ajungerea-n cuvînt / Mutare-n spirit foc în nevedere /

Giulgiurile golului mormint /pe răni hrănesc pămînt de înviere // Cu cit copilul a crescut în noi / Cu atîta paradisu-i aparţine / Ca norii fi-vom despuiaţi de ploi / Rodi-va stingerea de sine // Grădina şi oraşul cetate fără veac / întemeiază dincolo de stele / Durează-n tot ce-i mai sărac / Rodesc a perle lacrimile mele". Tocmai forţa imnică nu se simte în aceste versuri. Mi-e greu de aceea să fiu de acord cu Edgar Papu care-l consideră pe loan Alexandru „cel mai mare poet imnic din întreaga istorie a literaturii noastre", autor de icoane comparabile cu acelea de pe zidurile Voroneţului şi Suceviţei care „îţi iau ochii dintr-o dată". Trebuie să mărturisesc cu părere de rău în încheiere că rămîn în ideea că autorul extraordinarelor viziuni din Infernul discutabil sau al suav-spiritualelor invocaţii din Vămile Pustiei nu şi-a ţinut marea promisiune.

(România literară, nr. 40, 1982)

„Imnele Maramureşului"

Este limpede intenţia lui loan Alexandru de a sugera în Imnele Maramureşului, aşa cum a făcut-o şi în acelea ale Transilvaniei, Moldovei, Ţării Româneşti ori Putnei, existenţa unui tărîm spiritual, mai presus de etnografie şi de lingvistică, spaţiu străvechi naţional, plin încă de boarea mitologiilor, de ecoul legendelor, de murmurul cîntărilor. Poetul însuşi ne-o spune în prefaţa la recenta lui carte, o prefaţă aproape la fel de metaforic-incoerentă ca şi versurile, în număr de cîteva mii, care urmează, în viziunea poetului, Maramureşul „este încins cu brîulsimbolic, un fel de vieţuire de la care avem de învăţat", aşadar, este o paradigmă pentru sensibilitatea şi duhul românesc. „ Este aici - adaugă loan Alexandru - o copleşire a logosului întrupat în inconfundabil sărbătoresc în impresionanta robusteţe ctitorind peste veacuri o colectivitate ce nu striveşte individual, ce salvează persoana aducînd afirmarea relaţiei sacrale pe care această lume a ştiut să o păstreze ca umană pur şi simplu într-un firesc cuceritor ". Tatonînd în privinţa ideii din pasajul citat, să spun deci că sacrul şi umanul se înfrăţesc sărbătoreşte, în ţara de la nord, în chip absolut natural. Cum se poate remarca, loan Alexandru şi-a făcut chiar şi pentru ocazii prozaice (prefeţe, tablete publicistice, articole etc.) o limbă personală, cum numai Arghezi, păstrînd proporţiile, a mai avut, dar care, ajutată şi de economisirea avară a virgulelor, devine uneori la fel de esoterică, de indescifrabilă, ca şi poeziile lui. ,

Şi fiindcă am atins această problemă, merită să stăruim puţin. Lexicul folosit de loan Alexandru nu e nici arhaic, nici modern.

Mai degrabă un instinct artistic decît o cultură lingvistică l-a împins pe poet către improvizarea (ipoteza) unui limbaj care are parfumul vechimii, dar este în fapt artificial. Fondul principal de cuvinte este ţărănesc (evident, nu numai maramureşan) şi biblic. El nu este foarte bogat, ca şi cum poetul s-ar strădui să picteze în cîteva, puţine, culori peisajele sale morale. Pe lîngă asta, găsim invenţii, probabil, proprii, ca podobie, agnet (de la angus?), echaton, paradei, miezonoptic, martiric, apoi stîngace forme verbale din vocabularul poeziei noastre romantice (devenindă, se strecor, o-nvoalează), în fine, substantive cu genul modificat, conform procedeului folosit, pe scară mai largă şi de Ion Gheorghe (cuvîntă, asină). Din aceleaşi motive, cred, de a da senzaţia de vechi, poetul preferă pe â lui î, peste tot, chiar şi acolo unde nu s-a aflat niciodată (doborîtă, urîlă). Trebuie să menţionez construcţia frazei poetice, răspunzătoare în cea mai mare măsură de arhaitatea aceasta cam silnică, şi care nu o dată pare împrumutată din Varlaam sau Ivireanul, împreună cu care poetul de azi mai are în comun şi înclinaţia spre probozanie şi blestem („ Vai de noi ce ne folosim priceperea şi ştiinţa / Celor aflaţi in creştere otrăvindu-le conştiinţa // Decît să se smintească un tînăr sau o fecioară / Mai bine ne-ar fi de grumaz o piatră de moară / Vai nou morminte pe dinafară văgăune jalnice / Pline de spurcăciuni").

Una peste alta, imnele lui loan Alexandru vădesc o artă poetică destul de primitivă şi cam simplistă, făcută din solemnităţi retorice a căror sursă îndepărtată o ofertă imnele, elegiile şi ditirambii bizantini, care au circulat la noi în slavonă în secolele XVI-XVII. Atitudinea quasi generală este de smerenie nediferenţiată, de monodie care curge la nesfîrşit, dar poate fi la fel de bine oprită în orice punct. Fondul esenţial al poetului este elegiac. Lucrurile notabile, cîte sînt, le descoperim în textele mai concise, care seamănă cu psalmii ori conţin evocări ale unor lumi de păstori naivi şi credincioşi. Textele ample sînt greoaie şi plictisitoare, fiind practic cu neputinţă a le duce la capăt fără sforţare. Unele au şi un aer esoteric, misterios, care are un precedent în Goga, explicaţia lui mai directă fiind totuşi aceea că loan Alexandru cultivă în aceste imne o frază extrem de arbitrară în alcătuirea ei sintactică, rupînd punţile de legătură şi creînd impresia de înţeles obscur. Defectul principal al liricii lui ditirambice este însă abstracţia. Aceasta se simte de la nivelul figurilor stilistice: „necăpăţîna nebiruinţii"; (ştergarele şi blidele) „doxologesc osanale"; „îngerii doxologind gloria". Sînt şi versuri întregi care respiră în acest aer rarefiat de concepte: „N-are infernul statut ontologic / Ci numai existenţă fenomenală". Se întîmplă să crezi, citind un titlu ca

Pădure iarna, că vei afla un peisaj oarecare, oricît de stilizat, şi în loc de asta, dai peste „ culoarul eternităţii aşa trebuie că arată" sau peste banalităţi precum „ Prin zăpezi printre crengile / încărcate de ninsoare imacuiată". Poetul priveşte atît de fix la ideea care-i călăuzesc inspiraţia încît realitatea din poezii devine transparentă, se văd doar oasele, carnea de pe lucruri topindu-se. Acest lirism de abstracte noţiuni etice este deseori rebarbativ: „ Trebuia să ia păcatele cel asupra căruia / Nu pot rămîne / împreună cu pedeapsa izvorîtă din ele / Să le distrugă prin compasiune / Suferinţele pricinuite de răul / Asumat şi ce-i urmează vinovăţia" etc.

Care este ideea? După cîte îmi pot da seama, se produce la loan Alexandru o confuzie inocentă (dar plină de urmări vinovate) între întruparea logosului şi încreştinarea istoriei. Volumul său din urmă debutează cu mai multe poeme despre (şi intitulate) Mihai Viteazul sau Câmpia Turzii. Nu sîntem încă în spaţiul maramureşean, dar, desigur, nu putem pretinde unei culegeri de poezie să aibă unitatea unui tratat de istorie sau de geografie, în aceste poezii, uciderea mişeleasca a voievodului este interpretată ca un sacrificiu de întemeiere: tăierea capului este identificată cu înjunghierea mielului christic. Mihai ar fi deci mielul pascal sacrificat ca o „cale a jertfei întemeietoare de ţară". Cu astfel de hibrizi ne-am mai întîlnit în Zoosophia lui Ion Gheorghe, dar acolo nu era atît solemnitate, cît burlesc. Diferenţă, prin urmare, de registru stilistic. Tema sacrificiului cu pricina şi abuziva ei interpretare poetică şi ideatică revine de zeci de ori, în legătură cu personaje foarte diferite, de la Doja la Baba Novac şi de la Horea la Avram lancu, prefacînd mielul simbolic într-o turmă întreagă, înainte de a călca pragul Maramureşului şi a da pe Mara de „omphalosul Europei" (buricul, cum ar veni), mai sînt cîntaţi în versuri mai mult ori mai puţin biografic lancu de Hunedoara, Io Mircea Voievod, Bărnuţiu, Bălcescu, Şcoala Ardeleană şi alţii. Poetic se poate reţine evocarea peregrinării lui lancu într-un stil ce aminteşte puţin de al lui Botta din patrioticele lui portrete lirice: „Nu mai vorbeşte cu nimeni / Graiul s-a retras din el / Ca izvoarele din fintînă / încă într-o peşteră numai / Razele lunii răsună / Aşa a rămas în istorie lancu / Vremile numai se schimbă / Clopotul uriaş spînzurat / De turlele munţilor / Fără limbă".

Un lot mare de poezii, din secţiunea care trebuia să fie de inspiraţie direct maramureşeană (dar aceasta se dovedeşte pînă la urmă mai greu de ajuns din urmă decît o Fata Morgana în pustiu), mi-au dat cel mai pronunţat sentiment de deja vu. în revistele tradiţionaliste şi gîndiriste de dinainte de război astfel de texte erau pe toate paginile.

Majoritatea repovestesc, localizînd, întîmplări biblice, din Noul Testament, nu, din păcate, cu destulă savoare; altele sînt rugăciuni, din care doar cîteva merită a fi transcrise (de exemplu acest frumos şi foarte pur Imn: „Cum sclavii fugind îşi tîrăsc după ei / Lanţurile oriunde / Ferecat prin lacrimi de tine doamne / Nu mă poate cosmosul ascunde // Nu mă poate nimeni primi / Nu-i îngăduit nimănuia să-l tăinuie / Fugarul / în fiece seară rănile mă vădesc / C-am jefuit sanctuarul // Străin tuturor / La picioarele tale în hohote / Lanţurile de foc ale ochilor mei / Catedralelor clopote"); în sfîrşit, aici se găsesc acele elegii, plîngeri, amintite la începutul recenziei, care ar fi putut alcătui un volum, mai miezos decît cel de faţă, dacă poetul s-ar fi limitat la ele, Maramureşul este evocat într-unul din ele, cu o muzică ce ne-o trezeşte în minte pe aceea a lui Botta („Maramureş Marea noastră Moartă / lemnul înghiţit de troiţă şi poartă / Turnul numai suliţă săgeată... ") şi Goga („De-atitea lacrimi ce-a vărsat Ardealul / Nu se mai vede de albastru malul / Să nu-şi piardă sarea din putere / învelit oceanul de-nviere/ împletit numai cu focul plînsul / Macerează munţii după dînsul / Fundătura este octogoană / între extază şi prigoană... "). în alta, Topos, avem un loan Alexandru la nivelul lui cel mai înalt (atins, din păcate, destul de rar în aceste prea polifice Imne):

„ L-am locuit cu plugul şi cu turma

îmi ştiu numai cerurile urma

Cît cuprinde zarişteа stejarul

Mi-am încropit în cosmos sanctuarul

Ştiu de suflet că e mai greu în mine

Coarnele mă ţin de rădăcine

Cu cit rodirea în coroane mai adâncă

Lemnul înfipt în căpăţîna stîncă. "

Astfel de versuri îndreptăţesc speranţa că poetul de altădată, al Infermului discutabil mai are resursele necesare pentru a pune capăt lungii lui rătăciri lirice din ultimul deceniu.

(România literară, nr. 33, 1988)

ANA BLANDIANA

„Cincizeci de poeme", „Calitatea de martor"

în Cincizeci de poeme (Ed. Eminescu, 1970), Ana Blandiana îşi face o primă (după cîte ştiu) selecţie din propria poezie. Selecţie nici prea generoasă, nici prea severă; de altfel, mi-e cu atît mai greu să mă pronunţ asupra acestui punct cu cît poeta a scris în genere puţin şi (dacă exceptăm volumul de debut) fără mare inegalitate. Şi primul lucru ce se observă la lectura acestor cincizeci de poeme (pe care poeta le-a socotit reprezentative) este tocmai scrupulul artistic; dacă nu, cum spuneam, în alegerea propriu-zisă, în chiar structura poeziei, care suferă de rigoare ca de o secretă disciplină. Poeta se reprimă evident. Nu numai în sensul că lirica ei este antifeminină (refuzînd să semene cu jurnalul unor senzaţii şi emoţii), dar şi în acela de a elimina tot ce ţine de o imagine posibilă a vieţii imediate, „banale", superficiale. De unde şi o anume lipsă de spontaneitate, de naturaleţe, de unde masca, nedezlipită de pe obraz, a gravităţii responsabile.

Am mai remarcat aceste^ lucruri scriind despre A treia taină acum un an. Ce-ar fi de adăugat? în primul rînd că această etică a poeziei şi-a găsit cu timpul la Ana Blandiana expresia potrivită. Nu e suficient ca un poet să aşeze la baza poeziei sale o convingere morală ori de altă natură; trebuie ca această convingere să se poată transforma în poezie. De la o etică, frumoasă şi înaltă, a poeziei, Ana Blandiana a ajuns la o veritabilă poezie etică. Poezie de aspect sentenţios, nici vorbă „sinceră", însă de o sinceritate voită, cultivată ca o poză. „ Tragic mi-e dorul, asemeni blestemelor 'vechi", scrie Ana Blandiana într-o profesiune de credinţă: „Tot ce ating se preface-n cuvinte". Parafrazînd-o, aş putea spune că darul ei constă în a preface în atitudine deliberată orice spontaneitate. Plîngerea sau jubilaţia, temerea sau speranţa au la ea o cadenţă implacabilă şi impresionantă. Lirismului acestuia sentenţios, auster, îi lipseşte uneori chiar şi acea intimitate tandră a vocii care ne emoţionează în confesia poeţilor. Cele mai tulburătoare versuri ale Anei Blandiana sînt însă acelea în care poeta reuşeşte să se ascundă cel mai bine; din contra, versurile în care impersonalitatea, elevaţia, morala se trădează printr-o inflexiune neaşteptată, printr-un ţipăt, printr-un accent dramatic, în care fiinţa adîncă se demaschează, cerîndu-şi dreptul la naturaleţe, la banalitate, la comun.

Antologia de azi a Anei Blandiana mai confirmă constatarea mai veche referitoare la A treia taină: o etapă se încheie în scrisul poetei,

versurile ei de mîine nu vor mai semăna, poate, cu cele de azi. într-un fel, evoluţia Anei Blandiana este exemplară pentru poeţii care pun înaintea talentului o conştiinţă a poeziei şi nu se mărginesc la a-şi exploata înzestrarea firească. Fiecare etapă a poeziei este cucerită în urma unei mai bune cunoaşteri de sine, în urma unei înţelegeri superioare a poeziei înseşi.

Cum era de prevăzut, parte din temele şi caracteristicile poeziei se răsfrîng şi asupra tabletelor publicate de Ana Blandiana timp de şaptesprezece luni în Contemporanul sub titlul „Antijurnal" şi adunate acum în Calitate de martor (Ed. Cartea Românească, 1970). Şi, înainte de orice, vom recunoaşte atitudinea „negativa" din poezie faţă de viaţa imediată („ există desigur o poezie de ilustrare, care caută să calce cu picioarele ei mici în urmele lăsate de bocancii poetului. E adevărat, dar şi în capul acestei poezii, pe care nu o respect, pe care o socotesc neesenţială..."), întîia şi ultima tabletă se referă deopotrivă la condiţia poetului şi a scrisului, constituind motivarea de principiu a publicisticii din volum. Se poate observa şi o oarecare modificare a unghiului de vedere, mai subtil în ultima tabletă decît în prima, deşi, indiscutabil, acesta rămîne fundamental consecvent. De ce Antijurnal? - se întreabă Ana Blandiana. Pentru că (răspunde ea) viaţa poetului e neimportantă în sine şi ,, dacă jurnal înseamnă viaţa înregistrată şi comentată, viaţa de la o zi la alta, atunci jurnalul unui poet este o noţiune fără sens". Şi îndată: „Poetul există şi rămîne numai prin ceea ce reuşeşte să nu trăiască şi, netrăind, să creeze doar. Pentru că, după cum bine se ştie, numai ceea ce nu există în planul vieţii se realizează în planul artei".

Va să zică antijurnal, fiindcă opera nu exprimă ceea ce poetul a trăit, nu e o transcriere a existenţei, ci un act prin care poetul intră în posesia existenţei lui esenţiale. Este fireşte o idee curentă în gîndirea estetică actuală formuiată magistral, de pildă, de Malraux a cărui paradoxală propoziţie (dacă scriitorul ar crea spre a se exprima ar fi foarte simplu, dar el se exprimă spre a crea) o regăsesc în finalul tabletei Anei Blandiana care afirmă lapidar că arta nu e efect, ci scop. Singurul lucru care mă desparte de Ana Blandiana este acesta: arta nu purcede pur şi simplu din absenţa vieţii, cum pare a sugera ea. Literatura nu compensează absenţa vieţii, ci realizează un mod al ei esenţial. Biografia ideală a poetului, chiar dacă nu coincide cu cea reală, nu este o iluzie, o absenţă, ci tot viaţă (latentă, în proiect). Ex nihilo, nihil. Poetul nu se inspiră exclusiv din ceea ce a trăit realmente, dar nici exclusiv din ceea ce n-a trăit niciodată.

în tableta finală, se revine oarecum la aceste lucruri. Condiţia poetului ar fi aceea a unui martor ideal, care participă la viaţă fără a fi implicat total şi a cărui „singură datorie, fantastică, existenţială", este de a spune adevărul, pentru ca în funcţie de spusele lui „aproape sacre, să se judece, implacabil, procesul". Calitatea de martor provine din aceea că sentinţa nu poate schimba viaţa însăşi a poetului. Dar această calitate „zeiască" nu e un dat, ci rodul unei lupte. Se poate întîmpla ca, după ani de zile de indiferenţă, poetul să descopere că sentinţele nu ţin cont de depoziţiile lui, că procesele se termină contra adevărurilor rostite de el, şi atunci, el intră deodată, pentru un timp, în scenă, devine procuror, judecător sau inculpat, străbătînd un purgatoriu necesar spre a reabilita calitatea de martor. Frumoasă şi profundă analogie! în special raportul dintre pasivitate şi luptă, dintre condiţia superioară a poetului şi obligaţiile lui sociale, politice, -mi se pare admirabil exprimat. Poetul cunoaşte angajamentul social, dar nu pe acela ocazional şi exterior.

Ca şi poezia, tabletele Anei Blandiana sînt expresia acestei conştiinţe responsabile: nu exerciţii literare, ci acte de angajament moral. Poeta nu se joacă, din gratuitate, din umor, din înţelepciune; lucidă şi serioasă, ea traversează morala, gîndirea, istoria, politica lumii noastre, spre a-şi extrage pretextele şi imaginile. Ea reprezintă pe martorul fără de care procesul nu se poate judeca; şi crede profund în utilitatea depoziţiei ei. Desigur, repertoriul tabletelor e mai larg: deopotrivă, arta, natura, evenimentul accidental îşi află un loc în ele. Şi dacă puţinele tablete cu caracter mai liric, mai poematic, n-au parcă intensitatea privirii, a emoţiei, celelalte mi se par aproape mereu interesante şi pătrunzătoare. Stilul e direct, exact, spiritul consecvent şi metodic, deşi .fără fantastic, fără acea incoerenţă superioară care dă gravităţii farmec. Este poate o caracteristică inevitabilă pentru publicistica şi poezia Anei Blandiana, absenţa umorului de idei, fiindcă presupune, fie şi numai virtual, labilitatea ideilor.

(Contemporanul, nr. 2, 1971)

„Proiecte cu trecut"

Ana Blandiana perseverează în proză, cu bune rezultate: după Cele patru anotimpuri din 1977, iată, i-a apărut de curînd o nouă carte, intituiată Proiecte de trecut, şi care cuprinde unsprezece scurte povestiri. Poetice, fantastice şi memorialistice, ca şi precedentele, povestirile mai noi sînt la fel de enigmatice şi de pline de mireasmă, deşi scrise, în general, într-o limbă care nu face risipă de plasticităţi

lexicale, albă, neologistică şi elegantă. Remarcabilă este îndeosebi capacitatea tuturor acestor proze de a crea atmosferă. De la un punct înainte, se observă însă în Proiecte de trecut un gust pentru evocarea realistă, pentru ironie şi satiră, care lipsea în Cele patru anotimpuri. Mijloacele expresive se diversifică în chip evident şi, chiar dacă nu pot anunţa în Ana Blandiana un viitor romancier realist şi social (ceea ce nu cred că va deveni), sînt sigur că scrisul ei se va modifica în continuare, îmbogăţind cu elemente noi registrul sugestivului, misteriosului sau terifiantului, caracteristic prozei ei fantastice de pînă acum.

La ţară este, dintre povestirile ample, aceea care ne întoarce cel mai clar la motivele şi la atmosfera anterioară. Este descrisă o călătorie (jumătate reală, jumătate imaginară, ca aproape totdeauna în proza Anei Blandiana) spre satul bunicilor, în fond o regresiune într-o lume bătrînă şi sălbăticită. Tema acestei povestiri, scrisă cu o fantezie debordantă, este veche: civilizaţia cotropită de natură. Cîmpia înghite satul, vegetaţia luxuriantă înhaţă cu o voracitate înspăimîntătoare produsele omului şi ale istoriei sale. Puţinii bătrîni rămaşi în sat încearcă s-o sechestreze pe imprudenta vizitatoare. Pe marginea dintre realitate şi coşmar epicul e neimportant: contează acumularea de factori care să sugereze nesaţiul unei naturi din puterea căreia nu există scăpare. O intuiţie perfectă a subiectului o împinge pe autoare să descrie sfîrşitul acesta al universului ei din amintire în termenii unei universale entropii: dezordinea ce se înstăpîneşte este extraordinar de vitală, e o furie a materiei care proliferează monstruos, un cancer al organicului. Amestecul de crepuscular şi de vigoare elementară creează toată strania atmosferă a acestei povestiri. Drumul spre sat traversează o cîmpie intens mişunătoare: „Cea mai frapantă deosebire faţă de felul în care credeam eu că arată cîmpia era lipsa ţarinii, faptul că pămtntul nu se vedea. El era acoperit cu un strat gros de un metru poate — poate mai mult — de boabe şi ştiuleţi şi seminţe printre care mişunau, forfoteau, se agitau mii şi mii, milioane probabil, de fiinţe de cele mai diverse specii şi feluri, viermi şi gîndaci, şoareci şi nevăstuici, cu ochi şi fără ochi, cu blană şi fără blană, cu antenă şi fără antenă, patrupede, tîrîtoare, miriapode, şi chiar zburătoare, pentru că deasupra acestui colcăitor amestec, incredibil de viu şi de întreprinzător, se roteau escadrile întregi de corbi planînd în zbor razant şi oprindu-se într-un precar echilibru pe acest covor veşnic lunecător". Vegetalul şi animalul se devorează reciproc. Viziune din Bosch şi Dante: ,;Şi nu numai animalele, insectele şi păsările devorau porumbul, ci şi porumbul părea să devoreze animalele şi insectele,

in aşa măsură ele, boabele, se agitau şi ameninţau mereu să înghită celelalte vieţuitoare, pe care reuşeau să le acopere chiar, pentru cîteva clipe, urmind ca in clipa imediat următoare să fie acoperite ele, boabele, de zelul supravieţuirii celorlalţi, şi asta mereu, fără încetare, fără odihnă, într-o fierbere murdară şi colorată, într-o foire, într-o viermuiala, într-o colcăială dezgustătoare, promiscuă, djar nu lipsită de o anume paradoxală măreţie a vieţii care continuă să fie oricum, aricind, oriunde, orice". Satul însuşi e tras în hora acestei naturi vorace. Copacii au crescut gigantic, au ramuri noduroase şi apucătoare, iarba a spart podelele caselor, a răzbit printre ziduri, biserica a fost îmbrăcată în lutul ţesut cu materii organice al unor cuiburi de păsări în care se află milioane de mici zburătoare. Povestirea se încheie cu imaginea grandioasă a tragerii clopotelor, cînd întreaga biserică pare a se înălţa în aer, purtată de aripile zburătoarelor ce se agită speriate în juru-i ca de un cosmic vaier sonor.

Sînt uşor de identificat aici obsesiile din Capela cu fluturi şi celelalte proze mai vechi. Combinaţia cea mai stabilă fiind aceea dintre strălucire şi promiscuitate, observăm lesne că imaginaţia autoarei se mişcă repede (uneori prin suprapuneri fulgerătoare) de la o extremă la alta: de la un univers incipient, inform şi preuman, populat de larve, fluturi, crisalide, ouă, cuiburi, la un univers bâtrîn, noduros, mineralizat. Biserica acoperită de cuiburi ca de o alveolă colosală uneşte în acelaşi simbol al oului - palat de nuntă şi cavou - laturile opuse ale realităţii, începutul cu sfîşitul, naşterea cu pieirea vieţii.

Alte povestiri sînt lipsite de sprijinul acestei fantezii luxuriante. Ele au tăietură mai netă şi mai clasică, în linia fantasticului intelectual din Borges sau A.E. Baconsky: O rană schematică, Cel visat (unde povestitorul se închipuie ca făcînd parte din visul altuia şi vrea să lase o urmă scrisă înainte de a dispărea o dată cu visul în care locuieşte), Gimnastica de seară (un înger care a luat chip de om descoperă deliciile somnului şi visului uman) şi Rochia de înger. De o factură oarecum deosebite sînt Invitaţia de coşmar şi Biserica fantomă, unde aspectul fantastic se bazează direct pe motive folclorice, pe legende şi eresuri populare. Ultima din acestea e o povestire, în genul ei, admirabilă, în tradiţie Galaction-Voiculescu-Bănulescu, evocînd isteria incredibilă (care a germinat apoi o legendă încă vie) a mutării unei biserici din Ardeal în secolul XVIII. Sigur, oricîte virtuţi literare ar avea o astfel de povestire (şi are), ea nu mai poate fi citită astăzi ca un lucru inedit şi nu cred că reprezintă o cale de urmat în proza scurtă.

Trei povestiri ocupă un loc aparte în volum. Zburătoare de consum valorifică un tip de fantastic inexistent pînă acum la Ana Blandiana şi

anume fantasticul buf. Anormalul, extraordinarul cresc din cotidian şi derizoriu, pe de o parte, iar impresia rezultată nu e nici terifiantă, nici coşmarescă, ci înveselitoare şi chiar reconfortantă. Subiectul poate fi divulgat fără pericolul de a risipi interesul cititorilor pentru povestire. Doamna L., profesoară universitară de filosofie şi specialistă în ateism, se decide să pună în balconul locuinţei sale de la bloc o cloşcă pe ouă. Căutarea găinii şi a ouălor prin satele din jurul Capitalei constituie un prim episod umoristic. Pînă la urmă ouăle îi sînt aduse de un ţăran-orăşan cu aspect de om de carte (care-i suna periodic la uşă ca să-i vîndă şi alte produse agro-alimentare, cum se spune) şi aşezată sub aripioarele materne ale unei cloşte închiriate. După o lungă clocire din ouă nu ies pui, ci nişte făpturi rozalii şi cu pufuşor care stîrnesc d-nei L. un soi de stupefacţie oripiiată: „Acum putea să-i vadă. Erau golaşi, nu mai mari decît lăţimea unei palme, cu aripile şi creştetul protejate de penele acelea incipiente, care, în loc să-i aureoleze, atrăgea asupra lor mila şi chiar o vagă repulsie. Şi mai ales nu făceau deloc impresia unor făpturi supranaturale", în două-trei zile, aceşti pui exotici cresc şi nu mai încape îndoială că sînt unii şi aceeaşi cu fiinţele ce au populat de veacuri imaginaţia pictorilor şi poeţilor, şi anume îngeri. Pe balconul unei filosoafe cu sarcini speciale la universitate. După hazlii deliberări cu sine, după ce mai întîi vrea să-i ascundă de ochii vecinilor şi-i ţine în coteţe tapetate cu prosoape chinezeşti, d-na L. face gestul dării îngerilor la iveală: unul cîte unul, dintr-o geantă în care-i transportase, şi îi lasă să zboare printre pahare, ceşti şi scrumiere. Povestirea e scrisă cu mare fineţe ironică. Apariţia îngerilor din ouăle de găină face să vibreze din nou o coardă esenţială a prozei Anei Blandiana: „Cel mai staniu aspect al întîmplării, întîmplare care numai de straniu nu ducea lipsă, era că în fiinţele acelea necunoscute, abia ieşite, evident, din stadiul de embrion, se amestecau două calităţi în general nefuzionabile: strălucitorul şi promiscuul". Dar cursul povestirii nu urmăreşte această linie, ci una umoristică şi satirică. Tulburătoare este şi Reportaj (cu o memorabilă scenă: a cinei la care ia parte şi ofiţerul venit să aresteze pe capul familiei), cu o notă grotescă în final şi absolut teribilă, cînd înţelegem care e ideea „salvatoare" a unuia din membrii comandamentului de inundaţii, în fine, povestirea titulară, Proiecte de trecut, nu îndeajuns lucrată (autoarea părînd depăşită pe alocuri de subiect) conţine embrionul unui roman social, pornit ca o proză de Jules Veme: un grup de nuntaşi, pe la începutul anilor '50, sînt ridicaţi şi duşi în Bărăgan, unde rămîn 11 ani construindu-şi existenţa de la zero, ca într-un fel de colonie penitenciară fără paznici şi sîrrnă ghimpată, dar din care nu pot ieşi,

căci nu au unde se duce... Robinsonada aceasta politică şi modernă are cîteva pasaje foarte bune (sfîşietoarea scuturare a boabelor de grîu din părul miresei spre a se obţine un mic stoc necesar însămînţării viitoare, sosirea turmelor de oi şi a ciobanilor nepăsători la soarta semenilor lor ş.a.), nu însă tragica poezie pe care am fi aşteptat-o.

(România literară, m. 29, 1982)

„Poezii"

Preambul. Textul cronicii de mai jos trebuia să apară în numărul 20 din 18 mai 1989 al „României literare", în pofida interdicţiei de semnătură care dura din august 1988, Anei Blandiana îi este tipărită, la sfîrşitul lui aprilie 1989, antologia de Poezii, care era gata pentru tipar din vara precedentă. Nu cunosc motivele pentru care cenzura a lăsat-o totuşi să apară. M-am grăbit să comentez cartea, ştiind, din experienţă, că graba n-a stricat niciodată treaba, cînd a fost vorba de cenzură: din contra, ea a oferit uneori şanse unice. De data aceasta însă iuţeala cu care a venit o nouă interdicţie de semnătură pentru Ana -Blandiana a fost mai mare ca oricînd şi articolul meu a fost scos din pagina a noua a „ României literare ". în mod intenţionat, n-am dat un alt articol, ca să marchez lipsa. Motivul scoaterii textului n-a fost comunicat redacţiei. Nici mie cînd, încâlcind „protocolul" (căci n-aveam nici o „funcţie" in redacţie, fiind doar colaborator extern, cum se zice în i argonul presei din ultimele decenii) am telefonat în cîteva zile de luni (este ziua cînd predau cronica) celui care la Consiliul Culturii se ocupa de „ România literară ". Jenat şi politicos, acesta îmi dădea a înţelege că problema îl „depăşeşte". Era forma curentă a delegării răspunderii. N-am retras articolul şi am sperat că într-o zi va vedea totuşi lumina tiparului, cum se întîmplase cu altele amînate şi apoi publicate, ca de pildă acela despre Urcarea muntelui, volumul de versuri al Ilenei Mălăncioiu (şi acesta un volum cu „probleme" - alt termen din jargon). N-am bănuit, desigur, cu tot optimismul meu iresponsabil (părerea unui prieten!), că îl voi publica în împrejurările istorice pe care le trăim astăzi. L-am recitit cu oarecare strîngere de inimă: nu-mi mai aminteam ce şi cit trebuie să sacrific cenzurii. Un lucru doar: numele lui Şt. Aug. Doinaş, şi el interzis pe atunci, l-am înlocuit cu perifrază „autorul Alfabetului poetic", încercînd în felul acesta să văd dacă „ trece ". N-am apucat să văd, articolul fiind scos în întregime. Unul din ofiţerii de securitate care l-a interogat pe Dan Deşliu (alt poet interzis al anului) i-a spus (şi poetul mi-a spus mie) că „băgăm fltile" (/argonul!) în articol.

Recunosc unul singur, îl puteţi găsi în ultima frază, acolo unde scrie că nu mă încumet să pronostichez nimic în legătură cu poezia Anei Blandiana - cu a ei „mai puţin decît cu a oricui". Şi cum să mă fi încumetat? Textul care apare astăzi este exact acela încredinţat revistei cu sase luni în urmă.

între debutul editorial al Anei Blandiana şi antologia recentă din „Biblioteca pentru toţi" s-a scurs exact un sfert de veac. Poeta a. publicat prima ei poezie în 1959 în revista clujeană Tribuna, nemaiurmată însă de altele, pînă cînd, în 1963, G. Ivaşcu i-a deschis, ca şi atîtor altor tineri, paginile Contemporanului, în 1964 îi apare cartea de debut (cu prefaţa subsemnatului) în vechea. colecţie „ Luceafărul" a fostei Edituri pentru Literatură: Persoana întîi plural. O dată cu Ana Blandiana debutau şi Marin Sorescu, Ion Alexandru şi George Bălăiţă. O nouă generaţie intra în acei ani în literatura română, în valuri, dacă e să folosim metafora lui Laurenţiu Ulici. Acum, această generaţie a ajuns la ora primelor bilanţuri. După şapte volume de versuri (fără a le socoti pe cele de eseuri şi de proză) şi patru antologii de autor, cum sînt numite, Ana Blandiana îşi strînge aproape trei sute de texte în Poeziile tipărite în cea mai populară colecţie de la noi, „Biblioteca pentru toţi". Prefaţa lui Eugen Simion înfăţişează cu binecunoscuta competenţă etapele unei mari cariere literare. Ce altceva s-ar cuveni să fac eu însumi în cronica de faţă decît o similară trecere în revistă?

E foarte probabil ca titlul plachetei de debut din 1964 să fi urmărit iniţial (la sugestia, poate, a editurii) să indice „identificarea eului poetic cu destinul colectiv", cum apreciază prefaţatorul de astăzi. După douăzeci şi cinci de ani, el capătă.un înţeles întrucîtva diferit: persoana întîi plural o simţim, recitind volumul, ca fiind aceea a poeţilor tineri din deceniul şapte, cu biografia, cu imaginile, cu scriitura lor, în atîtea privinţe, asemănătoare. Diferenţierea literaturii care abia începuse, plătea încă preţul unor locuri comune, care dau poeziei şi prozei acelor ani un izbitor aer de familie, în pofida personalităţii inconfundabile reunite în tablou. Scrie Ana Blandiana în Copilărie: „Din oglindă mă privea un trup firav / Cu claviatura coastelor distinctă, / Inima-apăsa pe clape grav / Şi-ncerca să-apară în oglindă": trupul şi inima cu pricina sînt şi ale lui Nichita Stănescu, şi ale lui Adrian Păunescu, dintre cei care vor debuta după. întreaga generaţie se consacra la începuturile ei unei lirici pe care am putea-o numi de identificare afectivă, caracterizată de un declarativism ingenuu şi tineresc, de un entuziasm factice artistic (deşi profund motivat sociologic) („Epoleţii generaţiei mele / Cine-ar îndrăzni să îi jignească? ", se întreba naiv

Blandiana şi împreună cu ea, mulţi alţii) şi de recurenţa cîtorva teme (candoarea, adolescenţa, natura descătuşată, datoria faţă de părinţi, care simbolizau adevărata tradiţie interioară, în raport cu altele, false şi impuse din afară). Foarte repede, Blandiana devine conştientă de faptul că renunţarea la clişeele care stăpîniseră mai bine de un deceniu poezia românească nu conduce automat la autenticitate: Călcîiul vulnerabil, al doilea volum al ei, conţine deja ideea prefacerii sensibilităţii vii în cuvinte moarte („Cerul nu pot să-l privesc - se înnorează de vorbe, / Merele cum să le muşc împachetate-n culori? / Dragostea chiar, de-o ating, se modelează în fraze, / Vai mie, vai celei pedepsite cu laude"), a „darului tragic" al poetului de a literaturiza totul. („Doamne, cită literatură conţinem!) ". Spre deosebire de poeţii de după 1980, la care există sentimentul unei intime solidarităţi între viaţă şi literatură, generaţia '60 a fost partizana unei poetici a naturalului, resimţind dureros artificialitatea inerentă a oricărui text literar. Lucrul se explică, în condiţiile reacţiei lor la îngheţul tematic şi stilistic din epoca dogmatică, prin nevoia de sinceritate, de emoţie aşa-zicînd „caldă" care se vrea „vibrantă" de adevăruri sufleteşti nepervertite, declarîndu-se ca atare şi încercînd să facă să triumfe sufletescul pur, fie acesta de ordinul senzualităţii („Lăsaţi ploaia să mă îmbrăţişeze de la timple pînă la glezne "), fie de ordinul convingerii morale („De gingăşie tot mai mult mă-ntunec /Şi pier de umanism şi milă"). Efectul, paradoxal, al acestei atitudini este că poezia sinceră a biografiei sentimentală a tinerilor scriitori din anii '60 a impus, în fond, pentru o vreme o retorică a afectării şi un număr de motive etico-sociale generale care astăzi se văd cu ochiul liber. Un vibrato emoţional constant al vocii însoţeşte mărturisirile limpezi, profesiile de credinţă nete, elocvenţa rituoasă. Formal, poemele sînt corecte, rotunjite pe la colţuri, cu metafore cuminţi, dar care păreau impresionante („ frînghiile ploii", „măduvasurîsului"), rareori forţînd în sensul avangardismului antebelic („pisica moartă a cetii").

în Călcîiul vulnerabil găsindu-se atît prima capodoperă a Anei Blandiana (parabola dramatică Torquato Tasso), cît şi primele infiltraţii blagiene („ Vreau satul cu sunetul lacrimei mele", tema somnului, a străbunilor, a matricialului), abia cu Â treia tainâ avem, în 1969, volumul cu adevărat caracteristic al poetei. Discursul a devenit aproape exclusiv moral, liber prozodic (decasilabii iambice care sunau toţi la fel în prima jumătate a deceniului, dispar treptat), original metaforic, dar fără excese, rareori poeta punînd preţ pe imaginea izoiată („stele reci cu labe fără soţ", „oasele serafice ale mestecenilor"). Vizionarismul are tăietura clară, „raţională" şi

cîteodată aforistică: „ Totul este eu însumi, l Daţi-mi o frunză care să nu-mi semene. / Ajutaţi-mă să găsesc un animal / Care să nu geamă cu glasul meu. / Pe unde calc pămîntul se despică / şi morţii care poartă chipul meu / îi văd îmbrăţişaţi şi procreînd alţi morţi". Influenţa lui Blaga, discretă, este, totuşi, de aici înainte, statornică. Blandiana se numără printre poeţii a căror ascendenţă blagiană reprezintă unul din elementele definitorii pentru lirica nouă de la mijlocul deceniului şapte (Arghezi şi Barbu patronînd alte două formule). Reflexivă, gravă, simplă, poezia Blandianei nu mai cunoaşte acum afectarea sentimentală şi stilistică din volumele anterioare, izbutind să-şi asume deplin problemele morale şi existenţiale pe care le consideră esenţiale şi să le individualizeze ca trăiri veritabile. Şi dacă peisajul este exclusiv acela lăuntric, moral, iar dintre teme lipseşte (şi va lipsi mereu) crosul, autentică - poezia din A treia taină este în măsura în care comunică neliniştea sufletului poetei ce se confruntă cu dilema sau cu misterul existenţei (Voi ştiţi ceva), cu vinovăţia, cu eroarea şi cu moartea. Tonul e solemn, fără rigiditate, iar confesia a deprins de la Blaga acea impersonalitate concis reflexivă care lasă să se vadă din om mai ales fiinţa gînditoare: „Fiecare trăim două, trei sau chiar patru vieţi deodată, / Ne naştem, Doamne, atit de tineri, încît / Din miile de vieţi posibile / Nu ni se poate pretinde / Să ştim alege doar una. / Animalele unei vieţi vînează animalele celorlalte, / Peştii vieţii mai mari înghit peştii vieţii mai mici, / Crengile arborilor îi sînt duşmane şi se usucă-n hotare, / Soarele vieţii a patra întunecă / Soarele-al treilea, soarele-al doilea, / Soarele prim. / Contrare, vieţile se anulează una pe alta -/Şi, nehotărîţi încă, şi nematuri murim ".

Volumele maturităţii poetei trebuie considerate acelea care urmează şi din care preferinţele mele se îndreaptă spre Octombrie, noiembrie, decembrie şi Ochiul de greier, în mod esenţial, nu se mai schimbă mare lucru după A treia taină, în afară de dobîndirea acelei fluenţe profunde a lirismului moral care face din Blandiana din anii '70 o poetă incomparabil superioară celei din deceniul debutului ei şi una din cele mai de seamă ale literaturii noastre contemporane. Imaginaţia poetică se cufundă în miracolele unei lumi aproape supranaturale şi exprimă o biografie nelumească, dacă pot spune aşa, a poetei. Poeta este o fiinţă care vine din paradisul unei veri unde, de prea multă fericire, ţi se face somn. Amintirile ei sînt, ca şi ale lui Blaga, metafizice: ,, Hai să vorbim / Despre ţara din care venim. / Eu vin din vară / E o patrie fragilă / Pe care orice frunză, / Căzînd, o poate stinge, / Dar cerul e atît de greu de stele / C-atîrnă uneori pin 'la pămînt / Şi dacă te apropii-auzi cum iarba / Gîdilă stelele, rîzînd, /

Şi florile-s atît de multe / Că te dor / Orbitele uscate ca de soare, / şi sori rotunzi atîrnă / Din fiecare pom; / De unde vin, eu / Nu lipseşte decît moartea, / E-atîta fericire / C-aproape că ţi-e somn ". Soarele foşneşte somnoros, natura declină ritualic, scăldată într-o lumină luminînd a moarte, care înveleşte totul ca un giulgiu. Poeta scrie, în definitiv, nişte elegii superbe, de o blîndeţe peste fire şi în fond senine, fără revoltă sau asprime, în care reflexivitatea este melodioasă, iar iubirea suav-divină: „Din apă ieşeau trupurile albe de plopi / Cu forme somnoroase şi suave, / Adolescenţi frumoşi sau doar femei, / Dulce confuzie, pletele jilave. / Nu îndrăzneau dorinţa s-o ascundă, / Apa era fără sfîrşit, rotundă, / Luna turna pe luciul ei / Ulei. / Păşeam desculţi si limpezi, / îmi simţeam / Degetele adormite-n mîna ta; l Era atîta linişte că timpul / Nu îndrăznea să spună vreo secundă, / Cerul nu rostea nici un nor, / Apa nu-ngăima nici o undă, / Doar tălpile goale, /Călcînd în lumina de lună, /Scoteau un sunet uşor". Intr-un regim semi-oniric, sînt evocaţi „ nămeţi grei de somn " şi „ turme mari de-omăt". „Ninge cu duşmănie", scrie poeta într-un vers bacovian, adăugind: „ Cine şi ce să viseze / în timpul crescut peste noi".

Ca o compensaţie, apare, în această poezie de beatitudini metafizice, motivul ţării vegetale, al „raiului păduresc", al ierbii, al frunzelor, definind ceea ce am putea considera naturismul Blandianei. Mai ales în Ochiul de greier lirica închipuie pe neaşteptate un jurnal al existenţei în mijlocul unei naturi percepută intuitiv, direct (ceea ce nu se întîmplase înainte şi nu se va întîmpla, nici mai apoi, în Stea de pradă, bunăoară, unde naturismul se resoarbe din nou în viziunea universului ca simplă matriţă vegetală). Urechea prinde sunetul afund al caliciului florii, sub tălpi „minunea trosneşte" ca o creangă udă şi se poate locui pillatian într-o nucă. De altfel, Blandiana e mai aproape aici de Pillat şi de*Arghezi decît de Blaga („Casă apărată de pomi şi de viţe cu struguri / Şi vegheată de albine, de licurici, de lăstuni, / Pe care se caţără vitejeşte dovlecii / Şi se-ncaieră crengi încărcate de pruni"). Descoperim o mulţime de intuiţii nemijlocite şi fragede prin care poezia capătă acces la universul real barat altădată de interdicţii metafizice: somnul în finul parfumat cînd cîntă greierii, pocnetul surd al căderii prunelor, ploaia care „coase cerul de pămînt", cărarea prin iarbă sau această imagine caligrafic-sensibilă a crengilor: „Iarna crengile scriu / Poezii japoneze / Cu penel fumuriu / Pe mătasea zăpezii". Un elegiac Portret cu cireşe la urechi, pe care l-am mai citat, frumoasa bucată intituiată Pămînt completează surprinzătorul arghiezianism al acestui sector al liricii Blandienei, ce stă mult mai făţiş sub semnul naturii plăpînde şi eterne: „Acest trup / Pe care-l

rănesc / Şi mingîierile, /Cu umeri din care aripile / Au renunţat să mai crească, / Este singura fişie de pămint / Unde îmi pot clădi / O împărăţie lumească. / Cînd te voi pierde, / Plăpînd univers / Mai trecător decît frunza, / fraged imperiu de-o oră / Pe care-l conduce norocul, / Toate armatele mele de îngeri / jucîndu-se de-a v-aţi ascunsa / îţi vor putea ţine locul? ".

Cu Stea de pradă se produce o modificare destul de mare în poezia Blandianei, similară în anumite privinţe cu aceea din creaţia din urmă a autorului Alfabetului poetic; pe de o parte, ochiul retrece la esenţe, la radiografia realului, la matricialul din natură, pe de alta, seninătatea visător-somnoroasă a elegiilor din Octombrie, noiembrie, decembrie face locul unei atitudini mai puţin calme, cu accente iritat-revoltate. Se înmulţesc imaginile expresioniste. Tabloul e scăldat într-o lumină rece şi dură. Ineditele de la sfîrşitul culegerii arată fără tăgadă preponderenţa acestei formule de lirism aspru, polemic. Trebuie să admit că metamorfoza mă ia, cum se zice, prin surprindere şi găsesc greu punţile de legătură cu poezia anterioară a Blandianei. Dar, mă rog, nu mă încumet să fac pronosticuri (în legătură cu poezia ei mai puţin decît cu a oricui), aşa că mă voi mărgini să spun, în încheiere, că antologia de Poezii este deplin reprezentativă pentru opera unuia din cei mai importanţi poeţi români contemporani.

(România literară, nr. 52, 1989)

Un manierist, în sensul propriu al cuvîntului, este Şerban Foarţă, care scrie „pour Ies Enfants et pour Ies Raffines", după cum ne avertizează el însuşi prin motto-ul luat din Max Jacob. Poetul e un dansator pe funie, jongler de cuvinte, inventator de rime rare („ boule-de-neige / bej", „ Istambul /preambul", „ La Manche f etanş", „ancore'ancora", „indiferenţa/Fayenza", „balon/Bayonne", „Paul C elan / porcelan", „Biedermayer / aer" - aici avînd precursor pe G. Călinescu, dar care scria „aier" ş.a.), exhibiţionist plin de ingenuitate şi de har. Poeziile sînt o cutie cu surprize, din care se scot cele mai neaşteptate lucruri. Calamburul e cultivat cu savoare: ,, Estimp un peştişor maro / trecu pe lingă unu' roşu, / cu solzi ca asul de caro, / dînd naştere unui maroşu, / care.-nţeles cu unu' roz, / îmi ticluiră un maroz...". Sau: „Domnişoara cinefile / din Los Angeles .Vew York / cine filele vă-ntoarce?" Un ciclu din volumul Simpleroze se intitulează Poeme perifeerice. Chiar titlul volumului se pretează la un joc de cuvinte, dovadă acest catren dintr-o poezie: „Roze albe, roşii roze, ro:e roz. / Ce frumoase roze! Parcă sînt pictate1 / Una dintre ele ft-vei inîine, poate, /prin metempsihoză, par une symplerose". O notă de subsol explică ce înseamnă „symplerose" la primii platonicieni. Ca la orice manierist, aceste echivocuri sînt deliberate, ca şi reluările, cu subtile modificări, ale unor ritmuri sau versuri cunoscute: „Acolo un rîu de lapte între două vîrste cură, / cu-ale cărui spumegate valuri ca cum Leandru lupt... / Ori mai ţii aceeaşi (mică) floare de-oleandru-n gură? / Măduva acelui flaut, f u, demult o voi fi supt". Să remarcăm şi rimele interioare.

Aceste delicioase artificii, împinse uneori pînă la saţietate, marchează un lirism sentimental. Bufoneria e de obicei, în poezie, o formă a sentimentalismului. Poetul se joacă pe sine, compunîndu-şi „biografia" unui matroz ce a călătorit pe Planeta Roz. Ajegoria micului basm e destul de transparentă, ca în Cartea cu Apolidor a lui Gellu Naum. Matrozul e un seducător care „ne-a dat inima în gaj", care, cu alte cuvinte, se foloseşte de ingenuitate ca să ne reţină atenţia. Sulemenelile şi extravaganţele ţin de calcul, sînt o strategie lirică: „Mai lasă-mă-n răstimpul roz, / să mai dansez puţin pe funie! / Sulemenit cu chinoroz, /aşteaptă de prin luna iilnie, /la curtea noastră un matroz: // uite-/ acolo, în tangaj, / pe cea mai deşirată scară, / cu tot: cu arme şi bagaj... / Să nu mi-l faceţi de ocară, / căci ne-a dat

u

cft*^£Sr*c^'. ^/ /t ^'^i^f'*»

"e-° * '« acest K* '"** -4?'

*

m^ dea ^Ot f' #<>* ca *»* / * ^

***

276

subtile, / nemaiînţelegind, atunci, nici ei / de ce-ait dat curs, aşijderi unor zei, / atîtor lumi de farfurii şi bile. // Epuer si mouve, domnule jongler...". Bilele şi farfuriile cîntate în poezie, ca şi oul lui Ion Barbu, sînt, deci, cum s-ar zice, „dogmatice" (adică simbolice).

(România literară, nr. 23, 1978)

„Şalul, eşarpele Isadorei"

Preţiozitata manieristă a lui Şerban Foarţă îşi vădeşte mai mult decît oricînd, în recenta plachetă, substratul ludic. Pe prima copertă citim: Şalul, eşarpele Isadorei, iar pe clapă, cîteva versuri din Fularul lui M.R. Paraschivescu. Pe ultima: Şalul e şarpele Isadorei, iar pe clapă, un pasaj din Leş Enfants terribles de Jean Cocteau, Volumul e dedicat la început lui Cocteau („A Jean Cocteau, agent, coque, taudde nos bateaux en papier") şi la sfîrşit lui M.R. Paraschivescu („A.M.R.P., ăme, air et paix de nos chateauy de cartes"). Cum se vede, din chiar această dispoziţie grafică, e vorba de o carte „qui se mordla queue", cum ar spune autorul, care adică s-ar putea citi în ambele sensuri. O Antistrofă, bazată pe omofonic, ne dă o idee relativă de o asemenea lectură: „Rosine, Edith, Alice: adore-i / şalul, eşarpele de lux... / Şalul e şarpele de lux, / roz inedit, al Isadorei!". Aer nu înseamnă aici numai ceea ce ştim cu toţii, dar şi „ o bucată de stofa sau de pînză de obicei pictată sau ţesută, cu care se acoperă vasele liturgice ". în acest caz, „ a suprima aerul dintre cuvinte " vrea să spună mai mult decît părea a spune. Poetul face la un moment dat elogiul materialelor, al strofelor şi ţesăturilor (de la firul Ariadnei, la o urzeală oarecare şi în fine la pînza păianjenului, simbol liric: „Arachne -oribilul păianjen - e cea sub semnul căreia stăm noi, urzindu-şi, ea, din propria-i substanţă, jur-împrejiiru-i, plnze febrire şi alegere; şalul radia! al - ei - ca o greşeală"), mod de a spune că esenţa poeziei e de natură textilă; „Şi totuşi, a iubi pentru el însuşi, la adăpost de fetişisme, eresuri, conotaţii, un fald de grea velură, un postav; a vedea într-un polog de andrinopol, aşijderea unor copii teribili, un semn de rău augur, de ne-oguri: prologul unor crlncene istorii; a afirma despre cutare Clitemnestră că este galeşă şi calmă ca 2 m de mătase albă (cf. Trist an Tzara, Oeil); a te încrede-n cînepă, în'lin; a nu avea încredere în moaruri; a spus că trocheele sunt stambe (cf. M. Eminescu, Cum negustorii din Constantinopol) ori stampe (imprimate / imprimeuri); a fi aspru şi băţos ca organdiul, ca şi, desigur, tot pe-atît de străveziu; a contempla mosseline-ul ca pe o şampanie rară; a inspira anume catifele ca pe nişte lîncede otrăvuri;

a iubi pentru frumoasele lor nume atlazuri, lastra, serasirul, buhurul, filendreşul, ecarlata; a suferi să nu auzi pe nimeni zicînd că-i place să viseze, în timp ce foarfecile-i intră, cu amploare, într-un cupon de şantung consistent!" Şi boa desemnează atît şarpele tropical, mai bine ştiut, eît şi un soi de şal din lînă ori din pene. Titlul volumului, referindu-se la Isadora Duncan, se foloseşte de omonima aceasta. Dar, desigur, jocul lingvistic abia începe. Limba română, credeam, nu se pretează la omonimie (ca franceza, din cauza etimologismului): Şerban Foarţă pare decis să probeze contrariul. El inventează nenumărate omonimii, unele mai surprinzătoare decît altele. Cîteva sînt, şi poetic, admirabile, iată două catrene în care versurile l şi 4, 2 şi 3, 5 şi 8 şi 6 şi 7 sînt omofone: „Doamne! Cu Pan, glicine, galeşi, / rup şi serafii (nea zăcînd), / rup şi se rafinează, cînd /doamne, cu panglici inegale, — şi // descoperă un ser afin / la maladie. Azaleea / la mal adie, Az', aleea / descoperă un serafin ". Sau această Placă (puţin) defectă: ,,... Parfumurile unor crinoline ne par fumurile unor crini! O, luine par fumurile unor crinoline.... ". Şi, în fine, după sistemul din primul exemplu: „Dw vitre, galb oval, e rodia l pe cer, a soarelui, din nou; / pe cer, a soarelui, din ou, / din vitreg alb oval: erodia. // O apă, straja spre Levant, / cu tuberculoze-n aurora / cu tube roz. E-n aur ora. / O, a păstra japs relevant!". Gramatica şi textilele fac casă bună cu poezia, cînd nu se abuzează de ele. Şerban Foarţă e un spirit inventiv, amator de filologicale, poet adevărat totuşi prin simţul limbii şi prin nu ştiu ce ingenuitate, chiar acolo unde efortul pare mai laborios. Dacă în volumul lui anterior, Simpleroţe, poeziile aveau şi un sens dincolo de cuvinte (alegorii, fabule), aici ele se limitează să ţeasă un aer dens, inextricabil, ca o materie primară pentru un boa superb, ce se strînge în jurul gîtului poeziei; atenţie, doar, la cum a murit Isadora!

(România literară, nr. 45, 1978)

E destul să citǎm, ca să ne dǎm seama de calitatea excepţională a poeziei: „soarele strigă ţi cade în frunze / în singurul parc al oraşului / copiii oraşului se fac încet mari l fără teamă la umbra doicilor / care croşetează aici de mai multe decenii / copiii oraşului se fac mari -îmbrăcaţi / în coaja teilor tunşi ca şcolarii / doicile croşetează vitejeşte pentru nimeni / dorm ele cu ochi de iepure pentru nimeni / şi eu pe aici - glorios şi cu mîinile în buzunare / privesc atîta doar / ştiu că toamna-i de ajuns să priveşti / distanţa dintre copac şi dispariţie // după o oră inventez acel cuvînt verde / ca ochiul tău verde în trei mări deodată".

Dar nu e destul, ca să caracterizăm poezia. Despre Virgil Mazilescu (publicat prima oară de M. R. Paraschivescu în Ramuri acum doi ani) s-a spus cu o oarecare uşurinţă că este un „suprarealist". Desigur, dacă el respecta punctuaţia şi scria: „Soarele strigă şi cade în frunze. / în singurul parc al oraşului, / copiii oraşului se fac încet mari, fără teamă la umbra doicilor / care croşetează aici de mai multe decenii. / Copiii oraşului" etc... impresia ar fi fost alta. Suprarealismul tînărului poet se reduce la inocente inversiuni sau repetiţii („copilul văzîndu-şi jucăriile şi în depărtare un cor / în ceaţă în ceaţă corul / nu este corul este mitraliera sînt: absintul / şi păsările născătoare de dumnezei"), ba, mai rar, asociaţia insolită de cuvinte. Volumul lui de debut (Versuri, col. Luceafărul) ni-l arată, ce e drept, încercînd să se smulgă farmecului muzical al poeziei, s-o fragmenteze, din oroarea de discurs, să joace incoerenţa din dorinţa de a părea natural. Dar aspectul suprarealist este superficial. Poemele au, în fond, un caracter tradiţional, sînt confesiuni deghizate sau întrerupte sau parodiate. Nu rămîne mai puţin dificultatea de a „prinde" nota esenţială.

Cîteva însuşiri mi se par totuşi izbitoare. De exemplu, poetul foloseşte şi în acelaşi timp respinge un anume mijloc. Nu putem nici o clipă să fim siguri că l-a ales, fiindcă avea nevoie de el, sau tocmai fiindcă n-avea. Dacă o poezie începe într-un ton de discurs, ostentativ, e aproape neîndoielnic că va sfîrşi prin a destrăma ţesătura colocvială a frazei, suspendînd discursul: „vei spune că asta e viaţa şi eu voi spune că asta nu e viaţa / şi mai apoi cît echilibru pe o sîrmă-n singurătate / noi ne iubim în măsura în care ura ta împotriva pietrelor / este şi ura mea împotriva pietrelor / priveşte într-acolo şi ai să vezi cum atîrnă cuminţenia pămîntului / pieptănată dulce - deasupra patului în care ne mai iubim ".

Ceea ce se dă cu o mînă se ia cu cealaltă. Versurile au adesea o mişcare gravă, ritualică, şi ne aşteptăm să ni se releve lucruri tulburătoare. Nu sîntem de fapt dezamăgiţi (căci poezia are mereu un conţinut), dar ceremonia rămîne în mod inexplicabil exterioară, valabilă ca atare: „mincau la o masă lungă şi bogată / aşa după cum este / obiceiul prin părţile noastre răsăritene şi / pot să spun că m-au intimpinat cu un tulbure salut l cum să nu mă intîmpine cu un tulbure sărut / mîncau / ce să facă / dar mai tîrziu m-au învelit intr-un ziar /şi neatenţi m-au pierdut pe mare / ce să facă şi ei / visaseră trei zile şi patru nopţi / insule cu neveste frumoase / şi nevestele se ştie sînt ca sufletul / dar mai tîrziu m-au găsit în burta peştelui / despicau burţile peştilor pe rînd căutîndu-mă / ce să facă şi ei /prietenii".

Ce este aici simulaţie şi ce nu? Poezia ni se sustrage, înţelesurile ei mai adînci pier ca firele de apă în nisip. Poetul se pune în scenă, se ascunde, caută o poză. Dar între cele două planuri, între realitate şi mistificaţie, între obraz şi mască, nu e un raport imediat. Poetul se complace în confuzie, preluînd intenţionat lumea închipuirii în lumea reală: „ tocmai organizasem un atac subtil / cînd a bătut la uşa mea iubita / eu i-am deschis cu întunecata / mea mină dreaptă / după aceea / eu am continuat jocul de şah / tocmai zîmbeam tocmai suceam / în extaz gîtul reginei / o tînăra mea sărmana regină / tocmai murmurase rugăciunea pieselor de şah / pe care o spun cîteodată şi soldaţii de plumb / şi suceşte-ne nouă viaţă gîturile noastre / lemn carne ispită du-ne amin".

E poezia memorabilă a volumului. Nimic mai fals decît a crede că poetul glumeşte. Emfaza, proza, sînt menite să deruteze. Jocul (de şah) nu înlocuieşte emoţia, dar o eliberează. Cu alte cuvinte, poetul nu poate dispune de viaţa lui decît transformînd-o într-un joc. Ambiţia, nostalgia, îndrăzneala şi suferinţa sînt reprezentate ca şi cum nu i-ar mai aparţine, ca şi cum ar fi vorba de ambiţia, nostalgia, îndrăzneala şi suferinţa altcuiva. Poetul a inventat un mijloc de a Ie privi din afară, de a fi liber de ele. Sentimentul se găseşte astfel înstrăinat şi poate fi arătat ca un pur spectacol, de bîlci sau de cinematograf mut. Poetul, el, nu este o persoană ale cărei trăiri ne sînt mărturisite; este un simbol al celui care a fost, un simbol care a anulat pe individul real: „ cineva pe lume are nevoie de mine / dragostea mea dacă ai nevoie de mine / o dragostea mea dacă ai nevoie de mine / gîndeşte-te la mine / în spaţiul cel mai umilit / te-am sărutat eu mortul / fiecare să-şi ascundă bine îngerul // în buzunar / ca la bîlci ca la // cinematograful mut / poate zborul va ţîşni printre zdrenţe şi urechi / eh ce să-i faci vom fi un biet simbol l şi unghiul dintre toate imposibil / te-am sărutai eu mortul".

Virgil Mazilescu

Cu mijloace uneori foarte personale, Virgil Mazilescu reface experienţa tuturor poeţilor sentimentali, care se disimulează în gesturi teatrale. El îşi păstrează mereu o portiţă de salvare, ar putea în orice clipă să pretindă că a glumit, că s-a jucat, că a minţit. Ceea ce e adevărat pentru declaraţia minulesciană de iubire din Te rog Beatrice să ne întilnim este cu totul mai adevărat pentru poezia lui în general.

„ Te rog Beatrice să ne întîlnim / le rog şi n-ar trebui să te rog: / mîine seară m steaua vega / îmbrăcat cu o haină albă simplă şi uşoară / fără cravată fără să-mi amintesc / versuri sau alte lucruri frumoase din naştere //simplu pe măsura hainei mele / voi coborî din tramvaiul 709 / cu o flacără la butonieră / cu un pui de şopîrlă în palmă /să mă poţi recunoaşte imediat / te rog Beatrice te rog Beatrice te rog / la ce oră omenească vei vrea / mîine seară în steaua vega".

Beatrice este o femeie închipuită (ideală) sau doar un nume frumos al unei femei care nu se poate numi: cuvintele poetului nu sînt şi ele nişte nume frumoase pentru ceea ce nu are nume?

Sînt şi alte poeme care ar fi meritat o menţiune. Altele, destule, puteau lipsi. Virgil Mazilescu este însă, înainte de orice, poet şi inegalităţile, pretenţiile fără acoperire, jocul fără poezie, nu mai contează deocamdată. Să aşteptăm cărţile următoare.

(Contemporanul, nr. 25, 1968)

„va fi linişte va fi seară"

Poezii vechi şi noi găsim în culegerea va fi linişte va fi seară a lui Virgil Mazilescu prin care Editura Cartea Românească inaugurează seria „Hyperion". S-ar părea, după această primă apariţie, că fiecare volum din serie (de obicei o selecţie din opera poetului) va cuprinde o scurtă prefaţă a autorului însuşi (eventual o artă poetică), o postfaţă de un critic cunoscut şi o notă bio-bibliografică (compusă de cine?). „Hyperion" va avea, în aceste condiţii, un succes neîndoielnic. Trebuie indicat totuşi în nota finală că avem de-a face cu antologii de autor. Asemenea informaţii e bine să fie imediat vizibile, altfel, putem crede cartea nouă, mai ales cînd se întîmplă ca postfaţatorul să susţină acest lucru („ Iată, însă, că, la zece ani de la volumul de debut, această nouă, cuprinzătoare carte de versuri semnate de Virgil Mazilescu relevă aceeaşi...", p. 114), sau cel mult, să nu ştim ce să credem cînd, ceva mai încolo, el se referă la „zona de poezii inedite a volumului", p. 117. Şi o ultimă şicană colegială: citind nota bibliografică am constatat că am sc^is prima cronică despre Versurile de debut ale lui Virgil Mazilescu, deşi ordinea menţiunilor, nici cronologică, nici alfabetică,

mă împinge către mijlocul listei. Poetul (sau autorul notei) va fi preferat să înceapă cu lucrurile cele mai substanţiale!

Postfaţa lui Eugen Negriei, foarte interesantă, distinge, în linia preocupărilor cunoscute ale criticului din Figura spiritului creator, drept principală caracteristică a poeziei lui Virgil Mazilescu o „stilistică a eschivei". Absenţa „silinţei constructive" sau chiar a „celui ce supraveghează şi voieşte" în aceste versuri în care punctuaţia este aproape abolită (cu excepţia totuşi a... punctului!), logica discursului contrazisă, iar imageria inconsecventă, pînă la a crea impresia de „ telegramă lungă, somnambulică, nepăsătoare de repetări, de gîtuiri sau de alunecări digresive", nu sînt deci explicate ca indicii (psihologice) ale unei umilinţe sau indiferenţe existenţiale şi formale, ci ca o strategie conştientă prin care poetul „ năzuieşte să-şi bruieze mesajul în punctele lui importante (începînd cu locul unde se află) şi să eludeze, astfel, compromisul pe care îl presupune confesiunea", în termenii criticii impresioniste mai vechi aceste constatări ar fi sunat aproximativ aşa: poetul e un sentimental ce se reprimă, printr-o atitudine ironică, atît faţă de propriile emoţii<ş»cît şi faţă de expresia lor, pulverizînd uneori sintaxa. Este totuşi o deosebire ce nu ţine exclusiv de limbajul critic între Virgil Mazilescu şi atîţia alţi poeţi în fond sentimentali şi pe faţă ironici (Marin Sorescu, Geo Dumitrescu, Mihai Ursachi etc.) şi anume tocmai această pulverizare a sintaxei, deloc obligatorie în toate cazurile. Poetul tradiţional îşi reprimă emotivitatea prin ironii ce vizează exclusiv conţinutul afectiv, îşi ia cu alte cuvinte peste picior trăirile, îşi retează elanurile duioase. Rareori el duce îndrăzneala pînă la planul formal, stilistic. Strategia derobantă, în acest plan al. legăturilor logice, sintactice şi grafice, presupune experienţa suprarealistă în poezie. Virgil Mazilescu este, neîndoielnic, ca manieră un suprarealist tîrziu, scriitura lui fiind înrudită cu a lui Gellu Naum, de exemplu. Versurile par a nu începe cu începutul şi rămîn fără sfîrşit, ca şi cum s-ar fi decupat doar un fragment dintr-un discurs; recurg la colaj (mai puţin raţional, mai spontan totuşi decît acelea din Iepuri şi anotimpuri de Petre Stoica); constau într-o succesiune de întrebări ce nu aşteaptă nici un răspuns; povestesc o întîmplare fără sens; descriu un peisaj ce nu se constituie fizic şi aşa mai departe. Observăm, chiar şi numai enumerînd, aceste procedee, că „stilistica eschivei", cum o numeşte inspirat Eugen Negriei, nu este o simplă şi mecanică destrucţie a aspectului logico-sintactic al poeziei, ci, în chip mai complex, un fel de simulare pe toate căile a unei construcţii poetice. La prima vedere, versurile nici nu sînt atît de fărîmiţate ori de neinteligibile. Ele au o formă, limba curge firesc, poetul pare că

povesteşte, descrie, se confesează ca oricare altul. Abia ulterior ne dăm seama că aceste mijloace funcţionează oarecum în gol, că sînt o formă menită a ascunde adevăratul conţinut. Ceea ce atrage atenţia la suprarealismul de după al doilea război este tocmai mimarea formei, în loc să sucească pretutindeni gîtul elocinţei, să risipească orice nucleu logic, dezmembrînd frazele, suprarealiştii mai noi procedează oarecum pe dos, sînt adică elocvenţi, logici şi congruenţi sintactic, dar întreagă această formă e goală, mecanică: şi, în loc să elibereze conţinutul liric de rigiditatea unei forme, eliberează forma de conţinut. Nu trebuie trasă de aici concluzia că poezia lor e lipsită de fond, adică de acea spiritualitate profundă care garantează lirismul, ci doar că aleg o altă strategie poetică decît aceea constînd în declararea, mărturisirea etc. spiritualităţii.

într-o poezie de mai demult, Virgil Mazilescu spune cu aerul unui îndrăgostit într-un cîntec duios (intitulat dealtfel ca o romanţă: dormi dragostea mea): „tu dormi dragostea mea, sînt singur am inventat poezia şi nu mai am inimă". Acest final ne readuce la adevăratele intenţii lirice. Poezia nu iese din inimă, ci ţine loc de inimă. Toată lumea vrea sinceritate, dar poetul nu e dispus să-şi lase vînate sentimentele. Domeniul Jui e cuvîntul, nu sufletul, limba, nu psihologia. El se apără de agresiune şi se justifică într-o laconică şi frumoasă bucată, în care eschiva începe chiar de la titlu: dealuri şi văi şi cîmpii. în definitiv, e vorba tocmai de sustragerea sufletului de la vînătoare, de o frică secretă de agresiuni: „apă v-am dat sufletul unde v-a fost / unde pîlpîi tu sufletul meu şi în care / parte a lumii vînează acum vlnătorii / dacă privesc — haina mea este chiar frica / dacă privesc dealuri şi văi şi cîmpii".

Dincolo de aceste foarte discrete arte poetice, poezia lui Virgil Mazilescu este una de notaţii simple de stări fundamentale: impresii de moment, anxietăţi, îndoieli, nostalgii. Mai frapant decît suprarealismul, este impresionismul unor poeme, fraged şi pur, scăldat într-un aer matinal, ca într-un paradis al inocenţei, î» care însă pe neaşteptate luceşte, ca o lamă rece, o ameninţare: „ nici o mîngîiere si flori albastre si nici o vorbă, mina va crede / că visează - las-o, limba doarme de nouă ani între maluri — / las-o, flori albastre da înspăimîntătoare flori albastre şi mai ales / nici o vorbă: cuţit lingă cuţit". Totul pare a se petrece sub stele reci: „ ar fi putut găsi un loc şi drumul / pînă la el: mici aşezări de ţară / sub stele reci - şi despre felul cum // ah despre felul cum se încheagă sîngele / pe buze la un semn făcut al morţii / ar fi găsit exemple în istorie". Moartea e o prezenţă straniu-familiară: „nisip şi pietre / ne şopteşte zidarul //

să vă fac eu o casă / cum nu s-a mai văzut // scînduri şi cuie / ne şopteşte la ureche zidarul // prin aerul tot mai rece / sub ploaia tot mai întunecată". Anxietatea ia uneori forma unei blînde şi resemnate deznădejdi: ,, vei spune că asta e viaţa şi eu voi spune că asta nu e viaţă /şi mai apoi cit echilibru pe o sîrmă-n singurătate / noi ne iubim în măsura în care ura ta împotriva pietrelor / este şi ura mea împotriva pietrelor // priveşte într-acolo şi ai să vezi cum atîrnă cuminţenia pămîntului / pieptănată dulce - deasupra patului în care ne mai iubim". Nu lipsesc notele amar-sarcastice şi sentimentul deşertăciunii: „ tocmai organizasem un atac subtil / cînd a bătut la uşa mea iubita / ei i-am deschis cu întunecata / mea mina dreaptă după aceea / eu am continuat jocul de şah / tocmai zimbeam tocmai suceam / în extaz gîtul reginei / o tînăra mea sărmana regină / tocmai murmurase rugăciunea pieselor de şah / pe care-o spun cîteodată şi soldaţii de plumb / şi suceşte-ne nouă viaţă gîturile noastre / lemn care du-ne ispită amin".

Condiţia acestor în general laconice versuri este ca parfumul stării interioare să răzbată prin toţi porii limbii. Virgil Mazilescu este un poet remarcabil cînd îşi respectă propriul crez: „lecţia mea: o tu simplitate plină de respect" însă e de observat întîi la el o anume ostentaţie (de un gust îndoielnic) culturală, în cîteva pretenţioase poeme care au ca titlu nume proprii de personaje sau de autori celebri şi care sînt sau de neînţeles sau de tot naive, în al doilea rînd, o dorinţă de complicaţie ce răpeşte unor poezii tocmai prospeţimea de care vorbeam. Aici nu sînt decît clişeele unor anumite poezii nevrotice în limbaj suprarealist: „plămînii pe patru scoarţe olteneşti / şi toate răscrucile drumurilor sîngelui / pentru că azi am văzut am auzit am înţeles // oboseala / mi-o simte păianjenul blond pe tavan / iar dacă aprind lumina păianjenul dezertează / în geometriile în vreme ce oboseala / amestecă iar stricteţea ceasornicului cu viaţa imprevizibilă" ş.a.m.d. Asemenea „telegrame" lirice mai există în carte şi aparţin unui stadiu mai vechi al poeziei lui Virgil Mazilescu. Nu dicteul automat a supravieţuit din suprarealism, adică distrugerea deliberată a logicii exterioare, colajul voit absurd, nonsensul, ci un alt mod de a construi poemul decît acela clasic. O strategie a insolitului: altă construcţie a sensului, alt sens al construcţiei. Cînd poeziile lui Virgil Mazilescu nu adoptă pura tehnică de asociere a unor lucruri imprevizibile şi nu sfârîmă în chip gratuit sintaxa, ele sînt admirabile şi, liric, bogate.

(România literară, nr. 38, 1979)

între poeţii de azi, Virgil Mazilescu înfăţişează cazul foarte rar de autor cu o operă infimă, pe care nu ţine parcă deloc s-o sporească. Din 1968, cînd a debutat, a publicat mai puţin de o sută de poezii, în patru plachete subţiri, dintre care una antologică, doar parţial inedită. Această slabă emisie lirică nu trebuie numaidecît legată de severitatea conştiinţei poetice, dar cu siguranţă de o structură a poeziei înseşi, care, de altfel, a rămas în linii mari aceeaşi vreme de un deceniu şi jumătate. Cel mai bine a definit-o Eugen Negriei, vorbind, în postfaţa la antologia din 1979, de o „stilistică a eschivei". Planul formal oferea criticului căi de acces spre structura de adîncime a poeziei: „De o inexplicabilă pudoare, el (poetul) caută mai intîi să-şi « avertizeze emiţătorul», să-şi ruineze, pe cit posibil, conturul pregnant al eului său creator, despre care ne face să credem — într-o încercare de scoatere a lui din cauză si de depersonalizare a poeziei - că e detaşat, nevolnic dezlegat de responsabilitate, nepăsător de ce reprezintă şi ce poate schimba, înstrăinată se arată a fi fiinţa de gest şi de rostire şi de altă gură spune povestea (...). Dar - şi aici se află nesul artistic a! poeziilor - o face totdeauna lăslndii-ne, într-o măsură, să observăm că o face, lăsîndu-ne să presupunem că numai un motiv adine, ca o rană greu de arătat, l-ar fi putut stînjeni. Să fi fost numai atît şi tot i-ar fi fost suficient poeziei să se cuprindă de lirism " (Postfaţa la Va fi linişte va fi seară, Cartea Românească, 1979, p. 116-l17). Eschiva stilistică este, aşadar, indiciul formal al unei reticenţe afective şi, deopotrivă, un joc estetic, bazat pe simulare. Lirismul nu provine pur şi simplu din ceea ce rămîne ascuns, de nespus, dintr-o prezumtivă traumă sufletească, dar din însăşi arta ascunderii: cu alte cuvinte, din stimulare mai mult decît din disimulare. Un lucru interesant şi paradoxal este că scriitura poemelor o aminteşte pe aceea a avangardiştilor antebelici: sărăcia, dacă nu chiar lipsa punctuaţiei, aparenta incoerenţă sintactică, bizarul şi ilogicul. Paradoxul constă în aceea că respectiva tehnică nu mai este menită, ca la futurişti sau ca la dadaişti, să şocheze, ci, din contra, să distragă atenţia de la personalitatea ce se exprimă liric. Egocentrismul e înlocuit de depersonalizare, în definitiv, Virgil Mazilescu caută să pună la punct, în acest scop, o formă goală, un mecanism al absenţei. Are dreptate Constantin Pricop să afirme, în recenzia din Convorbiri literare (2, 1984) la recenta culegere, că poetul nu e propriu-zis un suprarealist, cîtă vreme nu cultivă sursele inconştiente. Dicteul automatic este la el pur exterior, o mimare a tehnicii suprarealiste.

Guillaume poetul şi administratorul este un roman liric cu trei personaje şi fără un subiect propriu-zis. Epicul acesta pur era cunoscut dadaiştilor. Citim în versuri un fel de povestiri sui-generis, în care efectul se naşte din aparenţe şi din reflex. Guillaume a întflnit-o pe Margareta începe, de exemplu, ca o poveste de dragoste: „ dintr-un om cu adevărat singuratec - aşa cum îl desemnau / aproape toate împrejurările existenţei sale de pină mai ieri / guillaume a început uşurel să înflorească: a întîlnit-o pe margareta" şi continuă cu una de cunoaştere: „sărutînd pierdut labele margaretei / cînd o dezbracă pe margareta parcă jupoaie lumea / păi bătălia lui cu îngerul elie / peştera şi văgăuna / şi maşina de călcat cu care calcă el fusta albastră a margaretei" Ultimele două versuri, aşezate de poetul însuşi între ghilimele, conţin morala: „ învaţă acum de la mine să priveşti / dincolo de gardul înalt pădurea veştedă - întotdeauna". Finalul este, aşa zicînd, deceptiv: poetul ne înşeală aşteptările suspendînd povestirea. Abia încheagă, ea se întrerupe la fel de bruc cum a demarat. Un rost asemănător îl are construcţia telegrafică, în care mărturisirea e doar sugerată, ca şi cum ar fi intenţionat uitată în intersecţiile poemului, revenind cititorului sarcina s-o descopere: ,, boabe de mei risipite ici si colo: vulpea roşcată furişîndu-se prin bălării. / iată după unu imaginea simplităţii / tu ce crezi? încurcăturile plînsul la trompetă fruntea sprijinită în palme / toate astea vor veni mult mai tîrziu Şi atunci cînd / vor începe să vină / nu se vor mai sfirşi niciodată, nuuuuu, niciodată / ca soarele negru al melancoliei? ca soarele negru al melancoliei" (poziţia incomodă din care ne rugăm). Itinerarul liric trebuie refăcut cu ajutorul unor semne (imagini-tip sau metafore ca aceea nervaliană de la urmă), presărate cu firimiturile de pîine din Degeţel al lui Perrault, după care copiii abandonaţi în pădure nimeresc drumul întoarcerii acasă. Juxtapunerea, aparent aleatorie, de gesturi, imagini, afirmaţii lirice, îşi află alteori sensul într-un subtext oximoronic: „ pe ritmuri străine, jucării în amurg, spunea că e minunat să destrami / un imperiu, să deschizi o prăvălie de mărunţişuri la marginea oraşului, / să te trezeşti mai degrabă lac de sudoare / înţeleptule!" (din aventurile administratorilor). Alternarea dintre important şi derizoriu, schimbarea neanunţată a registrului de semnificaţie e tot un procedeu din categoria celor de mai sus. Ca şi în sfirşitul lecţiei de istorie, unde trecerea de la o constatare a cruzimii la una a blîndeţii paradisiace nu implică nici un avertisment: „ şi cum se mai rostogoleau capetele: spre seară / în zumzet dulce în zumzet voios de albine". Chiar şi cînd, în laconismul lor, unele poeme rămîn obscure, Virgil Mazilescu nu e mai puţin poet. Există necontenit la el

o artă de a părea plauzibil, chiar dacă nu înţelegem (sau numai bănuim) ce vrea să spună, o pîlpîire de emoţie inefabilă.

Guillaume fiind o ipostază a copilului (inocent şi crud) şi administratorul, una a adultului (limitat, agresiv, stupid), scenariul liric închipuit de poet (a treia ipostază) este unul al unei melancolice inadaptări. Aspectul naiv, infantil din majoritatea poeziilor trebuie interpretat în legătură cu acest scenariu. Oricîtă tristeţe sau chiar deznădejde am simţi, poezia lui Virgil Mazilescu este una de fragede viziuni matinale, aproape feerice: ,,se întîmplă cîteodată să descopăr chiar în ochii lupului din poveste / sentinţa vreunei lungi şi fastuoase dimineţi / de mult trecute, chiar lingă lac un mic peşte mort: biban sau plătică. // şi mai ce9 şi mai ce? / chiar Ungă leagănul meu leagănul iubitei mele". Ambiguitatea nu poate ascunde complet nostalgia începuturilor, a purităţii copilăreşti. Această scurtă bucată fără titlu pune faţă în faţă două serii de reprezentări curente la Virgil Mazilescu: ale delicateţii şi ale agresiunii. Dimineţile de altă dată strălucesc, albastre, printre colţii lupului. Ferocitatea lumii adulte, a administratorului, nu poate face cu totul uitată splendoarea lumii infantile, a lui Guillaume. Poetul a rămas un copil în lumea adulţilor, inadaptat perpetuu şi ostil fără vehemenţă. Stă parcă indecis, cu piciorul în scara şeii unui cal de basm, gata să-l poarte într-o ţară a iubirii şi a minunilor (al doilea vis al poetului):,, nu mai sînt trist arcul se leagănă-n tindă şaua e pusă / unul după altul cetăţenii strigă trăiască, (şi perifrază şi războiul şi artele) / cit luna se înalţă încă pe cer - al amintirii înfricoşător astru / nu mai sînt trist carnea ei albă are aproape toate virtuţile // cu cai şi cu panaş în adîncul mării - ce cauţi aici să întrebe / împăratul peştilor - îmi caut iubita prea-bunule / carnea ei albă are zău aproape toate virtuţile // apoi ridicîndu-se şi pierzînd în văzduh ca un fum de jertfă / sufletul meu ar poposi pentru totdeauna la celălalt ţărm la grecii gălăgioşi". întreaga poezie a lui Virgil Mazilescu este expresia unui complex pe care l-aş numi al Alicei în ţara minunilor.

Această ţară este, firește, şi una a poeziei. Evaziunea nu este doar psihologic represivă (în copilărie, în amintire): „la grecii gălăgioşi" este o metaforă pentru Grecia alexandrină a lui Kavafis (dar şi a lui Ion Barbu). Nu întîmplător, Guillaume poetul şi administratorul se deschide cu alexandria (cîntecul poetului), „ m-am visat azi-noapte în oraşul alexandria / grecii de la periferie demni urmaşi ai vechilor greci / îmi datorau recunoştinţă şi multe drahme /grecii toţi ar fi trecut pentru mine mediterana //m-am visat într-o clădire albă şi dărăpănată - orb la o masă / în cafeneaua prin care au îmbătrînit fără să prindă

de veste / şi clinii brutarului ianni şi orgoliul lui konstantinos / p kavafis (poet cu faimă) / şi toate cîte mai pot să îmbătrânească într-un mare oraş / ca alexandria într-o clădire albă dărăpănată". Aici e şi o dublă identificare: prin Kavafis cu Homer. E posibil ca poezia Un bătrîn a lui Kavafis să-i oferit poetului nostru un punct de plecare (tradusă de Aurel Rău în Poezii, Univers, 1971, p. 42). în ungherul unei cafenele vuitoare, un bătrîn aţipeşte cu capul pe masă, amintindu-şi, regretîndu-şi tinereţea netrăită. De n-ar fi decît atît, apropierea ar fi forţată, însă Kavafis, evocat şi altădată de Virgil Mazilescu, este cu siguranţă unul din poeţii care l-au inspirat, prin extraordinara simplitate, prin banalitatea voită (care rezultă din cultivarea prozei cotidiene şi a antipoeziei), ca şi prin unele deprinderi textuale, cum ar fi prelucrările şi citările (din Homer, din Dante, din mitologie, la poetul grec).

Delicat, ambiguu, discret (şi în înţelesul de discontinuitate stilistică!), de o melancolie infuză şi misterioasă, visător pînă la absenţă, vag ironic, Virgil Mazilescu este în Guillaume poetul şi administratorul un poet admirabil, ca şi în culegerile precedente. Şi-a descoperit aproape de la început scriitura potrivită - cu fmeţi caligrafice - pentru afectivitatea lui reticentă şi nu dă semne că o va .părăsi.

(România literară, nr. 10, 1984)

O poezie discretă, afectiv, şi sobră, sub raportul expresiei, scrie Marius Robescu, a cărui antologie recentă din colecţia „Hyperion" Spiritul însetat de real) cuprinde piesele considerate reprezentative de poetul însuşi din cele cinci cărţi publicate pînă acum, plus un număr mare de inedite, care ar putea constitui sumarul unei a şasea. Evoluţia poetului este evoluţia poeziei înseşi în două decenii. Dar să parcurgem antologia.

Un anume aer de epocă este sesizabil în poeziile de început, de prin 1966-l967, în atitudini şi în limba încă nespecifică, impregnate de ecouri din loan Alexandru, Adrian Păunescu cel de atunci sau, mai general, din noii „tradiţionalişti": „Ce coborît e cerul, Doamne, / lîngă stîlpii de susţinere ai lumii/fi cum pot fi eu fericit / pe o astfel de vreme de ceaţă! / Toamna a imaginat un haos vegetal / şi se lasă bolta pe noi / caldă ca o burtă de cal". Sau: „Crud şi tulbure a înviat / chinul preschimbării In şerpi. /Boul divin aleargă sub cîmpie /suindu-şi coarnele prin ierbi". Nota adevărată a poeziei lui Marius Robescu fiind alta, şi anume o interiorizare reflexivă, un intimism melancolic şi delicat, poetul se desface curînd de lanţurile înrâuririlor ca să scrie mici poeme, admirabile prin lapidaritate, potrivite cu temperamentul său contemplativ şi singuratic. Iată o Odisee redusă la scară, în care poetul-Ulise se lasă pradă reveriei întoarcereii, incapabil de o altă activitate decît aceea a imaginaţiei sale nostalgice: „ Epice podişuri, cimpuri de margine / fericite de ploi, acolo te afli / sub steaua vibratilă o, draga mea, / şi n-am altă dorinţă acum / în afara unui casnic îndemn / nepotrivit, n-am altă dorinţă / pe vîsle culcat, cu nările pline / de sare jilavă şi fum... // Roşii săgeţi trimit înainte, / la pragul tău mă închipui /sub glugă, necunoscut". La fel de frumoasă e şi poezia Darul, în care concentrarea extremă, dar şi recuzita (zidurile, scutul, săgeţile) nu sînt străine de Patimile lui Mircea Ciobanu: „ Iţi dăruiesc sfîrşitul întîmplării. / O generozitate mult mai crudă / mi-ar trebui, dar n-am puterea. / Atît de blînd îmi vei vorbi / primindu-mă din nou, absurd / paznic al zidurilor arse. / Ci slînd alături rănile se-ating. / Nefericirea mea îţi înfloreşte scutul, / sînge străin împodobeşte neştiut / pieptul şi braţele eroului, / Cînd sînt în mine forţele ce ning / succesul tău e că s-au dus cocorii / iar porţile surpîndu-se acum / demult sînt biciuite de săgeţi. / Mă ştiu învinsul tău de la-nceput, / acesta-i darul pentru care lupt". Se remarcă aceeaşi orientare regresivă a spiritului, aceeaşi orientare regresivă a spiritului, aceeaşi mişcare de întoarcere şi de împăcare, ca şi lipsa dorinţei, de luptă. Poeziile de dragoste denotă, toate.

absenţa temperamentului erotic. Lirismul rezultă, în majoritatea acestor dintîi poeme, din contemplaţia unită cu reflecţia, ceea ce conduce fie la crochiuri fine, picturale, la naturi moarte („Pe malul lacului / toamna se cunoaşte după bărci. / Trase cu de-a sila pe ţărm /zac cu burţile în sus / organizînd ca peştii"), fie la punerea sub lupă a unor trăiri infinitesimale (căci reflecţia sporeşte totdeauna dimensiunile), a unor stări („ Oboseala ca un munte de nisip /şi toate lucrurile abia palpitînd/ cu gîtul îndoit").

Putem determina în primele trei cărţi ale lui Marius Robescu şi un univers predilect pentru melancolicele lui reverii. Elementele principale ale acestui univers sînt marea (sau lacul), cerul (sau aerul, sau norul), păsările, barca şi vegetaţia de toamnă. Psihologic, somnul sau visul sînt ferestrele prin care poetul priveşte aproape totdeauna spre peisajele lui familiare. Ceea ce era valabil pentru emoţiile morale ale individului nu e mai puţin valabil pentru natura în care ele se obiectivează: o natură în desfrunzire perpetuă, agonică, în destrămare, indicînd aceeaşi întoarcere, nostalgie, regresiune pe care am descoperit-o în celelalte: „ Carnea şi umbra frunza îşi pierde / cerul se duce cu pînze de nori, / ordinea lor". Această decădere din ordine mi se pare a caracteriza în gradul cel mai înalt simţirea lirică a lui Marius Robescu, poet cu presentimentul entropiei, dacă pot spune aşa, al morţii cosmice. De aici provine, ca paleativ, nevoia de întoarcere, de ciclicitate. însă într-o poezie subtil eminesciană ca fond, intituiată Dorm şi visez, chiar şi conştiinţa acestei ciclicităţi ce asigură nemurirea pare îndoită: „Dorm şi visez iubita mea că dorm / cu tîmpla pe o vină de copac / iar sevele îmi curg peste obraji, / nu pot din lacrime să mă desfac // silit zorii şi căderea serii //să ştiu cum din adine spre trunchiu ars /prin mine suie nul învierii // dorm şi visez iubita mea că dorm / cu tîmpla pe o vină de copac / ca într-un pat însîngerat şi n-am / de plînsul sevelor să mă împac // nici dor nici amintiri de veşnicie / nici aripă de suflet mai înalt, / ci numai osul, carnea, pierdute amindouă / cînd mă va scoate Charon cu barca lui în larg".

Mi se pare că Utopia ninsorii din 1975 şi Spiritul însetat de real din 1979, precum şi ineditele de la finele culegerii prezente, marchează un punct de răscruce în poezia lui Marius Robescu. Diferenţa esenţială este una de registru: minor, iniţial, el devenise major într-o parte a noilor volume. Să notăm cîteva lucruri: reflexivitatea este din ce în ce mai abstractă şi mai radicală; imaginaţia lirică se depoetizează voit, căutînd exprimări mai direct-prozaice, mai realiste; ironia, care era înainte ca un strat de apă freatică, ţîşneşte acum, tot mai des, la suprafaţă în forme dezinvolt polemice, în Revenire, poetul pare a fi ajuns la conştiinţa unui adevărat program în acest sens: „Asupra mea

cade o boare de primăvară / mai rea ca un blestem / ridicîndu-mi sufletul in nări şi-n gîtlej /s-a zis cu destinul de înger /pe care jurasem nenumărate perfidii mărunte / (gifîitul mieilor, cintecul turturelei) / iarăşi ochesc în carne nepăsarea / si fac să picure sînge dintr-o nouă simţire // aleluia / îngerii sînt animale fără miros / motiv pentru care / sînt folosiţi cu succes la curăţitul haznelor, / treabă mai bună pentru ei nu există". Inscripţie e şi mai tipică: „Blestemaţi fie cei care au spurcat neamul poeţilor / Cei care au supt măduvă din osul fratelui lor // în veci fie blestemat viermele în straie de flutur". Sau concluzia din Timpul: „prin urmare nimeni nu poate să scrie poezie / dacă nu si-a frînt mai întîi instinctul de conservare". Aici e un alt Marius Robescu şi el poate spune despre sine în ultima dintre Stanţe: „Ci nu-mi fu dat să-mi pierd graiul (atita pagubă!) după luni de zile de muţenie. Dar nu dintr-un fagure storc miere cu limba acum, ci dintr-un burete de pis/ă". Poezia s-a asprit, şi-a pierdut „farmecul" calofil, tristeţile s-au convertit în furie, iar melancolia în dispreţ. Ador o fărîmă de suflet e atît de „realistă" şi de prozaic-pamfletară încît nu mai seamănă cu sobrele reverii de odinioară: „Cînd. unii sună la uşă ca să te căsăpească / iar alţii aşteaptă liniştiţi după ziduri / Ştiind că într-o bună zi te vei duce tu singur / să-ţi vîri capul în laţ // cînd unul behăie tînjind în vigoarea amurgului / iar altul cumpără totul pe un cornet de seminţe / (biata lui copilărie a însemnat minciună şi rapt, /şi virtutea e mai tare dacă n-ai citi nici o carte) // cînd totul se reduce la eficienţa monedei care înfiripă / mereu aceeaşi melodie ruginită în cutia tonomatului / (ferească sfîntul să-ţi fie scirbă să repeţi, / viaţa cere să-l tragi înainte fără ruşine!) // crede-mă că ador o fărîmă de suflet / asemeni unei trîmbe de flori scuturate / pe terenul roşcovan de tenis în duminica paştilor // place-mi mult să fiu eu naiv / şi să nu trag pe nimeni pe sfoară", în spiritul însetat de real al poetului, moralistul uzurpează tot mai mult pe visător. Chiar dacă aici regăsim, ca şi la început, un anumit aer de epocă (altă epocă), căci orientarea realistă şi prozaică e generală în poezia deceniului din urmă, Marius Robescu îşi păstrează nota de originalitate şi de autenticitate. El e un poet admirabil, prin seriozitate şi cultură, de care va trebui să ţinem seama.

(România literară, nr. 38, 1980)

„Joc şi înviere"

Cine s-ar fi gîndit că Joc şi înviere va fi o carte postumă? Marius Robescu, abia trecut de patruzeci de ani, era încă un poet tînăr. Maturitatea liricii lui începuse să se întrevadă o dată cu

Spiritul însetat de real, volumul din 1979, al cărui titlu era împrumutat, în 1980, primei antologii de autor, publicată în colecţia „Hyperion" a Cărţii Româneşti. Cînd am comentat-o, la data apariţiei, am remarcat că intimismul visător şi melancolic de pînă atunci făcea loc unui moralism ironic şi cîteodată aspru. Schimbat era şi registrul poetic: confesiv interiorizat, minor, înainte, el devenea reflexiv, dar nu abstract, cu o notă prozaică şi vehementă, care mergea pînă la pamflet.

Joc şi înviere se menţine în cadrul acestei din urmă orientări, în ciuda înfăţişării eteroclite a pieselor care-l compun. Ce ar fi urmat nu mai putem şti. Impresia mea este că poetul nu se fixase deplin la o formulă şi mai tatona. Pe coperta a doua a cărţii de faţă a fost tipărită o mărturisire semnificativă. Cu multă francheţe, Marius Robescu recunoaşte că nu-i sînt nici lui însuşi lămurite „intenţiile profunde" ale liricii sale, ale cărei „ascunzişuri interioare", le aseamănă cu o carapace de broască ţestoasă încrustată cu hieroglife, adăugind a fi preocupat mai ales de „destinul cuvîntului". Să ne oprim la această din urmă constatare, în carte, există cîteva texte care reflectează deschis asupra rostului cuvîntului în poezie. Una din problemele de care poetul e conştient este aceea a rezistenţei pe care cuvîntul o opune (Sunete): „ Vreau să spun a - dar nu spun decît a /şi mă opresc ca la un plîns de durere, / vreau să spun ap - dar nu spun decît ap /şi tac pe loc asurzit de explozie / vreau să spun apă dar nu spun / decît apă / iar acesta este acum un cuvînt / altceva voiam eu să zic / ce contează / trebuie să port răspunderea vorbelor mele!".

Sunete, care îşi au rădăcina înfiptă în gîtlejul poetului, sînt ale lui şi totuşi sînt diferite de el: „Mai mult nu-mi cereţi să explic - / îmi piere graiul!". Dificultatea este evocată şi în O altă limbă: „Nu vreau să scriu decît în limba mea / dar parcă o altă limbă mă încearcă / o limbă a splinei o limbă a nisipului / o limbă a fructului şi o limbă / a ochiului pineal, / o limbă care mă muşcă din întîmplare / din greşeală, aşa cum şi eu îmi muşc / limba mea roşie cu atît mai preţioasă... "

în Stare de fapt poetul se compară cu un „maestru în navigarea cuvintelor", dar care, „pilot pe vreme de ceaţă", şi-a rătăcit „clopotul de avertizare". Dincolo însă de aceste lirice speculaţii metapoetice, Marius Robescu n-a trecut, cel puţin în Joc şi înviere. Am ilustrat acest strat al poeziei lui nu numai fiindcă autorul însuşi s-a referit la el, în mărturisirea citată, dar şi fiindcă el constituie dovada cea mai clară a răscrucii la care poetul s-a aflat la un moment dat. Astfel de întrebări sînt totdeauna semnul unei schimbări sau a unui impas. E ca şi cum, pierzîndu-şi încrederea în limbaj şi spontaneitate, poezia şi-ar întoarce privirile spre sine, îndoite şi cuprinse de nelinişte.

Deşi nu e împărţit pe cicluri, Joc şi înviere cuprinde poezii felurite, fiind absolut evidentă şovăiala între mai multe drumuri posibile. Voi încerca să descriu volumul din această perspectivă.

La debutul său, Marius Robescu a suferit înrîurirea, între alţii, a lui Nichita Stănescu. Antologia din 1980 nu relua nici una din poeziile respective. Dar, iată, poetul n-a scăpat cu adevărat de toate ecourile. Nu numai că Geocentrism ne duce cu gîndul la Laus Ptolemaei, dar poezia titulară şi, apoi, Fulgerul încovoiat, sînt vădit nichitastănesciene în temă şi în mijloace, printr-un soi de antropocentrism, în care universul întreg este reprezentat ca o extrapolare a umanei anatomii. Joc şi înviere este, în ciuda materialului străin, o foarte frumoasă poezie: „Primele cinci degete îşi luară zborul / trăgînd mina după ele hăt departe / trăgind în cer braţul // următoarele cinci degete şi ele / îşi luară zborul răzleţe / trăgînd mîna trăgînd braţul // toate la un loc se strînseră pe o cracă / ciripind trupului ciripind capului / găinăţîndu-se // atunci capul se urcă mai sus / se îmbrăcă în raze / şi se făcu de minune soare // iară trupul se lăsă mai jos / sugindu-şi pîntecul / şi în totul deveni / uite cum se clatină de nimic universul / cum se duce şi vine / pe bietele omului două picioare!".

De altă factură sînt cele trei Bucolice, Pe sărite şi Dimineaţă. La prima vedere, pare a fi vorba de o oarecare nostalgie naturistă, într-un decor modern şi „prozaic" de întoarcere la sat a orăşeanului, poetul strecoară un accent panic, amintind de Blaga clin Păţii profetului. Pe o „prispă la ţară", schimbînd „vorbe nu prea de soi", oaspeţii şi gazdele beau vin „din pahare modeste": pe neaşteptate, din viţă de vie neînflorită, dar ca trezită din somn. o picătură cade în paharul dus la gură. Am rezumat Bucolica a Il-a. Nevoia de a regăsi miracolul naiv al naturii nu pare însă satisfăcută. Ea este mai curînd proclamată, cu o doză de ironie, decît trăită cu adevărat. Să fie autentică fericirea din finalul Bucolicii a Ill-a? Mi se pare că trebuie să privim cu circumspecţie dionisianismul atît de uşor regăsit: „Miroase a fum a lapte fier şi a balegă / vitele coboară drumul în pantă / proptindu-se zdravăn de pietre / de pe dealuri curg şuvoaie în albia rîului / în colţul meşterul potcovar / ciocane ritmic stricînd efigia / de pe o monedă uzata // sfirşeşte prin a strîmba din dinţi / noi bem vin şi aşteptăm / şi ne tragem la căldură / rîdem / şi jucăm cărţi în prostie // :vîrlindu-ne săgeata din arc / ea ocoli pămîntul şi ne străpunse din spate / (naiv dacă eşti înveţi mai multe!) / copacii stingheri fac paşi spre casă // sîntem veseli, chiar fericiţi! / ne-am regăsit matricea / sîngele nostru sare coarda /prin vine".

Un moralism direct ne întîmpină cu alte cîteva poezii, prea „clare", după gustul meu („Cîndva / pe un gazon des şi proaspăt / in loc de minge / am apucat in mîini o faţă omenească // acesta a fost /primul impuls al încărunţiră" - Primul impuls), cărora le prefer fără ezitare parabolele lirice care alcătuiesc mai bine de o treime din carte, în cele mai izbutite, sînt evocate scene banale, cotidiene, de viaţă, cărora i se atribuie o semnificaţie difuză. Mai puţin demistificatoare decît acelea ale primului Marin Sorescu, le seamănă totuşi prin, aşa zicînd, punerea în pagină. Lirismul iese prin interstiţiile dintre planul real şi acela al ideii. Oricît ar fi de previzibilă, uneori, mişcarea poetică, există neapărat în final un mic element de surpriză, care are rolul unei poante, în Patina), poetul bea ceai şi priveşte cum evoluează pe gheaţă tot felul de „ domni şi domnişoare / bravi artişti ai alunecării", îi atrage atenţia un tînăr „cu aripi oblice", care este „un as" al dansului pe patine. Dar un cunoscător îi spune că tînărul de fapt nu patinează, „ ci de foarte multă vreme încearcă /să cadă pe gheaţă şi nu reuşeşte". Inversarea motivului îngerului căzut este destul de limpede. Aceste parabole pot fi şi extrem de subtile. Cea mai sugestivă dintre toate, şi una din poeziile antologice ale lui Marius Robescu, mi s-a părut Moştenire, care deschide cartea: „Poftim un sîmbure / de acum ai şi tu un rost / pune-l în buzunar / dar ai grijă să nu cadă prin vreo crăpătură / să ajungă în căptuşeală / şi să încolţească naibii acolo // să te pomeneşti că te trag / lăstarii de poale // că-ţi înfăşoară genunchii / rădăcinile lacome // că-ţi iese prin guler / trunchiul vîrtos // încolo fă ce vrei / noi ne spălăm pe mîini // şi aşa / fructul a fost cam crud!".

Mai puţin mi-au plăcut parabolele în care elementul „realist" lipseşte şi care suferă de o anumită emfază, în Cerul comun, bunăoară, cadrul şi atmosfera sînt ale lui Emil* Botta, minus însă burlescul compensator de la poetul întunecatului april.

în totul, Joc şi înviere este cartea unui poet adevărat care, dacă ar mai fi trăit, ar fi găsit cu siguranţă cele mai nimerite continuări ale liricii lui inteligente şi sentimental pesimiste, în care erotica nu şi-a găsit aproape nici un loc. („Eu, în tinereţe, am suferit mult din dragoste / acum, la maturitate, simt într-adevăr mîngîierea femeilor / rana nevăzută din podul palmelor din tălpi şi din coaste / mi-o descoperă ele pe pipăite l şi o redeschid" ~ Rana nevăzută), severe pînă la austeritate şi lipsă de tandreţe.

(România literară, nr. 5, 1986)

în Adrian Păunescu, şi omul şi poetul trăiesc din gestul spectaculos, ostentativ şi incomod. Şi unul şi celălalt iubesc scena, tribuna, locul public. Sînt actori impertinenţi, agitatori cu vorba, explozivi, într-un amestec greu de desluşit de sinceritate brutală şi de contrafacere vizibilă cu ochiul liber. Orice portret i-am face autorului Pămîntului deocamdată, el implică laturi contradictorii. Mi-l amintesc pe acela, frumos literar, din Istoria polemică a lui Eugen Barbu, început cu o caracterizare abruptă („ Totul mă supără la acest poet în afară de poezia lui") şi continuat cu enumerarea aproape paradoxală a contrazicerilor: „ Poet de mari gesticulaţii, agitator de vers şi actor blamabil, inspirînd neîncredere In arta lui tocmai prin teroarea cu care voia s-o impună, lipsit de dramă, să nu zic tragedie, facil fără să ştie, suferind însă de o uşurinţă talentată, trece în acest moment de răscruce al existenţei printr-o schimbare fundamentală la faţă!" Iată, chiar în Pămîntul deocamdată, poetul declară: „ Să fiu sărbătoresc, voios şi imnic /Să pot să te mai cînt pămînt al ţării / Cu forţa dragostei şi-a disperării... " Voioşia exuberantă şi elanurile abundente ale liricii patriotice nu exclud, în evocarea „Oltului lăuntric", a ţării străvechi de ciobani ce-şi urcă „blîndele lor turme" pe munţi, „plînsul miilor de. mioriţe / înduioşate de ursita lumii". Poetul are „trup drăcesc şi suflet îngeresc", o vitalitate care-l împiedică să fie „sfint", pur şi copilăresc, împingîndu-l spre dezordine afectivă, spre tonul prăpăstios al viziunilor apocaliptice: „ Cine mai e pe lume sănătos? / Cine fără de grijă-n zori se scoală? / în acest veac de sus şi pînă jos / lumea le-mparte-n doctori şi în boală". Retorica entuziasmului constructiv e dubiată de aceea a eshatologicului. într-un autoportret, proclamă riscul drept elementul lui firesc. E un luptător, un insurgent, un copil teribil speriat de posibila lui cuminţire ca de un cataclism: „De linişte fiinţa mea se teme". Parada zgomotoasă face la el casă bună cu îndoiala, lauda şi imnul cu pamfletul. Histrionic, se bate ca Don Quijote cu morile de vînt silindu-Ie să dea fainâ: „E potolită foamea voastră plină: / Eu, Don Quifote, azi vă dau făină". Orgoliul nu-i lipseşte, cum se vede, conducîndu-i poezia spre declaraţii enorme despre sine: se simte chemat să ia atitudine, să-şi trăiască veacul, dar nu paşnic, ci enervat, furios, convins că poate schimba lumea: „Am spus acestea toate despre lume /Din dorul de-a o face mai curată / Ca inima mea să aibă-n ce să bată / într-o fiinţă nu doar într-un nume // Cîntecul meu s-a săturat să fie / Doar martor,

invitat ca la o nuntă / El face revoluţie cînd cîntă / Nu povesteşte cum era să fie. // Nu lăutari cu viaţa comandată, / Nu apatrizi cu singele-n schimbare, / Ci oameni vii şi demni pe care-i doare, / Revoluţionari, cu lumea toată. / Erou e cel ce e, nu cel ce are, /Se-nvîrte-n vers Pămîntul Deocamdată". Dar, tot el cade apoi în melancolie, plîngîndu-şi destinul greşit, viaţa stricată, singurătatea intolerabilă: „Mă simt atît de singur, pe lume, că mi-e frig. / La colţurile casei e vînt si este ploaie / Ce nici nu pot a crede îmi pare că aşa e/ Pe propria mea mamă ca pe-un străin o strig".

Schimbările de umoare sînt o caracteristică a poeţilor temperamentali şi afectivi ca Adrian Păunescu. Reversul forţei lui torenţiale e slăbiciunea în solitudine, revoltatul are momente de apatie, declamaţie, patosul se stinge în cîte un sonet al iubirii frustrate. Originalitatea provine din aceste stări complexe şi incontrolabile, din labilitatea sufletească a poetului, în fond, Adrian Păunescu e un egocentric, căutînd mereu postura cea mai avantajoasă (uneori cu preţul sacrificării artei) în care eul să ţîşnească hipertrofie; poemele lui sînt zgomotoase, retorice, orale, chiar dacă rareori le lipseşte acea energie primară şi tumultuoasă fără de care nu putem vorbi de poezie adevărată. A fost mereu imitat mai ales pe această latură de mai tinerii poeţi. Ceea ce nu i s-a putut imita este însă talentul.

Limbajul acestei poezii în echipament de campanie nu-şi alege mijloacele. Adrian Păunescu ar putea spune împreună cu tînărul Beniuc: „Cînd voi izbi o dată cu barda / Această stîncă are să se crape. / Şi vor ţîşni din ea şuvoi de ape, / Băieţi, aceasta este arta!" O artă, desigur, cam elementară, în care factorul de persuasiune oratorică are mai mare importanţă decît reflexul liric pur al unei emoţii. Programul ca atare îl găsim explicat în prima poezie din volum şi el e supărător de neglijent lingvistic, de prozaic: „ Pe pămînt avem de toate / Şi mai bune şi mai- rele, / Bune, rele, / Şi-nchisori şi libertate / şi-a putea şi nu se poate /şi noroi şi stele ". Simplitatea a devenit simplism, poezia proză, în primul rînd, căutarea expresiei directe în poezie nu e totdeauna lăudabilă, putînd transforma lirica într-o versificaţie greoaie, incorectă. „ Voi ce mîncafi cotlet de albatros" e un vers nefericit fie şi într-un pamflet, ca şi „Scincind nonlibertatea viitoare" care zgîrie urechea. Exemplele sînt nenumărate şi ceea ce mă intrigă este că ele nu se datorează unei carenţe a simţului limbii, ci, mai degrabă, orgoliului de a o silui: „încît Moldova de nădejde / Prin ani se eminescuieşte". Cuvintele dau buzna la Adrian Păunescu, prea grăbit pentru a le pune stavilă şi prea mîndru pentru a le tria. Aici nu mai e vorba de bogăţie şi naturaleţe a vocabularului, ci de un fel de barbarie

are ameninţă expresivitatea minimă. Oral şi praa familiar, Adrian păunescu sfidează convenţii absolut necesare.

în al doilea rînd, se observă că multe din aceste fraze nepotrivite vin din limbajul jurnalistic curent. Nici nu e de mirare, de vreme ce poetul poate versifica în toată liniştea astfel de banalităţi stîngace: „ Lupta pentru dreptate pe planetă / nu e o bătălie pur şi simplu, / săracii plătesc taxele de timbru / spre-a fi justiţia cit mai cochetă" Recunoaştem prea uşor turnura declarativă a unei anumite poezii mai vechi şi mai noi („De douăzeci de secole încoace / Săracii tot fac tronuri şi fotolii / N-au oamenii cu ce să se îmbrace / De-atîtea steaguri negre şi de dolii"), superficială şi găunoasă, alunecînd uneori în fabula transparentă, esenţial prozaică f. Trist e vulturele cu ochii scoşi, / în berna sade pliscul lui de piatră / Parc-ar cotcodăci şi parcă latră / întors în întuneric la cocoşi"). Acesta e, artistic, nivelul cel mai de jos la care publicistul l-a scoborît pe poet în Pănuntul deocamdată. Vigoarea pamfletară se consumă în satire (foarte modeste ca mijloace) ale birocraţiei, delaţiunii, hoţiei morale, neonestităţii. Admiţînd bunele intenţii demascatoare, respingem imaginaţia liric săracă. Poetul reuşeşte doar în cîteva locuri unde caricatura, critica, vehemenţa pamfletară izvorăsc dintr-o secretă gravitate. E cazul poeziilor despre ţărani din volum. Poezia rezultă aici dintr-o generoasă vibraţie: „Să fii ţăran şi să nu-ţi fie bine, / Ceva inexplicabil cînd te doare, /Să n-ai atîţia bani în buzunare, / Cu-o boală mult mai scumpă decît tine,. // Şi din întreaga lume cu ruşine / Să afli că ţarina e uşoară, / Că după o istorie amară, / Nimeni, bolnav, pe gratis nu se ţine, // Să fii ţăran, să vii în capitală, /Să-ţi mai alini a morţii tale teamă, /Să nu te bage niciportaru-n seamă, / Să taci văzînd cum doctorul înşală / La licitaţii pentru cîte-o boală / Mai scumpă ca o clasă socială".

Ultimul vers e memorabil. Regăsim în el ceva din prospeţimea absentă în destule altele. Că Adrian Păunescu e poet adevărat şi original ne-o dovedeşte tocmai capacitatea lui de a-şi depăşi impasurile. Există în Pănuntul deocamdată poezii admirabile care riscă să treacă neobservate din cauza ideii preconcepute (dar cît de bine întreţinută de autorul însuşi!) că, de la Istoria unei secunde încoace, Adrian Păunescu a devenit un poet monocord, emfatic şi fastidios. Versuri foarte frumoase le compensează pe acelea facile sau chinuite: „De-atîţia meri ce nu mai pot să doarmă /Parcă se văruieşte o cazarmă". Sau: „Noi, Doamne, te rugăm cu milă mare/ Tristeţea lumii dă-ne-o nouă astăzi", în acest ton de psalmi moderni (cu unele reminiscenţe argheziene: „ Un arbore cu frunze mici să fii /Şi să te bată vînturile-n ele... ". Şi încă: „Sever, privind pe cei care te latră, / Tu viu să fii dar să miroşi a piatră") sînt scrise cîteva din poeziile emoţionante ale culegerii. O plîngere a uitării şi a

dezrădăcinării este Pinăla vatră, amintind de întîiul loan Alexandru, dar în plus cu o umbră de remuşcare ce o face conştientă şi insuportabilă-„Aceeaşi masă mică ne adună / în jurul dumitale, maică mare, / pe scaune de lemn cu trei picioare f Ne strîngem. maică sflntă, maică bună. II Şi dumneata eşti dusă pîn-la vatră / Parcă să iei un tuci de mămăligă / Şi parcă o vecină te şi strigă / Şi parcă şi un dine te tot latră. // Şi nu mai vii şi am uitat cu toţii, / Ce vrem aici şi ce va fi să fie, / O, maică bună, maică pămîntie, / Ca pe-o-ntîmplare te-au uitat nepoţii. //Plecăm prin sat s-aflăm, nepllnso 'încă, l Pe cineva, cu piată să te plingă". Aceeaşi emoţie sugrumată, în Floare şi cenuşă, de o profundă şi laconică expresivitate: „ Vai, tinereţea mea mai stă la uşă, / unde-am intrat să îmi preschimb ursita, / Mă-ntorc bătrîn, suflet cioplit cu sita, / Strigîndu-mă pe nume cu cenuşa. //Am fost comediantul fără voie, /Am fost ruşinea cea neruşinată, / Acum strîngînd eroare lingă pată, / Pe viaţa mea greşită trec ca Noe. // Unde slnt flori eu simt că-i şi otravă, / Minia unui veac o simt în creieri, / Ca lacăte s-aud în aer greieri, / Tocind mărunt în liniştea grozavă. //Şi voi pleca, iar floarea de la uşă / Va strînge-o servitorul de cenuşă", în sfîrşit, ce acuitate a fericit-îndureratei confesii erotice este în Oaia îndrăzneaţă:

„Această oaie a înnebunit, Nu-i mai e frică de nimic, nimic, Toate cuvintele ce i le zic O fac să rida fraged şi cumplit.

Pîn-a avea o taină şi un tic, Se uită ca-n oglindă în cuţit. Această oaie s-a îndrăgostit Şi murmură un fel de ritm peltic.

Dar n-am ce-i face, merg in urma ei, Şi-s gata la orice să mă aştept, Această oaie ce o port în piept Această inimă fără idei

Ca un cioban, cu oaia lui cinstit, Urmîndu-mi inima pîn-la sfîrşit":

Acesta este poetul Adrian Păunescu, deocamdată.

(România literară, nr. 8, 1977)

Deşi unele lucruri se repetă (şi în Pasaj de pietoni care, cu excepţia primului ciclu, este o reluare), rareori un volum al lui Dorin Tudoran seamănă cu precedentul, în fond abstracte, cerebrale, poeziile de debut din Mic tratat de glorie (1973) încercau să încarneze ideea într-o definiţie, să o proiecteze plastic într-o notaţie de obicei plină de fragedă expresivitate: „se face dintr-o dată ziuă /de parcă nervii unei harfe /sini mingîiaţi velin de coada /păunului cel mătăsos ". Ce poate fi în această barbiana sugestie decît o impresie matinală? Poezia se intitulează Dimineaţă. Alteori asocierile sînt şi mai ciudate, fără ca poezia să devină vreodată cu adevărat ermetică: „ uneori cai împărăteşti ies noaptea din apă / să-şi usuce pletele la vocea lui net king cale". Titlul: Ansiedat. Se observă în definitiv că sub aspectul manierist, şocant analogic, chiar extravagant, se ascunde o simţire melancolică, anxioasă, deşi gata oricînd să braveze, serioasă, fără a dispreţui farsa, avînd parcă permanent ceva sfidător în candoare. Privirea pe care poetul ne-o întoarce peste umăr de pe coperta acestui prim volum e a unui adolescent puţin îmbufnat şi pus pe rele!

Imediat după aceea, în Cintece de trecut Akheronul, probabil ca să nu mai pară juvenilă (deşi acesta îi e farmecul), poezia lui Dorin Tudoran îşi îngroaşe vocea, se sistematizează pe două-trei mari teme (sau, oricum, are aerul a o face), capătă amploare retorică, încercînd să imite remarcabile (,, dar văd că a sosit încă o dată vremea plecării / şi eu nesocotind faptele zac de boala poeţilor melancolici").

Uneori plutirea e, din nou, altceva: o culegere de poezii de dragoste, unele foarte eminesciene ca expresie, altele în stilul somptuos artificial al „romanţelor" lui A. E. Baconsky. Poezii de dragoste îşi întitula autorul şi ciclul final din Mic tratat, dar numai cu .greu, sub egotismul foarte tineresc, putem descoperi acolo crosul, în Uneori plutirea, chiar dacă fără „sinceritate" (\\ric vorbind), căci Dorin Tudoran este un poet artizanal în acest stadiu, motivele şi figurile poeziei erotice se pot recunoaşte. Şi în volumul următor O zi în natură, al doilea ciclu cuprinde astfel de poezii, unele frumoase, fără a putea totuşi identifica nici aici o originalitate deplină. Iată Cîntec (reluat în Pasaj de pietoni sub titlul Cîntecul vînătorului tînăr): „ Cîte cîntece mai sînt / Pînă la tine, mireasă, / Cît mai trebuie să cînt / Să-ţi topesc geamul la casă? II Cîte nopţi să mai aprind / Borangicul de pe mine / Ochiul cit să mi-l mai mint / cu minciuni far' de ruşine? //

cîte ape să mai trec / Pîn' la apa prefăcută / Clnd In sînge de berbec / Cînd în lacrimă de ciută? // Braţul cit să mi-l mai scald / în scăzutele izvoare / Pîn' să sune cornul, cald, / Pentru Marea Vînătoare? // Trupul cit să mi-l mai ung / Cu cel sînge far 'prihană / Că de-atîtea răni, n-ajung / Să-mi mai fac pe trup o rană". Acesta e stilul suav mahalagesc al lui M. R. Paraschivescu şi Lorca. Dar în Pasărea Emanuelta (din Uneori plutirea, reluată şi ea în Pasaj de pietoni) tonul, atmosfera, ritmul sînt ale lui Poe şi pe alocuri Botta: „ în fiecare din nopţile solstiţiului de iarnă, / alunecă peste mine cin tecul Păsării Emanuelle. Şi, / dimineaţa, braţele mele albe strălucesc orbitor, ca / două pîrtii de schi. Dar niciodată n-am putut afla, / după dantela urmelor, direcţia spre care se îndreap- / ta, de fiecare dată, invizibila Pasăre Emanuelle". Nevermore. Reminiscenţe de lectură, transcrieri voite şi uneori cu substrat polemic, ca aceste Fructe ale amintirii din volumul al patrulea, Respiraţie artificială, nu numai destul de nichitastănesciene în expresie, dar dedicate lui Nichita Stănescu: ,, dumneavoastră aţi citit încîntaţl / Fructele mîniei, / Dumneavoastră consumaţi / numai fructe proaspete, / Dumneavoastră iubiţi / salata de fructe, / Dumneavoastră sînteţi fructele / unei anume realităţi, / Dumneavoastră şi numai Dumneavoastră /sînteţi pîndiţi şi admiraţi / de omul care-şi risipeşte / încă un rînd de dinţi / muşcînd în neştire, / din fructele de fier / ale amintirii. // Priviţi-l / pe bărbia lui / alunecă, pare că alunecă / un suc strălucitor ca un lac ultrarapid / uscat de acum cîteva milenii", în Pasa/ de pietoni poetul renunţă la dedicaţie, ceea ce poate induce în eroare pe cititorul care simte ironizarea unui anumit protocol al liricii lui Nichita Stănescu.

Respiraţie artificială şi recentul Pasaj de pietoni (admirabil ilustrat grafic de Vasile Olac) conţin, într-o parte a lor, şi un cu totul alt tip de poezie, pe care o cred cea mai autentică şi modernă de pînă astăzi a lui Dorin Tudoran. De altfel, prima din aceste cărţi e reluată aproape toată în ciclurile Banchetul leproşilor şi Tenebrele speranţei din cea de a doua. (Semne particulare de la Editura Eminescu, fiind o curată antologie de autor). Astfel de întrepătrunderi arată ele înseşi, pînă la un punct, foarte lentul proces de decantare a poeziei lui Dorin Tudoran. Straturile se amestecă: definiţii plastice în maniera debutului, versuri clasiciste, ca acelea din Cîntec de trecut Akheronul, lirică erotică ceremonioasă şi artificială precum aceea din următoarele două cărţi. Noutatea, în timpul din urmă, o constituie poeziile cu aspect de parabolă şi cu temă morală sau socială, ce ating un punct major de interes în ciclul (şi în poemul cu acest nume) La vie en prose din Pasaj de pietoni. Un motto din Borges spune totul despre felul de experienţă

care aceste poeme îl au în vedere. Dar nu e numai tematica: ci şi f rrnula întrebuinţată. Poezia lui Dorin Tudoran s-a asprit considerabil • a adoptat un ton aproape dur. Au dispărut efectele căutate de stil, iciul de oglindă al poeziei de dragoste, şi în general înfăţişarea minoră Hjn poeziile anterioare. Poezia se apropie acum de formele discursului si ale prozei zilnice, e neglijentă, batjocoritoare, declarativă, dialogată, epică, directă, alegorică, nervoasă şi enervată. Sarcasmul vizează în special două categorii de fenomene: manipularea individului în unele din societăţile moderne, distrugerea personalităţii, domesticirea, îndobitocirea; şi rolul poetului, cu lupta lui, adesea desperată, contra celor care-l dispreţuiesc sau ucid.

Spre a o exemplifica pe a doua, iată o îngrozitoare parabolă cu Ante Pavelici, cel care, cu ,.mîini de pianist", scoate ochii poeţilor şi în care teroarea brună, a haidamacilor, a brutelor încătărămate, lovind în intelectuali, e încă o dată şi magistral evocată: „Stau haidamacii l la umbra unui stejar: / mănîncă / plosca trece de la unul / la altul / ca o tir/ă de lux / mult rîvnită // cîte umil rîgîie / cîte unu! sună / de-ai zice că-şi dă sufletul /prin turul pantalonilor: /Sănătate, camarade!» / mai depqrte / abătut şi cu mîncarea neatinsă / dinaintea lui / el îi priveşte: / nu-şi poate ascunde dispreţul / mîinile lor nu-i plac / sînt murdare / crăpate / diforme - / rădăcini dezlănţuite // se-ncruntă / mai bagă o dată / mîna / în panerul de răchită / acoperit cu şervet alb / caută / pipăie / mîngîie agitat / nemulţumit se ridică / îşi şterge mîinile / cu o batistă albă de mătase / mîinile lui albe / cu degete lungi / şi bine desenate / - mîini de pianist - / apoi urlă: / «Idioţilor, / dar ochii lui, / ochii blestematului ăluia / de poet, / unde sînt? / Neisprăviţilor, / nu sînteţi buni de nimic!» // şi-n acelaşi timp / cu-o năprasnică lovitură de picior / răstoarnă panerul de răchită: / iarba pare o imensă masă de biliard / răvăşită - bile, / multe bile albe / însîngerate / numai bila roşie lipseşte; f Ante Pavelici a avut / încă o zi proastă - / mîine, cine ştie'"".

(România literară, nr. 10, 1980)

DANIEL TURCEA „Entropia"

Despre autorul Entropiei (Ed. C.R., 1970) s-a vorbit ca despre unul din cei mai talentaţi debutanţi ai anului trecut. Daniel Turcea (pe care-l citesc cu oarecare întîrziere, explicabilă prin greutatea de a-mi procura cartea) este, într-adevăr, un poet înzestrat şi aceste prime versuri ale sale sînt mai mult decît promiţătoare. Titlul, cam şocant, e drept, răspunde unei intenţii limpezi, sprijinindu-se pe ideea unei poezii care-şi inventează propria geometrie, propriul spaţiu de forme pure şi doar aparent dezordonate: „E-atîta credeţi, că conjur, rigoare / In jocul geometric dar nociv / de simplu şi de suplu şi tradus / prin nacele plutind peste nacele / plutind in sine către sine în // Există doar ceea ce nu există / Dar nu se poate, credeţi, afirma / Un Euclid e-n aer peste Yemen / si-n geometrii cu muchii de mătase / Inexistente, tot, se va-ntimpla / Cum se intîmplă-n intersecţia fructa.. " Cu fractură exterioară, versurile îmi amintesc de acelea ale lui Ilarie Voronca (aceeaşi discursivitate ostentativă, acelaşi aspect haotic şi insolit al metaforelor etc...). în fond, Daniel Turcea este înrudit temperamental cu Leonid Dimov, prin înclinaţia spre reverie şi construcţia de imaginare universuri plastice. D. Ţepeneag (care-i prezintă volumul) prinde foarte bine nota de „miraj" a acestei poezii. Autorul are nostalgia unui Orient mirific, spaţiu pur, nelocuit, ireal, ce se identifică o dată cu Asia pastelurilor chineze ale lui Alecsandri şi Macedonski, altădată cu Nordul boreal al lui luliu Cezar Săvescu sau chiar ca Spania barocă a lui Eminescu. Este o lume de geometrii incerte, mătăsoase, de arome, de pietre scumpe, de culori, de fructe şi de animale stranii:

„ Şi aşa cum deasupra Ţării Yemen / aerul visează geometrii / cu moi, in cub hazuy de catifea, /sfere de întîmplări măceluri unse cu mirt şi aloe / lespezi / din cafea //cu nuci de sînge eunuci / bălai, copii emiri sub iazuri colorate / dervişi şoplrle-n caravanserai / in seri mai feminin de mult aflate / cu // portocale-oranj-ceremonii palate /da l mirtul / e legenda alesului iman / şi tot nisipul serii sub pleoapa lui Oman / e molima plecării arabilor neferit / e-n rodie desfrîu-n seminţe odaliscă / e-n şal de odaliscă paloarea fructei vai / sub diamante zodii de animal alături / sînt opiu-n maci cum stau dispuşi străinii mai Verdei Chine-n caravanserai".

Nu trebuie căutate sensuri mai adînci în aceste efluvii de culori şi de forme, căci poziţia lui Daniel Turcea se află, toată, în plăcerea

mnunerii de viziuni caleidoscopice. Poetul se joacă cu vorbele, licrrafic şi ingenuu, visînd geografii lirice şi exotice şi populîndu-le de făpturile suave ale imaginaţiei sale.

(Contemporanul, nr. 7, 1971)

„Epifania"

Peste exact două săptămîni, la 22 iulie, Daniel Turcea ar fi împlinit 37 de ani. Născut în 1945, el a dispărut prematur în 1979. Din cele două cărţi pe care le-a publicat (Entropia, 1970, şi Epifania, 1978), reproduse integral, precum şi din cîteva zeci de inedite, a fost alcătuită o culegere, intituiată, ca şi precedenta, Epifania, una din ultimele care apar în excelenta colecţie „Hyperion" a Editurii Cartea Românească. Nu ştim, vai, cum ar fi arătat selecţia, dacă poetul ar fi putut să şi-o facă el însuşi şi nici de forma finală a volumului la care lucra, Poeme de dragoste (titlul aparţine oare poetului sau editorului?) nu putem fi siguri. Ce ar mai fi scris Daniel Turcea dacă soarta i-ar fi îngăduit, e, pe de altă parte, greu de spus şi, în definitiv, inutil. Mai nimerit este să subliniem faptul că multe din poeziile cuprinse în Epifania sînt excepţionale şi că Daniel Turcea a lăsat, la nici 34 de ani, o operă originală şi puternică.

între cele două cărţi tipărite, la intervalul, neobişnuit pentru poeţii români de azi, de opt ani, sînt unele asemănări, dar şi mari deosebiri. Entropia conţine lungi şi volubile poeme, în care se amestecă, în chipul cel mai personal, preţiozitatea şi umorul, filosofarea şi parodia ei, austeritatea cu o mătăsoasă senzorialitate. Tînărul pe atunci poet era un epicureu visînd geometrii spirituale, înrudirea cu Ion Barbu (în tăietura frazei lirice, ca şi în unele motive cum ar fi helenismul tîrziu, pătruns de duhul arab şi asiat) i-a fost semnaiată de la început, nu şi o anume disponibilitate spre umor, spre comicul ideii, indiciu al unei imaginaţii pline în fond de vitalitate. Poemele, de aspect oniric, cultivă uneori un soi de delir calculat, ca la Dali sau Chagall („cînd lumea doarme visînd din chagall"), în care materiile îşi schimbă proprietăţile, solidele curg, lichidele îngheaţă, într-o foiala permanentă a moleculelor, minuscule fiinţe demoniace care aiurează, nd, clinchetesc, foşnesc şi pîlpîie. Peste acest strat organic profund, poetul aşterne unul de culoare, vădit livresc, bogat în referinţe şi simboluri. Prima impresie este de exotism în maniera simboliştilor

la 1900. Gh. Grigurcu a vorbit de similitudini cu poeţii macedonskieni Mircea Demetriad, Alex. Obedenaru şi Al. Petroff (•.poeţi de mare elan topit în preţiozitate"). Abundă numele proprii,

cu mireasmă orientală (arabă sau chineză), în încercarea, repetată de a sugera colaborarea (aici e reminiscenţa barbiana cea mai vizibilă) spiritul de geometrie grecesc cu spiritul senzual, baroc, al Asiei. Unele versuri sînt programatice: „ Un Euclid e-n aer peste Yemen/şi-ngeometrii cu muchii de mătase". Altele se mărginesc să sugereze alchimia aceasta specială: „Cu geometria lină a Statului Mohab / Dezvăluită-n dulii prin însuşi cubul Ab / Dul / Moscheea casei El Irhal / E muşcătura serii animal la gîtul doamnei / rană silinicl // c-atîta credeţi, vă conjur, rigoare / în jocul geometric dar nociv / de simplu şi de suplu şi tradus / prin nacele plutind peste nacele /plutind în sine către sine în". Modul însuşi de a nu sfîrşi propoziţiile lirice este caracteristic poetului, care adoptă un ton oracular sau simplu liturgic. A căuta înţelesuri adînci în aceste nume înseamnă a vedea o simbolistică ermetică acolo unde nu mi se pare a fi mai mult decît un joc. Cred că Entropia lui Daniel Turcea a fost rău interpretată sub acest raport, neluîndu-se în considerare faconda minulesciană (dacă tot vorbim de simbolism), tendinţa spre parodie. Ce-i drept, e uneori greu de distins elementul serios de cel ludic de exemplu într-un poem ca Şansa inefabilă a renaşterii florentine, une întîlnim, alături de evocatoare imagini stilizate („şi mandarini sorbindu-şi alb ia: de timp din ceşti"), altele pline de umor („dulăul cult ce rodea geometria de carnea unei drepte"); alături de versuri ce par să aibă tîlcul lor („şi matematici sacre se logodeau garoafe "), care îmi aminteşte de titlul volumului lui Gh. Grigurcu, Un trandafir visează matematica, sau: „la veacul matematic flamand sfîrşit elin"), destul de facile calambururi („Ţara Con-Cavă") ori fantezii ludice („lung exod de niluri / către piramide / unde faraonul / Para-parmenide / ş-a-ngropat în Ra fructa :i / — molima / de cameleon / Vis Fiind oglinzii arithmos ideon"), unele foarte în genul lui Ion Barbu (care şi el ştia să se joace): „se năpădea de cactuşi tot aerul alerg / printr-un regat de aţă spre comitatul Berg' / au ars pe rug oo, magii, în Ţara de Cristal / căci proorocirea caldă şi afinat moluscă! / va minuna pe plaje cum cad, mănîncă stele / aşa a fost -cometă - şi îl crezură muscă / au ars pe rug alături pe cei ce-aud un peşte / strălucitor prin Haos privind cu 3 planete / a plîns din cer cu ceară / şi nimeni n-a crezut. Ş-oriunde piramida a alergat copil / au ars apoi aceştia au ars au ars au ars / a fost un cîmp de luptă unde au găsit ghitare / căci mai frumos ca glasul lui Laucoon si spart / e împletirea-n şarpe, mai cald, de Praxitele / sub vinuri de bacante cu plete lungi si chele / ar fi urlat la lună bocancii unui rege / a rîs Rabelais hainul şi s-a-mbătat în lege".

în acest dintîi volum, lirismul pendulează aşadar, între fantezia • ăuşă şj stilizarea subtila. Aş zice că Daniel Turcea simulează vorbirea pendantă, şi că tonul lui esenţial e similioracular: o dată construit decorul, o dată sugerată atmosfera, poetul se lasă în voia jmaajnaţiei lui iubitoare de miresme, de exotism, de visare şi de ideograme. Ţara Sin, bunăoară, evocă o Chină poetic-utopică, imagine a unui Răsărit suav-melodios şi răcoros-hieratic: „Ceai şi pagode de xilofon / fructele răcoare albă / atomii în litere chinezeşti // ninge de asemeni cu hieroglife şi ideograme / pufoase şi moi alb topind / evantaie imense şi multe camelii". Hieroglifa nu ascunde nimic, e un pur simbol decorativ, o figură geometrică în care poetul vede, ca sîmburele vegetînd în miezul unei fructe, liniile interioare visînd: S-a întimplat într-o hieroglifă / o dată cu adierea vîntului de mosc / soarele a desfăcut un lotus / la-ntretăierea a 4 linii / şi una din ele a-nceput să viseze" Secretul acestor poezii constă tocmai în combinaţia de natural şi artificial, de reverie liberă în faţa lucrurilor şi de viziune a unui univers abstract şi matematic.

Epifania renunţă aproape c"u totul la ingeniozitatea ludică în favoarea unui lirism grav şi extatic. Poezia pierde din farmec (totdeauna superficialitatea e fermecătoare: suprafeţele, concretul, vizibilul, audibilul lumii) şi cîştigă în tensiune, în dramatism. Ceea ce Daniel Turcea numeşte, plotinian, în chiar subtitlul cărţii lui din 1978, „o cîntare a treptelor " este o formă a poeziei de cunoaştere, cîteodată în manieră concettistă, bazată pe iluminare, dar şi pe sentinţă, pe viziunea fulgurantă, dar şi pe definiţia care prinde obiectul în formulă. Lirismul e pe alocuri superior didactic, utilizînd axiome limpezi şi nedemonstrabile, oarecum ca acelea ale lui Nichita Stănescu din Laus Ptolemaei: „punctul este poarta prin care universul poate ieşi / în afara lui" Sau definiţii: „geometria - lege a lumilor închise". Chiar şi poemele de anvergură (mai puţine) nu mai au discursivitatea celor din Entropia. Poetul e norocos aici pe spaţii mici. Dacă o parte din marile poeme sînt reuşite, acest lucru se datorează capacităţii lor de a rămîne laconice în cantitate. Sintaxa sfărîmată creează impresia de suspendare a vorbirii: lirismul nu se află în cuvinte, ci în cosmicele spaţii albe dintre ele. O capodoperă a genului este de pildă poemul Grădini, necitabil din cauza lungimii. Dar iată mult mai scurta Inserare unde atmosfera sufletească e un mic halou în jurul cuvintelor rare şi puţine: „stingîndu-se / rămîn / numai miresme // strune / neatinse // ca sufletul / aproape ".

Treptat, se încheagă un lirism de mari transparenţe şi purităţi în -care sălăşluieşte un suflet extatic. Poeziile seamănă cu nişte iceberguri,

care mai mult ascund. Motivul cîntării fără atingerea strunelor (de origine mallarmeană, prin Ştefan Petică) revine:,, aceeaşi / diferite tonuri; unei l strune-abia atinse, părăsind l în după-amieze, toamna. Las-o // neatingînd-o, cîntă'". Sufletul se cufundă într-o contemplare fără margini, ca un fel de plotiniană contopire (despre Plotin, poetul spune: „ultimul orgolios al învinsei / pentru totdeauna Elade"): „ viaţa-mi / puţină / trupul îngîndurat // îngroapă-le / vii / în lumină II de-ar muri l tot ce nu e / în mine / curat // ţărînă / şi gîndul / preaiubind / le sfinţeşti // să nu mai ştiu / să nu mai ştiu / dacă mai sînt l sau doar Tu eşti // viaţa-mi / puţină / trupul / îngîndurat // uşor / mi le-ngroapă / de vii /în lumină".

Sau, pînă la delicata, suava, rugăciune înălţată puterilor necunoscute ale marelui tot: „povară l îţi sînt / lemn / de răstignire // îmi eşti cer / mult iertînd / peste suflet / iubire ". Un sunet mai limpede şi mai curat, s-a făcut rareori auzit în poezia noastră.

Cîteva teme se regăsesc peste tot în Epifania şi în Poemele de dragoste postume, unde nu e vorba de iubită, ci de iubire, şi unde prea puţin din dragostea trupească pătrunde. Poetul spune admirabil: „Cuvînt / de bună mireasmă / gura mea / umple". Cînd nu sînt schematice şi străveziu dogmatice, aceste poezii sînt splendide în simplitatea lor, desfâcînd toată carnea de pe osul inimii, reduse la o luminoasă exclamaţie de iubire şi de uimire. Daniel Turcea ştie ce face şi întîmplător, într-un rarisim moment de orgoliu, mărturiseşte: „ştiu totul astăzi despre poezie". Un Poem de dragoste postum începe aşa: „ a privi / a vedea / cu sufletul / fără veşminte / a atinge / a intra / în taină". Este chiar cheia acestei poezii în care nu găsim confesii, ci simple stări extatice, că sufletul nu se consideră demn a-şi mărturisi meschinele trăiri, adorînd să se risipească în marele miracol al fiinţei: „ mă simt acum atît de vechi / incit: e bine / nimic nu mi-e acum străin / mi-e dor / de mine însumi răspîndit în lume". Spiritualismul acesta extatic îşi creează treptat stereotipiile şi retorica. Lumina, focul, cerul, iubirea, seminţele, lacrima, taina, soarele, cuvîntul (logosul) îi alcătuiesc vocabularul principal. Nu ştiu cum ar fi evoluat poetul, dar postumele denotă deja un purism excesiv, pe de o parte, şi semne de dogmatizare a propriei atitudini, pe de alta. Convenţiile tipice împung ca nişte coaste pielea care îmbracă unele poezii. Adevărul, Viaţa, Cuvîntul, Lumina încep să fie scrise cu majusculă, îşi pierd savoarea, rămîn doar noţiuni abstracte, îmi displace această monotonie, această simplistă liturghie lirică, în poezii la care e posibil ca Daniel Turcea să fi renunţat, dacă mai trăia. Oricum, destule din poeziije lui superbe sînt de găsit printre postume, ca de exemplu chiar aceea (In această tăcere)

cu care editorul încheie culegerea: „cum eşti cuvintelor desăvîrşire, tăcere / mai mult decît cerul / de peste pămînt / de peste durere // in această tăcere / cuvintele se desfac ca nuferii / de albe, încet şi ca fructa respiră / în această tăcere / scînteiază ca stelele nopţii // pînă-n acea dimineaţă a lumii". E semnificativ, în fine, că, transfigurînd lucrurile şi raportul lui cu lumea, Daniel Turcea a scris de fapt despre viaţă, nu despre moarte, nici chiar cînd, bolnav, în ultimul an, ar fi putut să şi-o presimtă.

{România literară, nr. 28, 1988)

ADRIAN POPESCU „Focul şi sărbătoarea"

Remarcabil este Adrian Popescu, aflat şi el la al doilea volum (Focul şi sărbătoarea). O cunoştinţă evoluată a poeziei transpare nu doar în perfecţia formală, dar în reminiscenţele livreşti ce participă continuu la substanţa liricii. Corespondenţe este o splendidă poezie despre poezie, într-un ton de badinerie, însă în care se spun lucruri profunde şi subtile: „îmi întind poeme/e timpurii /pe o sfoară de rufe, / puţin bucuros, puţin trist, / ca într-un vers / din Arthur Limdkwist /pe care, poate, îl ştii. // i/suci Poemul pe o frînghie / ce-ai petrecut-o într-o :i după ' trunchiul de pin. / Dar despre aceasta nimeni să / nu ştie. / Uneori eşti altul / Alteori te-ai urît. / Ieri a plouat. Mîine va fi iarăşi senin. // Cu pîndand, cu pădurarul, cu soldaţii / te înţelegi într-o limbă pe care o vorbesc / şi eu. / Deci, sîntem ca fraţii, // îmi scrii: poezia toată s-a spus / şi te închipui, cu ochi uimiţi, / dilataţi, în apus, / privind cum se trece, uşoară, / o luminare de ceară. / De ce nu s-a spus pentru întîia oară? ".

Latura picturală, concret vizuală, predomină, ca la Emil Gulian, cu care Adrian Popescu se înrudeşte în aerul visător, în închipuirea ce alternează „realismul" descripţiilor: „Curtea mesageriilor în ramă de plumb, în crepuscul, / cînd devii dintr-odată, suav şi agrest, / iar gura mea pronunţă africatele Septentrionului, / cum ar citi şoptit dintr-un tainic opuscul; / declină apuse, apusene oraşe-cetăţi, / oraş-labirint, burguri-oglindă, /întreabă de miresme din Est. //Doamne, poate totul nu e decît o fantasmagorie, / o amînare, un răgaz, un cutremur, / ca în pînza păianjenului unde / cupole şi turnuri, pieţi şi catedrale, / privelişti, oraşe, irizează în tremur? // O, sacii mari de poştă, pe rafturi, stranii saci, / legaţi cu şapte noduri, pecetluiţi în ceară, / ştii mai întîi pe care să-l desfaci? / In care e mireasma arbuştilor din Vară? / Curte cu nume stranii, delirante, / Roza vînturilor pe alei învolbură plante. // Ferestre mari cit o grădină / cu plante-agăţătoare, mustind de prea mult verde, / Curte la care ai fost primit în Vis, / şi-n care sufletul se pierde". Am citat acest lung poem pentru frumuseţea lui, pentru graţia adîncă şi ceremonioasă a fanteziei. Adrian Popescu e un poet care ştie să-şi ţină promisiunile debutului, unul din cei mai originali ai generaţiei lui.

(România literară, nr. 27, 1975)

*

Despre Ion Mircea, care a debutat în 1971 cu Istm, s-a vorbit mai puţin decît despre colegii lui de la revista clujeană Echinox, poate şi pentru că nu s-a arătat prea grăbit să tipărească un al doilea volum. Critica noastră de poezie fiind mai ales una de întîmpinare, ea comentează, la apariţie, cărţile, şi le uită pe urmă aproape cu totul, între două cărţi rămîne un fel de spaţiu al nimănui. Tobele fragede readuce în actualitate un foarte talentat poet, maturizat, chiar dacă nu modificat substanţial. E un caligraf şi un purist, care transcrie emoţiile într-un sistem de simboluri originale, asemănătoare unor japonezerii delicate, însă dificile adesea prin lipsa cheii. Impresia este de cifrare după un cod propriu: „ Violetele de grădină nu au miros. / Lăcrămioarele au". Printr-o translaţie misterioasă, notaţiile devin metaforă: „ Porumbelul de mare abia şi-a sărutat imaginea. Vechi fraze micşorînd o clipă, în dulce, lumina". Aici este observarea unei descinderi a păsării deasupra imaginii pe care i-o reflectă apa: imaginea scăzută, efasată. întreg întîiul ciclu din volum cuprinde, într-o anume accepţie, astfel de poezii ocazionale: înregistrări fugare ale unor evenimente, descrieri, percepţii, sugestii de atmosferă, amintiri, obsesii, prelucrate însă muzical şi plastic. Nimic din realitatea brută care le-a dat naştere nu intră în poezie, ci amprenta ei, într-un moment privilegiat al contemplaţiei. Această pîlpîiere ca viaţa prima oară este albumul unor stări de. graţie. Iată: „ Doar în strigătul vechi al aparatului, / în strigătul mare, fiinţa ta-i ca apa cu sălcii delăsătoare, / amintirea păstrează şi tăcerea de-atunci, /setea şi ea oglindeşte cerul, / un vas cu aburi călătorind peste oraş ". Nu ştim de obicei care este referentul; metafora n-are transparenţă, e ca o fereastră oblonită. Nimic, dincolo: doar un dincoace al purelor imagini, un desen suav pe cenuşiul peretelui: „în amintirea zahărului umbra mi-o priveam un timp / cum urcă pe silitra posomorită a zidului, / încovoială, / ca o imensă frunză de sfeclă". Poezia lui Ion Mircea se constituie ca un joc cu misterioase reflectări şi este un elogiu al eternelor aparenţe: „ Icoanele toamna / Icoanele toamna pe lemn / Icoanele toamna de lemn icoanele toamna / Ce scorojire / Ce desfrunzire / Clnd pe arborele mort / pictat e însuşi arborele / Clnd pe arborele mort / Pictat e însuşi arborele". Ceea ce este frapant la el este lipsa de adîncime, de corporalitate. Universul liricii este o suprafaţă muzicală, încreţită de spume albe, un ecran pe-care se proiectează iluzorii umbre şi lumini.

Poetul pictează icoane, transformînd cuvintele în scene, jumătate desen, jumătate literă. Privirea consumă lucrul, care se lipeşte de retină, asemeni unui timbru delicat: „Copil contemplînd o viperă / şi digerînd imaginea viperei. // Pe urmă, imaginea viperei l digerînd copilul; / şi imaginea viperei / digerînd imaginea copilului. // Pe urmă, din viperă: imaginea viperei, din / imaginea viperei: iarăşi imaginea copilului / care o contemplă; / şi din imaginea viperei: vipera; / şi din imaginea lui: el. / Pe urmă, iarăşi copilul / contemplînd o viperă, / la vedere nedăunătoare, // pe porţiuni poate dulce ".

Estetismul acesta caligrafic, în maniera lui Ungaretti, dar şi cu mai îndepărtate rădăcini în purităţile mallarmeene şi barbiene, nu e scutit de oarecare răceală. Viaţa păstrează o prospeţime matinală, pîlpîind glacial. Fantezia e răcoroasă, fragedă, exanguă. Pericolul pentru Ion Mircea este de a deveni cu desăvîrşire sibilinic, rupînd sistematic punţile dintre metaforele lui savante şi lume, ştergînd urmele care ne conduc spre inima poeziei, îl prefer în ipostaze mai inteligibile, în poezii (atîtea) frumoase şi originale, cum ar fi această superb elegiacă Laudă a piperului: „Am treizeci de ani şi-n floare / Vai eu n-am văzut piperul / Lăudat fie piperul / Vişnu însuşi îl mănîncă. // La treizeci de ani în floare / Vai eu n-am văzut piperul / Lăudat fie piperul / Chiar de limba mamei lui. / Am treizeci de ani şi-n floare l Vai eu n-am văzut piperul / Lăudat fie piperul // Lăudat ca aurul. // La treizeci de ani în floare / Vai eu n-am văzut piperul / Lăudat fie piperul / Cum e-n gr a/dur i taurul".

(România literară, nr. 36, 1978)

Petre Stoica PETRE STOICA „Bunica se aşează în fotoliu"

Poezia recentă a lui petre Stoica nu se deosebeşte de producţiile sale mai vechi decît prin subtilitate şi uneori prin decor; ea rămîne însă, esenţial, la formula sentimentalismului ironic din Arheologie blîndă ori în Melancolii inocente. Motivele sînt, şi acum, aceleaşi: lumea poetului seamănă cu aceea pe care o putem reconstitui din vechi albume de familie sau din filmele de altădată. Ea are o rigiditate voită, mişcîndu-se ritual, prin gesturi mecanice, înduioşătoare şi ridicole totodată. Oamenii par nişte păpuşi, într-un spectacol foarte real, dar şi foarte straniu, fiindcă poetul cultivă fantasticul obiectelor demodate (scrinul, gramofonul, gheridonul etc...). Se joacă, în travesti, mici drame sentimentale eterne: „Dacă rămîi la fel de gingaşă cenuşie depusă în bazarul din scrin / şi-ţi cumpăr corsetul oferit cu îndemnuri naive / în reclama publicată în urmă cu aproape nouă decenii / trupul tău va cunoaşte o sărbătoare fără sfirşit / şi toate femeile moderne din oraşul nostru gentil / vor afla cu invidie de cadoul meu cumpărat / de la casa de mode a moliilor mici de argint / apoi plecăm pe-o insulă pustie şi-n mijlocul ei / ne lăsăm filmaţi în jurul unui gheridon ponosit / tu în chip de Diană, iar eu cu mustăţi preluate / de la cel mai frumos străbunic"

Sînt multe poezii frumoase în volum prin acest amestec de sentimentalitate blîndă şi de umor, prin desuetudinea intenţionată, după modelul lui Ion Pillat (cu care Petre Stoica se înrudeşte, dealtfel) din Aici sosi pe vremuri.. Fotografia îngălbenită, gravura din alt veac, filmul cu actori celebri acum patruzeci de ani sînt mijloace de a „data" sentimentul, de a-l impregna de un bizar aer inactual, de epocă. Poetul e din familia trubadurilor melancolici, de o veselie tristă şi lucidă, iar versurile lui sînt monotone şi mişcătoare atenuînd sentimentalismul congenital prin bufoneria subtilă (care nu atinge niciodată burlescul). Ideea mai generală a volumului este aceea că viaţa e un spectacol, iar lumea, o mare scenă: „ Gata, trag cortina spectacolul meu s-a sfirşit / nu sînt clown pentru cit aţi plătit e destul / v-am arătat peştişorul japonez din acvariu / meditînd la soarta avioanelor de tip supersonic / am făcut între versuri şi cîteva salturi mortale / dar nu le-aţi văzut am adus cîteodată pe scenă / capra fonograful broasca blajină şi inima mea / vă rog îndreptaţi-vă acum spre casele voastre / In lume e-o veselie mare şi plouă si plouă mereu / casa mea e numai un turn de hîrtie subţire plecaţi / în stagiunea viitoare vă arăt şi cîteva mostre / de coarne de diavol tuturora salut".

(România literară, nr. 50, 1972)

„O nuntă de cenuşă"

Ceea ce este caracteristic pentru poezia lui Petre Stoica (de la Arheologie blîndă încoace) este o prefacere continuă a mijloacelor pe un fond sentimental rămas neschimbat. Toate cărţile lui au un aer comun, deşi seamănă rareori una cu alta. Poetul e un nostalgic, o fire elegiacă, lipsit de ţîşnire lirică, transcriindu-şi melancoliile inocente într-o gamă minoră. Versul s-a purificat formal, renunţînd şi la motivele de altădată, din care o naivitate ironică ştia să constituie universul de cromolitografie al unei lîncede şi triste provincii sufleteşti: cu străzile şi casele ei vechi, cu gări de carton şi locomotive inuzuale, cu firme desuete şi siluetele meşteşugarilor anonimi, petrecîndu-şi viaţa în acordurile răguşite ale muzicii cîntate Ia gramofon. Retorică suprarealistă din Iepuri şi anotimpuri anunţau o schimbare radicală; rămasă neîmplinită în O nuntă de cenuşă, volumul din urmă, în care o imaginaţie din nou cuminte, domesticită, este pusă în slujba evocării unei iubiri defuncte. Bun cunoscător al poeziei, traducător harnic, Petre Stoica reuşeşte, chiar în momentele de oboseală, să se menţină la un nivel onorabil.

Intermitent, el este şi aici, ca peste tot, un poet absolut remarcabil. O imagine, un vers sau mai multe trebuie decupate pentru a li se vedea valoarea. In După despărţire, III, după o primă strofă ştearsă („ Cine va cîştiga împăcarea şi liniştea / şi cine va fi osîndit / să-şi culce fruntea fierbinte /pe un pisc de urzici?"), urmează un distih superb: „se apropie amintirea şi aud/rugăciunea unui pui de lup ". în Ajunge e nevoie, din contra, să renunţăm la finalul ce diluează poezia prin poetizare: „ Acum ajunge / In orologiul tău şoarecii fredonează melodii de toamnă / în hainele tale ponosite moliile citesc poeme lipsite de sens /pe casa ta adie un steag de urzică //acum ajungem/ ai iubit clte puţin şi ai fost iubit clte puţin // e timpul / ia-ţi pălăria şi trecutul şi ieşi în grădină". Ce rost are să mai continue: „liliacul alb / va înflori şi pentru mîinile tale"? Procedînd prin antologare, găsim mereu lucruri foarte frumoase: „după despărţire / rămîne o tristeţe de sabie ruginită "; „ Rînjetul de pe figura galionului trufaş / depus în muzeul adine al oceanului"; „dintr-o dată amintirea — un lup / care îmi devoră cu plictiseală inima "; „ E frig în cărţi / e frig In unghii / e frig în pahare // e frig în harta oraşului în care / nu-ţi mai găsesc strada". Cîte o elegie are acea atmosferă inefabilă capabilă a o face profundă: „S-au uscat ciulinii prietenii prafului /pleacă păsările nu mi-au lăsat nimic în sertarele pădurii / ora toamnei e totuşi un ou de argint / din care iese golaşă speranţa astfel / îmi clădesc o casă de paie şi aduc o

sobă de hîrtie /şi gîndul mă poartă spre lunile de iarnă / cînd voi hrăni din belşug copiii poemelor pe toţi aceşti copii orfani / făcuţi cu tine acolo departe / sub colinele verzi ale verii". Şi iată, în sfîrşit, capodopera acestei stări inanalizabile de tristeţe fără leac: „Ninge peste cana mea de vin uitată în curte / ninge peste atîtea şi atîtea lucruri / pe care uneori le-am avut / dar somnul meu e profund / visul meu e o sanie împodobită cu trandafiri / mă duce pe un drum luminos / mă trezesc şi privesc împrejur / 'cade un corb în zăpadă / adăugîndu-se la cele ce au fost" Imagismul frapant al poeziei lui Petre Stoica se lipseşte cu folos de dezvoltări şi de retorica sentimentală.

(România literară, nr. 23, 1978)

„Suvenir"

Ceea ce atrage atenţia în poezia lui Petre Stoica, pe care am recitit-o în antologia „Cele mai frumoase poezii", este faptul că ea îşi păstrează un sunet propriu inconfundabil, în pofida diversităţii de maniere pe care poetul le-a încercat vreme de treizeci de ani. Din Poemele cu care el debuta în 1957, antologia de faţă nu mai reţine nimic; îi putem însă urmări traseul străbătînd celelalte şaisprezece volume pe care Petre Stoica le-a publicat după aceea, şi din care a selectat principalele titluri.

în Scriitori români de azi, (III, 1984), E. Simion identifică, mai întîi, o poezie de „notaţie", simplă şi discursivă; apoi una bucolică, însă de nuanţă expresionistă, inspirată de Trakl; vine la rînd o poezie de tip avangardist (integralism, spune criticul, gîndindu-se probabil la Voronca); pentru ca, de prin 1978, Petre Stoica să se îndrepte „tot mai mult spre o poezie ce condamnă în tonuri decise maladiile civilizaţiei actuale", adică spre un expresionism de felul celui al ultimului A.E. Baconsky. în Cuvîntul înainte la ediţia de faţă, Gheorghe Grigurcu observă şi el o „evoluţie" a poetului, numai că o pune în alţi termeni. Găseşte de pildă că, atitudinea esenţială fiind aceea de recuperare a cotidianului şi a banalităţii, există din capul locului o „strategie estetică a duplicităţii", de care ţin şi simplitatea, şi antiliteratură, şi democraţia tematică, între „prozaism şi miracol" se mişcă, de altfel, permanent imaginaţia lui Petre Stoica, fie că e vorba de sentimentalul ironic din tinereţe, înrudit cu poeţii din jurul revistei clujene „Steaua" (alături de care îl situează în cartea sa şi E. Simion), fie că e vorba de poetul matur de azi, în versurile căruia ar putea fi detectate întreaga „poezie prozaică şi ludică..., postrealismul, ironia, parodia, intertextualitatea, ajunse la mare cinste". Aici e nu numai o apreciere

implicită a valorii poeziei, dar şi una explicită: „Petre Stoica ni se înfăţişează nu numai drept un poet dintre cei mai originali în peisajul literar actual, ci şi un important, probabil cel mai important ferment al înnoirii acesteia, în a doua jumătate a secolului în curs". Aprecierea este enormă şi n-o împărtăşesc. Mai degrabă aş subscrie la frazele care urmează imediat: „Atît de personal, inconfundabil, limbajul său nu are, totuşi, un caracter închis, ci, dimpotrivă, colcăind de intuiţii asupra diverselor forme lirice, se dăruie cu generozitate evoluţiei lor. Credem că locul său poate fi comparat cu cel pe care l-a ocupat Adrian Maniu în primele decenii ale secolului". Situaţia celor doi poeţi seamănă destul de bine, într-adevăr: fiecare la timpul lui a fost un „colecţionar" de formule şi un „anticipator", fără ca vreunul să fie şi un mare poet; disponibili, polifonici, au simţit mersul poeziei, dar n-au putut face cu adevărat şcoală şi însuşirile le-au fost mai degrabă constatate de critici decît imitate de poeţi; de aceea nu cred că au jucat rolul unor fermenţi, chiar dacă s-au bucurat de stimă. Revenind la cele spuse în debutul cronicii, ca şi Adrian Maniu, Petre Stoica este un poet uşor de recunoscut, deşi n-a scris mereu la fel şi, uneori, între un stadiu şi altul al liricii sale există mari deosebiri, care le reflectă pe acelea din lirica epocii.

Cu Pietre kilometrice şi Miracole, Petre Stoica era, în prima parte a anilor '60, unul din primii partizani ai poeziei care-şi căuta un ton normal, „comun", după ce abuzase de acela emfatic şi festiv impus de dogmatismul deceniului încheiat. Ca şi congenerii lui, poetul îşi evocă foarte de timpuriu copilăria, cînd abia ieşise din adolescenţă, pe un ton care ar părea duios, dacă n-am simţi distanţa; evocă de asemenea, provincia unde s-a născut, dar, curios, impresia nu e de trăit, ci de reconstruit, ca şi cum poetul ar privi nişte stampe sau nişte gravuri vechi, cu imagini pe alocuri clar bacoviene („Din ceasul preturii cade rugină: / Aerul e dulce, de candel, / bătrînul fotograf s-a prăbuşit pe ziar / şi vorbeşte, vorbeşte în somn, // în circiumă negustorii încheie contracte, /cineva ţipă fantastic, răstoarnă o masă /şi sparge sticla cu vin..."). Notaţia prozaică are o neaşteptată turnură poetizantă (şi ea în stilul vremii): „Din bucătărie ţîşnesc aburii mîncării / chemîndu-ne lingă masa înconjurată / cu aura veseliei de iarnă, l dar elevii patinează încontinuu pe lac, / îşi sărbătoresc fericirea vîrstei dansînd/ şi dacă vor pot să atingă cerul cu palmele / pline de ghiocei spumaşi...", în Arheologie blinda se precizează şi mai bine natura acestei poezii, care este una de atmosferă şi de pitoresc al obiectelor vechi, ieşite din uz. Asemănarea cu „steliştii" (Gurghianu, Felea, Rău, Baconsky însuşi) e totuşi minimă şi asta din două pricini: prima constă

în faptul că lumea poeziei lui Petre Stoica e tîrgul moldovenesc, mica aşezare anostă, prăfuită şi insipidă înecată în grădini, cu o gară ca de jucărie, de la Bacovia sau Fundoianu, şi nu oraşul propriu-zis, burgul cu turnuri cu ceas, pe care clujenii îl străbat în lung şi în lat ca pe o metropolă sufletească; a doua deosebire este că dacă aceştia din urmă îşi „notează" impresiile, într-un soi de jurnal intelectual, poetul Arheologiei trăieşte din amintiri, evocări şi reconstrucţii, cum am văzut şi mai înainte.

Desuetitudinea voită apare şi în cărţile de după 1970, în Bunica se aşează în fotoliu, de pildă, dar nota generală este alta decît în cărţile precedente şi anume un romantism amplu-muzical, cu desfăşurări fastuoase, parodic-solemne, cu nume şi îndeletniciri exotice. Sigur, poetul e în continuare ironic, dar convenţia s-a schimbat, ca şi cum, printr-o lovitură a baghetei magice, Prospero ar fi transfigurat realitatea provincială şi prozaică într-un fictiv ev baroc european: „ Vă jur am fost şi eu în Europa noastră cîndva / era în epoca anotimpurilor cu flaşnete romantice / şi a domnişoarelor îmbrăcate în rochii de nuanţa vaniliei / duiosul copilărosul landou cu motor mă sălta / de la un ţărm al măririi grozave la altul iată / aţi început să uitaţi...". în altă poezie poetul este „şambelan la curtea coniacului", într-o a treia e vorba de Richard Coeur de Balancoire, instalat în donjonul Academiei de Litere.

De la aceste imagini la acela din Sufletul obiectelor care amintesc de Emil Brumaru distanţa nu e chiar atît de mare cum s-ar crede, în fond, în Petre Stoica se ascunde un voluptuos reprimat, un sentimental care se ia în rîs, un romantic care cultivă proza vieţii, aşa că nu e de mirare să-l vezi sensibil şi la aromele bucătăriei. Şi, la urma urmelor, e şi acesta unul din obrazurile zeului cotidianului şi al banalului la care poetul s-a închinat de la început: „A încetat şi zgomotul piuliţei zgomotul acestui / clopot afurisit din biserica bietei gospodine / lingurile tigăile -au înecat în balta chiuvetei / pe faţa de masă pluteşte duh de sosuri din vremi / uitate iar luna pune aură, gîndacului negru / încremenit pe făraş acest tron al gunoiului // în timp ce gospodina doarme / goneşte pe un căluţ de cartof. Remarcabil poet al fabulosului mic, domestic, Petre Stoica îşi arată aici vocaţia pentru o latură a realului mai puţin luată în seamă de comentatorii săi şi anume acea „însufleţită", vie; obiectele se dovedesc a fi mai puţin derizorii, mai puţin neînsemnate decît încearcă să ne convingă aceiaşi comentatori, ele fiind, din contra, amuzante sau teribile, burleşti sau candide, ducîndu-şi existenţa proprie într-o lume la care n-au acces decît copiii şi inocenţii.

După ce, în O nuntă de cenuşă şi Timpul şi Anotimpul, Petre Stoica argumentează o formulă suprarealistă de poezie, cu incongruenţă deliberată a imaginilor (de tip Voronca) şi cu tendinţă formală spre repetiţia mecanică (anafora abundă: „ştiu că voi avea statuie cu aripi / ştiu că bicicleta e acţionată cu gaz aerian / ştiu că îngerii etc."), el revine la prozaism şi la discursivitate în cărţile lui pînă acum cele mai bune: Un potop de simpatii şi Copleşit de glorie. Stilul este acela din La Lilieci („La bufet ţăranii beau ţuică fiartă s-a adus şi bere /Sînt multe amintiri din războiul ultim...-"), doar că satul e aici mult mai aproape de oraş decît la Sorescu. Descoperim şi aici proza (pe care Grigurcu o socotea esenţială): poetul joacă rolul fermierului, care trimite scrisori prietenilor de la oraş, lăudînd frumuseţile vieţii de la ţară, unde e salutat cu „ domnu poet" şi unde îşi ţine la zi jurnalul de însemnări. Tonul e sarcastic, burlesc, cu mare facondă. în cîteva poeme, autorul dă sfaturi (pe jumătate batjocoritoare) pentru toate meseriile şi hobiurile sau acordă interviuri pline de haz. în fine, îşi caracterizează singur poemele (care n-ar fi pe placul „domnişoarei ilfoviene" şi nici al profesorilor de liceu) cam în felul în care făcea pe vremuri Geo Bogza cu ale lui: „poemele mele au duritatea pămîntului sărac / parfumul lor de duhoarea florilor căzute în şanţ / au strălucirea lămpii afumate / gîfîie ca o roabă din secolul trecut / au gustul unturii de peşte / au gustul fructelor pădureţe / au gustul vieţii refuzate / poemele mele copii părăsiţi în ploaie /poemele mele degete îngheţate / poemele mele saci cu zdrenţe / poemele mele da poemele mele glorioase / dacă nu vă plac / suflaţi-vă nasul / $ i, daţi cu pietre în ele".

în concluzie, Petre Stoica trebuie considerat un poet reprezentativ pentru proteismul liricii româneşti actuale, căreia i-a ilustrat, cu inteligenţă şi cu talent, cîteva din modalităţile principale, reuşind să rămînă cu toate acestea el însuşi, în aproape toate avatarurile, prin distanţa pe care a păstrat-o faţă de orice formulă, prin termenul cu care a ştiut să şi-şi schimbe uneltele şi să-şi prezerve, în schimb, sufletul.

(România literară, nr 10, 1987)

Liviu loan Stoiciu a debutat în 1980 cu La Fanion (culegere premiată cu un an mai devreme la concursul Editurii Albatros), şi s-a impus repede atenţiei (nu totdeauna binevoitoare) a criticii. Era vorba, de la început, de un poet autentic, întîiul volum rămînînd probabil cel mai edificator pentru această autenticitate, cel mai clar şi mai radical. într-o scriitură prozastică, el cuprindea un soi de scurte „naraţiuni" care evocau toate locurile copilăriei autorului (zona unui canton feroviar de la Adjudu-Vechi), alcătuind în fond o „monografie" sentimentală a aşezării, de felul aceleia, celebre, a americanului Edgar Lee Masters din The Spoon River Antology, care a găsit direct sau indirect ecou şi la alţi poeţi contemporani, precum Sorescu în La Lilieci, Petre Stoica în Un potop de simpatii sau Ioana Ieronim în Eglogă. Poetul american punea să vorbească de dincolo de mormînt pe nişte foşti locuitori ai orăşelului său din Middle West. La Sorescu se dă cuvîntul locuitorilor actuali. La Stoica şi Stoiciu este preferată o manieră mai autobiografică.

Acela care îşi aminteşte în La Fanion este însuşi poetul, amestecînd în impresiile de ieri impresii de astăzi, mai mult construindu-şi viziunile evocatoare, nostalgice şi burleşti pe o matriţă mitologică: „Măi, frate, ia le uită: din cer, vine / în veşmînt lung (cusut de ea), vai de mine... / (cine?...) cantoniereasa!... nu se poale, în / car de argint, tras de doi / cai (nemuritori, păi...), cu /roţi de aur (şi /spiţele de aramă); a, nu e ea, tu, ai dreptate, e / nevasta lui Zeus (şeful), o/ fi venit la tine, la vacă (priponită pe zonă), să /verifice dacă e şi ea, acolo, o minune, fecioară, transformată, nu?... că /să nu fie amantă.. ă-lei'.... priviţi, bre, sus, la.../ sărut mina, madam / Hera, pa... şi o dată îşi scoase căciula / ţăranul şi femeile, pe peron, gătite în haltă / (aşteaptă ultimul tren, care opreşte aici, personalul / de şase) o dată simt că le muşcă / dantela de sin... (şi se lasă o ceaţă...)". Fierarul e Marte, sala de dans este sala de ospeţe a zeilor, unde Apollon acompaniază la ghitară, iar Muzele, în cămăşi de noapte, spală în nouă lighene, picioarele oaspeţilor şi aşa mai departe, în această dublă perspectivă, reală şi mitologică, sentimentală şi comică, se petrec în fond scene cotidiene din existenţa satului şi a copilului (care citeşte literatura antică, scoate apă din fîntînă, meditează pe fata picherului sau beau ceai din cana de tablă ascultînd pe un acordeonist care colindă ţara ca să scoată un ban). Se întretaie totodată mai multe voci, într-un babei pitoresc, local. Poezia are prospeţime, vigoare şi haz: „Salut argonauţi!... strigam eu, în fîntînă, dacă eram /

trimis să scot apă, de mama, la prînz (cînd venea ea, acasă, / să mănînce, de pe cîmp...): era o regulă... atunci o / dată luam găleata, plină şi, / în picioarele goale fugeam de aici, de peste linie, la barieră, / să sting / lîna (de aur?... de unde..) pe berbec (unul al /picherului, legat de gard, în drum, să pască în şanţ / pe el călăream eu) aprinsă din senin: nu / zbura, mă, băiete, pe el, ziua pe caniculă, în / vis, sărea în sus / cantoniereasa şi eu şi mai şi / strigam: salut, bă şi vouă, zei de rîu, cu trestie /pe cap... era o căldură!., şi după ce ai mei /strîngeau masa, mă moleşeam, aşa şi stăteam / cu ochii nicăieri la orizont, dus şi... vedeam iar / ciclopul cu o / carte, de magie, în buzunar, cum se piaptănă / (cu grebla), îndrăgostit şi îşi / taie barba, cu secera, şi / auzeam, în interiorul meu un huiet: iar / se ciocnesc stîncile (Simplegade), ziceam şi amorţeam, / tot cu gîndul, ăhă... «la o vrăjitoare / legată, pe plajă, în coarnele unui / taur sălbatic, nu? şi» pînă cînd în / sfîrşit, îmi apăreai tu, sirenă, cu / chip de soră mai mare. Melă şi / cu trup de pasăre, să / mă culci (că / dormi pe picioare, bă..) obligatoriu, după / amiază / (hă)".

In a doua culegere (Cînd memoria va reveni, 1985), spaţiul acesta biografic devine difuz (deşi continuă să ofere materia principală), iar maniera este mult mai sofisticată îndeosebi în poemul Glasuri din labirint (care ocupă 2/3 din carte). Cititorul de literatură veche grecească recurge aici la construcţia simetrică şi circulară a tragediilor antice cu cor (strofa, antistrofa, epodă). Experienţa liric descrisă în poem este una metafizică a memoriei, înţesată de simboluri (nu pur şi simplu aluzii mitologice precum înainte) şi cîteodată obscură sau absurdă. Dacă nu i se poate tăgădui anvergura, neobişnuită într-o poezie preponderent fragmentară, cum este aceea modernă, lirica.aceasta vizionară suferă de abstracţionism. Senzaţiile erau nespus mai vii în poemele din La Fanion. Sînt şi prea multe cuvinte mari, care dau impresia de găunos, în pofida unui anumit simţ al confesiei dramatice (ne aflăm în labirint), care este cu siguranţă aspectul artistic cel mai merituos. Citez la întîmplare: „Stins de acum, învăţat cu gîndul: valul /prăpastiei pline de reproşuri se întinde şi funia / pentru legarea hoţilor, adunată în ceruri, îmi / dă şi mai acută senzaţia / nemărginirii... Mă strîngi la piept, eşti / una ţîţoasă: nimbul, în neorînduială, ce culoare / are? Discul // lunii. Care se înnoieşte. Va ploua / şuvoaie cu grîu; ah, ah, supliciul / memoriei... Te aud, plăcere stricăcioasă a / cărnii. Şi pe tine de aud, nedesluşită / speranţă ce / îmi acoperi ochii: îmi verşi din oala de lut / cu fundul afumat, stranie, drumurile / complicate ce au mai rămas de parcurs, coridoarele / lor închise, trasate de destin. // O victorie a cunoaşterii asupra /violenţei /oarbe: învăţăturile îşi arată /rodul".

Volumul recent (O lume paralelă) este mai eterogen decît precedentele (cuprinde, de altfel, cinci secţiuni) şi mai puţin ambiţios decît Glasuri în labirint. Lui Al. Piru i s-a părut chiar cuminte, fără îndrăzneli, probabil fiindcă „practică un tradiţionalism abia camuflat (în ciclul Desene rupestre şi nu numai aici), purtîndu-şi sufletul arhaic, rural, într-un spaţiu abia urbanizat..." („SLAST" din 22 aprilie). Sensul tradiţionalist este evident, deşi nu cu totul surprinzător, dacă ne raportăm atît la poeziile de pînă acum ale lui Stoiciu, dominate de memorie, cît şi la orientarea aşa zicînd retro a postmodernismului actual. Desenele rupestre vizitează cu intuiţia civilizaţii trecute, a căror umbră dăinuieşte de zeci de mii de ani, şi în ceaţa cărora se ivesc scheletele de tineri dinozauri, ruine, ulcica de lut cu sufletele strămoşilor. Peste această arheologie se suprapune aceea erotică-personală („...amîndoi/sîntem vestigii ale /aceloraşi drumuri uitate cu timpul, pavate / cu blocuri de piatră vulcanică"). Frumoase versuri de iubire („ O singură măsură am pentru neasemuita / ta solitudine, iubito: neasemuita mea solitudine. Iubito, / tu nu eşti de origine terestră"), cum Stoiciu n-a scris înainte, se încrustează în pielea poemelor pe tema eredităţii dense şi misterioase, a civilizaţiei ţărăneşti arhaice, pline de obiectele şi riturile ei simbolice, şi care oferă paginile de rezistenţă ale acestui dintîi ciclu din volum. Iată în amurg de vînt, unul din poemele cele mai puternice ale lui Stoiciu: „în amurg de vînt, la ţară Unde nu am / mai dormit din / copilărie, înstrăinat, singur. Privesc de la / fereastra cu / gutui gustate de musculiţe la sfoara de atîrnat oale / din ogradă: e neliniştită. O / nelinişte a trecutului? Noaptea / cică oalele se umplu cu sufletele răposaţilor şi / se plimbă pînă / se varsă; pe aici, pe / unde se ia măsura umbrei de om de la temelia / casei / părinteşti. Nu e // nici o noutate, o / oală o umplu şi eu: la /întina corbului. Cînd / o fi. O să umplu: o / oală plină vîrf, ce bine şi /o să mă vărs în /gîrla /satului? In sat bat / clopotele: vă puteţi concentra o clipă la asta? Gîrla / se varsă în rlu, In amurg de vînt, peştii or / să zboare din creangă în cfeangă. Rîul / din văzduh se varsă în fluviu, / fluviul... Şi / marea imaginaţie a/sufletului meu. înfrîngînd / forţa/întunericului: un sunet de oale sparte numai, în /subconştient, difuz / auzit de fiecare dată cînd mă urc / în pat, mascat şi / mă sperii de toţi cei ce-mi apar / deodată mascau, emoţionaţi, toţi ai mei, tata / mama, bunicile, bunicii, străbunicii, / străbunicele, organisme / unicelulare aduse de vînt, galbene, strecurate pe/ geamul deschis ". Şi, pe aceeaşi temă, iată şi Un vestigiu, un poem delicat-vizionar cu imagini rafinate, „chinezeşti", care arată direcţia în care se mişcă de la o vreme lirica poetului: „Cînd am intrat în umbra / trecutului: ca / tot atîtea flamuri de mîine în vînt,

suflete / lîngă suflete. Pe / potecile / grădinii îşi / luminau drumul cu felinare. Aveau / ceva de făcui: dar nu-şi aminteau. Parcă //trebuiau să se ducă la o vatră. Vatră: ciţiva / cărbuni / aprinşi, să-i facă reproşuri. / Vatră părăsită, / strămoşească. Să se ducă la / o vatră să-i facă / reproşuri... Parcă: opriţi / lîngă un vestigiu. Vestigiu / al marii / explozii! Ah, / refugiaţi cu toţii în această feerie; îmbrăcaţi / strident, plîngînd, / rîzînd, / zgomotoşi, de o limbă / neînţeleas'că, ei / au venit, fără doar şi poate, să / se tragă de urechi. Formînd / grupuri în jurul / fiecărui felinar: familii, sate / voievodale... Sîntem // într-o grădină a / deliciilor? Ieşiţi din peşteră; sub / cerul liber, influenţaţi de lună, aceeaşi lună care-şi / face liniştită / ocolul / său ".

Singurul lucru rămas aproape neschimbat la Li viu loan Stoiciu este scriitura prozastică, discursivă, în programul poeţilor tineri din ultimul deceniu s-a aflat şi recondiţionarea elocvenţei, după ce înainte i se preferase în mod vădit cealaltă faţă a limbajului, acea fragmentară, inuzuală şi sugestivă a „necuvintelor". Folosind fraza lungă, vorbită, „clară", insistentă, poetul decupează însă versurile în aşa fel încît clauzula să nu coincidă niciodată cu pauza sintactică. Rezultă o tensiune între sintaxă şi prozodie. Tot efectul stilistic stă în ea. Pe de altă parte, imaginaţia s-a rafinat şi poetul înclină mereu mai des acum spre metafora „stilizată" sau hieratică, de unde la început era atras de aspectele „brute", neprelucrate, grunjoase ale realului. Meditaţia personală are uneori, cu tot tactul ei clasic, horaţian, o nobleţe decorativă de stampă orientală: „Ah, îmi trebuie o preocupare interioară, îmi /zic să nu fiu trist... Pîrîiaşul / din dreapta e gata să mă adoarmă cu susurul lui: în / el porţelanurile, numai / nisip acum, dar / care peste două mii de ani vor prinde / viaţă, sclipeşte deja, le ghiceşti în unda /apei formele, senzuale. Unele / sunt pline de sînge... Toate trec pe / sub umbra / trandafirului, pată de lumină de un roşu aprins. Pată / de lumină femeie. Femeie, tu: cît / am stat întins pe plajă privind / la valurile mici fără să mă satur de mişcarea / lor şi de firişoarele de pietricele ce / le rostogolesc, an de an ce am / înţeles? Nu am înţeles nimic... Pîrîiaşul din / stingă, la / fel: doar că el curge în sens / invers. // Adevărul, mereu adevărul e că din acest lăcaş, al /sufletului, nu trebuie / ieşit... ".

Liviu loan Stoiciu este un poet original, unul din cei mai înzestraţi ai generaţiei sale. El trebuie citit fără prejudecăţile puriste de care continuă să fie grevată receptarea poeziei tinere într-o anumită critică. A venit timpul ca „prozaismele" sale (mai ales la debut), scriitura elocventă şi celelalte să nu mai fie considerate nepoetice. Literatura se schimbă după cum vrea ea, nu după cum ne închipuim noi.

(România literară, nr. 18, 1989)

Poezia pe care Mircea Dinescu o scrie la nici douăzeci de ani îi arată deîndată vîrsta, ca un obraz, de adolescent. (Poetul a fost descoperit de Ana Blandiana şi publicat întîia oară în Contemporanul, „consacrat" apoi prin atenţia statornică ce i-a arătat-o revista Luceafărul). El are vocaţia tinereţii, aşa cum puţini poeţi tineri o au. Debutanţii ultimilor ani au fost în genere poeţi maturi şi trebuie să ne amintim de Labiş, de Nichita Stănescu, de Ion Alexandru, de Adrian Păunescu, la începuturile lor, spre a înţelege cu cine se aseamănă sufleteşte foarte talentatul autor al Invocaţiei nimănui (Ed. Cartea Românească, 1971). Cîte o poezie pare să trimită direct la Adrian Păunescu: „Sînt tînăr, Doamnă, încă aripile mă ţin / chiar de ating pămîntulpe-aproape cu genunchii, /această putrezire mă-mbată ca un vin / căci simt curgînd printr-însa bunicile şi unchii" sau la Nichita Stănescu: „ Zăpada de somn înspre ochiul ei drept / sau zăpada de neistorie; / ochiul ce rîde şi mult înţelept / plînsul din pleoapa subţire ".

Vinul, absintul, abureala simţurilor, fagurii de miere amintesc de Labiş, mînjii, laptele, ţîşnind din ţîţe, ierburile cosmice, de Ion Alexandru. Şi aşa mai departe. Ceea ce nu înseamnă de loc că Mircea Dinescu ar fi lipsit de originalitate. Originalitatea constă, înainte de orice, în accentul foarte pronunţat „erotic" al cîntecelor lui de vîrsta: cîntece despre sînge şi carne, care conţin o viziune aproape erotică asupra universului, o metafizică a simţurilor aprinse: „ Femei de lemn zdravăn în uşi de biserici, / bătăile noastre deschid doar tăcerea / Căci vocea se-ascunde în carne ca mierea. / Femei-lumînare cu simţuri aprinse l sărutul pe glezne le lasă mai stinse / şi sîngele spart se ridică în vină / spre duhul de abur femeie străină / ţinută aidoma cărnii sub şea / de altul mai vrednic dar care n-o vrea /şi porii mei şuieră-n naiul de şoapte /ca şarpele-aprins lîngă duhul de lapte... ".

Se transcriu aşteptarea, tînjirea, lingoarea virilă a adolescentului, în foarte frumoase versuri: „ Este-n noi o spaimă care ne doboară / bate vînt din lucruri poate dinadins, / sufletu-i o luntre spre odinioară / carnea - dulce vîslă, ochiul necuprins. // Rupţi din soare-s mînjii, îi aşteaptă hăţul, / gloria căruţei - glorie pe roţi, / ochelari de piele mărginind ospăţul / fără ca privirea să-nflorească-n părţi / Noi vom umple caii gata de plecare / adunaţi în plasa ierburilor vechi, /steaua cea aleasă poate fi oricare — / In singurătate alergăm perechi".

Originale sînt, apoi, cîteva metafore care sugerează timpul, schimbarea, devenirea. Trupul închis între două scoici, scorbura, cochilia sînt simboluri ale virtualităţii din care tînărul luptă să se elibereze. Prin fluierele oaselor, prin venele vegetale, prin sînge, viaţa lui curge vertiginos spre maturitate. Nimic nu rezistă schimbării. Sufletul are aripi sau aleargă în galop, „trupul coboară, ochiul se ridică", ,, iar ora nu mai naşte în trupul meu odihnă". Cînd izbuteşte să nu cadă în manierism, în preţiozitate (,, Fluierătură neagră a lebedei depinde / de gura unui înger păzind un înţelept" etc.), Mircea Dinescu este un caligraf subtil al adolescenţei, al licorilor tulburi şi al himerelor ei: „Eu ardsingurătate-n biserica subţire l a trupului tău tînăr închis sub două scoici / şi-n clopotele ierbii o limbă în neştire / vesteşte anotimpul schimbărilor de doici. // Mai calc peste cuvinte ca Duhul Sfînt pe ape, / buzele-mi trec pe-un flaut, al scorburilor moi, / cînd mă desfac din mine şi umbra nu mă-ncape / făgăduinţei aştrii, se sting din doi în doi...".

(România literară, nr 18, 1971)

„Proprietarul de poduri"

Sub un titlu (Proprietarul de poduri) ce ne trimite la o tineresc-rimbaldiană poezie („ Prieteni miraţi-vă-n grabă / cit încă ard caii sub şa / cit încă zăpada e albă / cît limba e-ntreagă şi ea"), a treia carte de versuri a lui Mircea Dinescu este notabilă, cu versuri pline de proaspătă spontaneitate şi de vervă.

Cîteva poezii de dragoste atrag atenţia prin senzualitatea francă, ironic-pătimaşă: „Cum ai ţîşnit tu în viaţa mea delirantă şampanie / pulpele tale prelungi loveau cartierele mărginaşe / patul aluneca pe spinările îngerilor ca o sanie / în salcîmi înfloreau poftele-mi ucigaşe ". Este în ele ceva din cîntecul de lume munteneşte deşuchiat, o văicăreală prefăcută de îndrăgostit fără speranţă, un amestec de vitalitate a simţurilor şi de predispoziţie elegiacă. Iată acest frumos Cîntec de inimă albastră: „ Mai ştii cum te strigam pe-atunci / «icoană cu picioare lungi» // veneai pe rîu sau rîu erai / curgeai în mine pînă-n rai // cu limba preschimbată-n bici / vînam pe coapse iepuri mici II coseam prin pulpe fîn mieriu / erai mireasmă eram viu. // Dar of of of desiş de ochi / acum de mine trag trei popi // carnea-mi miroase de pe-acum / a scîndurică de salcîm //pe cînd mînzeşte muşti din cai / mie ţărîna-mi spune hai, // mie ulcica-mi zice blid / iubire. - măr rostogolit". Altădată însă evocarea sentimentală cade în facilitatea de la Topârceanu (Baladă veselă pentru tristeţea celui plecat la oaste:

Mircea Dinescu

„Cînd tu în parcuri roze te vei bate / cu flori printre frumoşi adolescenţi / eu am să duc o raniţă în spate / şi-am să-i învăţ algebră pe sergenţi, // cînd tu ai să dansezi fără vreo grijă / curtată îndelung de-, un licean / de mine se va-ndrăgosti o schijă / şi-am să te văd printr-un întors ochean" etc.)- O anume nefixare psihologică se poate bine observa la Mircea Dinescu, poet înzestrat, dar prea disponibil încă.

Majoritatea poeziilor din volum (şi în special ciclul intitulat Jurnalul unui automobil demodat) sînt un fel de exclamaţii lirice pe tema condiţiei poetului care ne întorc (deşi cu originalitate incontestabilă) la Spleenurile lui Nicolae Labiş, la satirele din Viaţa deocamdată a lui loan Alexandru şi, mai ales, la Istoria unei secunde a lui Adrian Păunescu. Un Păunescu mai ingenuu şi mai succint liric vorbeşte de exemplu în Privighetoarea secolului XX, unde nu doar tonul direct, dar şi metaforele se recunosc („ Din fiecare veac coboară un cal ce ronţăie statui" sau „ Hai seceraţi genunchii iernii să nască numai vineţi fulgi / un dans de gropi se-ncinge-n ceruri de parcă m-ar chema la nuntă, / forţaţi un trandafir să are tăiaţi-i unghiile lungi / şi-mbălsămaţi privighetoarea căci vai privighetoarea cîntă"). Aceste sarcasme izvorăsc nu din sterilitate uscată, ci din prea plin. Iritaţiile poetului sînt aprige şi vehemente, imaginaţia se desfăşoară în forţă: „ Capra mănîncă trandafirii grădinilor municipale / ronţăie tramvaiele ca pe morcovii cruzi / nu pleacă dimineaţa la birou / nu citeşte gazeta de seară / dezbracă stîlpii de telegraf ca pe duzi / ignoră semafoarele cu neruşinare / nu-şi doreşte limuzină şi jur / n-a brevetat încă iarba artificială / deşi mai ştie cîte ceva despre păduri; / oraşul se leagănă într-un scrînciob de fum / numai această capră încăpăţînată / dă lapte şi nu se-ntreabă cum ".

De aici la pamfletul liric, în care limba plesneşte ca un bici, e un singur pas. Invocaţia din Piaţa unde plîng maşinării ţine de speţa aceasta atît de discutată (şi de discutabilă) de poezie. Nota la Mircea Dinescu e sinceritatea naivă: „E timpul să cobori bune tată / nu lebădă, ci călărind un tun // şi-n piaţa unde plîng maşinării / şi avioane cu dureri de uger / vinde-le tu veninul tău de înger / şi aurora la măcelării / şi dovedeşte-le cit sînt de sfinţi / înţepeniţi pe crucea socială / acuma cînd istoria îşi spală / cu neştiuţi eroi frumoşii dinţi". Dacă nu va aluneca în stilul gazetăresc superficial ce pîndeşte totdeauna această poezie şi, mai cu seamă, dacă va păstra gravitatea din versurile lui memorabile de azi („să-ţi tragi realitatea pe piept ca o cămaşă", „sărbătoreşte-ţi melancolia",

„ am văzut în cimitirul de maşini îngerul ruginind", ,, cînd eu nu tac tu mline n-ai nici un drept să taci", „azi scriem poezia pe mari bucăţi de pline" ş.a.), Mircea Dinescu poate deveni un foarte bun poet.

(România literară, nr. 50, 1976)

„Rimbaud negustorul"

în capitolul pe care i l-a consacrat în Scriitori români de azi, Eugen Simion vede în Mircea Dinescu de la vremea debutului lui un teribilist melancolic, „înger rural rătăcit în romantica orăşenească", pus pe stricat „jocurile gata făcute ale poeziei", prin sinceritate şi impertinenţă rimbaldiană. Un pasaj din respectivul capitol, pe de-a-ntregul admirabil, atrage îndeosebi atenţia: „Poeţii din generaţia lui Mircea Dinescu, veniţi după Nichita Stănescu, Sorescu, Adrian Păunescu..., complică enorm discursul liric printr-un proces de intelectualizare şi abstractizare a limbajului. Autorul Invocaţiei nimănui merge in sens contrar: reabilitează elegia sentimentală, introduce biografia in poezie, deschide imaginaţia lirică spre social si comentează, in stil cînd grav, cînd aluziv şi sarcastic, istoria care îl asumă. Poemele lui au mereu un aer de suferinţă şi provocare, sînt elegiace, străbătute de o nelinişte de origine necunoscută şi, în acelaşi timp, sînt cum nu se poate mai dezinvolte în imagismul lor turbulent. " Dacă aceste note ale poeziei lui Mircea Dinescu sînt exacte (şi sînt!), mi se pare a găsi în ele un solid argument în plus pentru o idee, care a mai circulat în critică, fără să se impună totuşi cu fermitate, şi anume că poetul Invocaţiei nimănui şi al Elegiilor de cînd eram mai tînăr scria, deja acum aproape cincisprezece ani, în spiritul generaţiei '80. Şi ca vîrstă, el aparţine acestei generaţii, mai curînd decît aceleia a poeţilor din jurul lui 1970, de care îl leagă Eugen Simion. O extraordinară precocitate a făcut ca el să-şi anticipeze congenerii cu aproape un deceniu. Mi s-a părut totdeauna curios că generaţia '80 nu s-a referit la el ca la un precursor. Nu vreau să intru în explicaţia acestui fapt, care e mai mult psihologică decît literară, dar, oricîte deosebiri ar exista între primul Mircea Dinescu şi, să zicem, Florin Iaru sau Mircea Cărtărescu, o linie aproape dreaptă duce de la unul la ceilalţi. Dacă privim de sus peisajul poetic de la începutul deceniului 8, nu ne vine deloc greu să observăm că, printre poeţii „delicaţi", „abstracţi", ermetici şi de un încîntător rafinament ai acelor ani, Mircea Dinescu face o figură cu totul aparte, ca o oaie rătăcită de turma ei adevărată şi, dacă pot spune aşa, nenăscută încă.

Astăzi, cînd poetul se află la a şaptea sau la a opta carte (Rimbaud negustorul, Cartea Românească), ne dăm mai bine seama de constantele poeziei lui, dar şi de unele modificări suferite de ea m răstimp. Chiar dacă Mircea Dinescu este, încă, în 1985, un om foarte tînăr, iată, îi putem urmări opera în evoluţia ei, pe etape, deşi abia un deceniu şi jumătate a trecut de la debutul lui. De altfel, Mircea Dinescu s-a impus la fel de repede, în anii "70, ca şi Marin Sorescu, în anii '60, ca şi Labiş, în anii '50. Există totdeauna, într-o literatură, tipul acesta de poet care cunoaşte de timpuriu succesul, nu neapărat prin altceva decît printr-un anumit ton, printr-un soi de candoare cuceritoare sau prin gesturi tinereşti de sfidare şi de revoltă, adăugate, firește, unei valori de necontestat. Rimbaud, Esenin, Labiş: e destul să le spunem numele, ca să observăm că ei alcătuiesc o familie de spirite care este şi a lui Mircea Dinescu. Toţi au fost simţiţi cam în-acelaşi fel, deşi epoca şi ţara fiecăruia sînt diferite: ca nişte copii teribili. Copilul teribil este o categorie bine determinată în toate literaturile moderne. Mircea Dinescu a fost, de la început, şi a rămas pînă astăzi, un astfel de poet; deşi poezia lui nu mai este astăzi exact aceea care a fost ieri.

în primele două volume, dacă le recitim, ne izbeşte un aer mai degrabă trist decît vital şi exploziv. Cînd poetul scrie „Sînt tînăr, Doamnă, tînăr", el pare a voi mai curînd să se convingă pe sine de acest lucru decît să se laude cu el. Sigur, doreşte să se hrănească cu lapte de cometă şi alte năstruşnicii ca acestea, dar vede bine cum ,. timpul îşi ascute cheara " şi „ arcaşii cetii spre mine îşi reped săgeţile vestirii". Sub o aparenţă de energie clocotitoare, aceste poezii sînt de fapt persecutate de temeri şi de nelinişti: „ Este-n noi o spaimă care ne doboară". Cu Proprietarul de poduri, La dispoziţia dumneavoastră şi celelalte îşi face apariţia (desigur, anunţată de la început) o poezie mai direct socială, irascibilă şi chiar agresivă. Acest al doilea Mircea Dinescu este mai aproape de Rimbaud decît de Esenin, prin negativism, revoltă şi în general prin orientarea întreagă a poeziei spre realităţile lumii moderne, cu tehnologia ei apăsătoare, cu o natură aproape distrusă de proliferarea civilizaţiei materiale: „Mie revolta nu mi-a adus mari întinderi de pămînt / neproductivă şi isterică ", scrie Ie într-un Discurs împotriva revoltei (din Democraţia naturii), ca să dovedească, dacă mai era nevoie, nu numai că ştie prea bine cît de quijotescă este reacţia lui, dar şi că e în stare, la urma urmei, să se revolte contra spiritului însuşi de revoltă.

Rimbaud negustorul, continuînd unele elemente din ciclul al doilea, Fluierături în biserică, din La dispoziţia dumneavoastră, ca şi din Cîntec de inimă albastră sau alte piese din Proprietarul de poduri,

conţine mai ales poziţii care ne amintesc de stilul unei anumite avangarde antebelice. Niciodată înainte n-a părut Mircea Dinescu atît de atras de jocurile de cuvinte şi de absurdităţile dadaiste, de urmuzismele de vocabular şi, în general, de o poezie pe cît de „băşcălioasă" aparent, pe atît de' crudă în fond. între Invocaţie nimănui din 1971 şi Rimbaud negustorul din 1985 e distanţa de la un esenianism filtrat prin Labiş la, trecînd prin anarhismul lui Rimbaud, un „avangardism" vesel-sarcastic şi exasperat.

Unele poezii par ieşite de-a dreptul din mantaua lui Tzara: „Post Scriptum: Cu multă întristare / primirăm Doamne zvonul / c-ai acceptat ca sughiţul Papei / să clatine clopotele în Vatican" (Poetul are ce are cu Sfîntul Scaun: „Slavă vouă pisici ale Vaticanului", scrie el în altă parte). Sau: „ vino tu plină de promisiuni ca o farmacie ". Sau: „ Grăbiţi-vă acum cînd umblă regii / împleticiţi prin muzica de chei / să-nfulecaţi şi voi din tabla legii / să pieptănaţi şi voi sfioşii lei, / să vă-trebaţi şi voi sub ursa bleaga / ca un contabil vizitat de-o stea / ce-i trebuie norvegului norveagă / şi lupului ce-i trebuie căţea?". Ca Urmuz, Dinescu scrie „storcind lucrul în sine" sau ia în derîdere miturile („ Că miturile toate bolesc ca după nuntă / ce-a fost se mai repetă, dar veşted şi scălîmb"), coborîndu-l încă o dată pe Isus de pe cruce, sub înfăţişarea unui profet care şi-a pierdut iluziile şi încrederea în om („Credeam pe-atunci / sau bănuiam că zace / in om un mecanism de ceas uzat /pe care-l răsuceşti cumva şi cîntă "). în acelaşi stil sînt cîteva poezii pe motive folclorice, cîntece de inimă albastră, mironparaschiveşti sau goliardice. Mircea Dinescu a scris şi altădată asemenea versuri. Ceea ce mi se pare schimbat acum este locul acordat absurdităţii voite, şi nu numai de limbaj, în aceste poezii, care, din şugubeţe şi hazlii, devin încet-încet neliniştitoare şi contrariante: „ Prună arsă vai şi-amar / mi-am legat cobza de par / şi-am intrat în crîşma iată / cu iapa dezacordată. // Şi la masă cînd să şed / masa alăpta un ied, / ptiu capră cu trei picioare / tolănită sub pahare, // paşte-m-ai pînă-n călcîi / pune-mi-ai mormîntu-n cui, /că mi-e cald şi mi-e prea mică / blana ta de scîndurică". Stilul văicăreţ prăpăstios, luat de la poeţii primei părţi a secolului trecut sau din poezia populară, este reelaborat şi întins ca o coardă gata să plesnească: „Şi-n timpul ăsta poetul scrie / şi-n vremea asta Irod chiar taie, / smerit dospeşte orzu-n hîrdaie / prea-botezate sfinte Sisoaie / nu mai e bere la berărie ".

Mircea Dinescu şi-a exersat un stil care, prin băşcălia şi nonsensurile de origine dadaistă, exprimă de fapt aceeaşi stare de frămîntare interioară din volumele precedente. Expresia însă s-a

radicalizat pînă la a sugera că poetul însuşi nu se mai poate lua pe sine în serios. EI pune de pildă un titlu aparent absurd (Mică ceremonie la îngroparea unui submarin dintre cele două războaie) unei poezii în care e de fapt vorba despre însuşi rolul pe care el îl atribuie poetului în lume.,, Vasul cu spirt" e turnul de fildeş, refuzat de poet, care îmbracă mantaua soldăţească, preferind atitudinea militantă, care este apoi şi ea luată în derîdere, şi aşa mai departe. Dar toate acestea, prin răsucirea ironiei cînd spre realitate, cînd spre sine însuşi, ca dintr-o imposibilitate psihologică de fixare. Pînă la urmă submarinul îngropat din titlu e poetul însuşi. Dar să reproducem poezia: „încă de la naştere / mi-am spus eu scîncetele / în slujba artiştilor distruşi prin înfometare. / într-un vas cu spirt / v-aş fi putut întoarce spatele pentru totdeauna / dar pe nu ştiu ce căi oculte / a lipăit îndoiala în urma mea / şi iată-mă azi ca nebunu-n corabie / rugîndu-mă «dă-mi Doamne-o corabie" / sau ca o moaşă teribilă / dispus să scot hamalul din preot fără nici o durere / cu firul de la ciorapul Ariadnei în mînă / chiar dispar într-un greoi palton soldăţesc / privind lumea prin cizme / ca prin două periscoape întoarse". Imagini tot aşa de insolite întîlnim în poezia care a dat titlul volumului. Rimbaud, rotofei negustor de sclavi, care cîntă din lanţ şi e aşteptat „cu fanfare şi prapuri" în port de „primari precum magii la iesle", ne aduce aminte de sosirea lui Nastratin Hogea la Isarlîk în poemul lui Ion Barbu (există, fie zis în treacăt, şi alte infiltraţii argheziano-barbiene: „ că dacă Iona-i negustor de peşte /pe munţi de spermanteţ lumînărar, / valah turcit, deasupra-mi înfloreşte / corupta geometrie din Fanar)": oricum, poezia din Rimbaud negustorul vizează atît o anume demisie a poetului, cît şi una a societăţii, ambele privite de autor cu sarcasm.

Mircea Dinescu este, în recenta lui carte, acelaşi artist fermecător prin spontaneitate, sentimental, dar din ce în ce mai des în forme absurde, impulsiv şi fragil, cu o înzestrare naturală absolut evidentă, dar inegal (în umoare, ca şi»în valoare), pus pe farse şi stăpînit de angoase, bătăios şi sensibil ca o mimoză, poet adevărat, pînă în vîrful unghiilor, din soiul cel mai rar şi mai neperisabil.

(România literară, nr. 49, 1985)

FLORIN IARU „Cîntece de trecut strada"

Ceea ce atrage numaidecît atenţia în Cîntece de trecut strada ale lui Florin laru este spiritul lor tineresc, alert şi inventiv. Originea lirismului juvenil nonconformist al talentatului debutant trebuie căutată în Libertatea de a trage cu puşca a lui Geo Dumitrescu (unde însă implicarea socială era mai directă) şi în Plantaţiile lui Constant Tonegaru (fronda, fantezismul, arlechinadele). Autorul se recomandă singur - pe jumătate ironic, pe jumătate serios, ca de obicei - într-o poezie frumoasă, intituiată Jocuri prea multe jocuri, în acel limbaj familiar, băieţesc şi oral pe care-l va întrebuinţa peste tot: „Zile de-a rîndul am trecut pe bicicletă / Nopţi foarte scurte mi-am făcut din tine l punte şi dunetă / Am jucat popice cu tartorul popicarilor şi l-am ras / - Eşti mare, tinere, - şi m-a bătut pe spinare, l ca o balenă decolorată de soare/ Am urcat Unsprezece etaje mai iute ca ascensorul / Am sărit de pe balcon şi m-au prins în braţe: l — Ce faci, prostule? mi-au zis l Am scris cărţi nesflrşite / despre adaptarea la mediu l despre kilometrajul tandru între pat şi televizor / şi am fost singur pe mii de pagini". Şi enumerarea acţiunilor de bravură continuă cu unele şi mai absurde: „ M-am răsturnat - cuprins de o grozavă lingoare -/pe scurt în faţa oglinzii în care te fardai / Mi-am tăiat un picior un nas şi o ureche / am fost duminica în Cişmigiu l cu soldaţii subretele / i-am cumpărat bretele Iu' lordache cel şchiop l i-am dăruit panglicuţe Agripinei / am învăţat lîngă plutoanele de percuţie din top / conga fox-trot bee-bop". Aproape de capătul acestor hazliu-sentimentale lăudăroşenii, poetul se opreşte o clipă să afle efectul şi izbucneşte într-un rîs vesel „ Am zis-o bine, bre, l am fost, nu-i aşa? l şi voi fi, hi hi hi... ". Totul se încheie cu o aiureală haioasă ca o scoatere lirică de limbă: „ Prea multe jocuri, iubito, acum în plină zi l aş vrea / să plîng ceva, să-mi fie foame de pămînt / deschid numai / mutra găurită cu dinţi şi cînt: l Bibilică / Tribilică / Bismark l Trismark l Bine-ai venit, nasule l da / trine-ai venit".

Ar fi însă absurd să contestăm, abuzînd de exemple ca acesta, seriozitatea poeziei lui Florin laru. Mai ales că exuberanţa, ţopăielile, glumele nu sînt decît o faţă a liricii poetului. Cealaltă, faţa ascunsă, e nostalgică, melancolică şi cîteodată sfişiată. Două elemente mi se par fundamentale pentru toată poezia. Intîi, un bine disimulat, jucat, trucat sentiment de frustrare erotică. Iubita evocată în multe versuri este, în fond, inaccesibilă, se poartă cochet, a dispărut, a fost răpită, poetul o

caută, sau o strigă zadarnic, gata a se culca la uşa casei răsfăţatei prinţese: „ îi strig de /os / din stradă: / — Ieşi la fereastră! / Din gară, peste cîmpul mototolit / fluieră locomotive liberate... / - Ieşi la fereastră! Gura mea catifeiată de dor / zbiară de jos / din stradă. / -Ieşi la fereastră! / Secundele trec ca lanţul de la bicicletă // în timpul ăsta, ea, jumătate beată / jumătate dezbrăcată / mă îmbrăţişează l in absentia in dementia / şi singură singurică se fardează / pentru noaptea care urmează. / Apoi se întinde / începută şi nerespirată l în micuţul pavilion // Eu îmi aştern caldarîm cuminte şi / mă culc jos / în stradă, l Un fir plăpînd de stîlp electric l pipăie ecoul din urechea mea / şi bate sfios la uşa / micuţului pavilion " (In micuţul pavilion). O notă mai dramatică şi patetică a acestei aşteptări frustrate găsim în Duelul, unul din lucrurile cele mai bune din carte, amplu poem pe tema (vulgar spunînd) disperării bărbatului trădat prin dispariţia ori sinuciderea fetei iubite. Iată un fragment din partea a treia: „ Urc scările la două minute după dezastru. / Ţevile s-au spart şi plouă cu apă caldă. / Fereastra deschisă confirmă / frica ei de a trăi / o mare nenorocire. / Un ger se da în lipsă cu' capul de pereţi. / Mintea mea ţopăie pe discul uzat al absenţei: / «Patefon eufon sau laringofon omofon?» l «îngerii sîngerii sau în ce rai îngerai?» // Deschid ochii într-un autobuz mirosind / a aspirator scuturat. /Sus - ploaia gata să grebleze oraşul. /Jos străzile cu pietre în mîini. /Sus - un geam prin care treci nu se sparge, f Jos -o femeie cu care trăieşti nu te recunoaşte. / En garde! / Dar cum să uiţi mîinile astea care ţi-au făcut sinii frumoşi! / Cum să acuzi gura asta care ţi-a dat cuvinte coapte! / Sau gîtul ăsta de care s-a sprijinit delirînd /ore şi zile de-a rîndul / memoria lumii... / Treci prin geam înainte şi înapoi / încăpăţînat ca o sentinelă. El nu se sparge. El nu e. / Fierbinte ca un bolid / cuvîntul cade asurzind hîrtia poemului / Allez!".

Al doilea element fundamental este caracterul imaginar al confesiunilor. Nota foarte directă, abundenţa „mărturisirilor" lirice pot să ne inducă în eroare. Nu vom putea trage niciodată o linie despărţitoare între întîmplat şi neîntîmplat. Poetul îşi confesează (făcîndu-ne complice cu ochiul) tot felul de emoţii inventate, sporindu-le pe acelea reale. Modul liricii lui este de obicei optativ sau prezumtiv. Multe imagini ţin de registrul'oniric. Dorinţa reală se potenţează prin închipuire, iar la sfîrşit se lasă tîrîtă de ea într-o direcţie neprevăzută. Această capacitate de simulare, de joc, de fantazare se traduce, în planul metaforelor, imaginilor, al universului poeziei, printr-o mare inventivitate, în jurul nucleului emoţional creşte larma asociaţiilor, zumzăie fantezia poetică, se încurcă limbile, ca într-un babei de voci, culori, sonuri, linii, forme:

„ Ea era atît de frumoasă / Incit vechiul pensionar / se porni să roadă tapiţeria / scaunul pe care a stat. l In iarna curată, fără zăpadă / maşina uscată încearcă s-o ardă. / Dar ea de mult coborîse cînd s-a auzit / înghiţitura. / Şoferii mestecaţi / au plîns pe volanul păpat l căci ea nu putea fi ajunsă. / în schimb ea era atît de frumoasă / Incit şi clinii haleau l asfaltul de sub tălpile ei. // Atunci portarul îşi înghiţi decoraţiile / când ea intră în casa fără nume / iar mecanicul sparse în dinţi l cheia franceză şi cablul / ascensorului ce o purtă / la ultimul etaj". Şi lanţul asociaţiilor (pe ideea mîncării) se desfăşoară zornăind la infinit, în vreme ce iubita devine tot mai inaccesibilă (se înalţă la cer): „Iar ei nu găsiră în toată / lumea largă l destule măsele / destule gîtlejuri / In care să spargă, f să macine, să îndese / distanţa care creştea mereu / şi restul cuvintelor pînă la moarte " (Aer cu diamante). In Duelul fiind vorba de „gura lumii", tehnica lanţului asociativ intercalează la un moment dat motivul cunoscut al lui „ubi sunt", parodiindu-l subţire: „Ascunsă în haine de lucru / mulţimea a văzut, a ascultat, a constatat şi l a uitat duelul. / A rămas deschisă în vînt / numai gura lumii / vină de pămînt... / Ah, gura lumii / gura lumii / fastuoasă iubită / bine rîzătoare / frumos clămpănită, / la vremea ta au curs din cireşi / invidioase toate cireşile. / Nici o femeie / nu îndrăznea de răul tău / să îşi ridice poalele. // Unde-s dinţii tăi frumoşi? / Iată, s-au scuturat! / Unde-i soarele limbii fierbinţi? / Iată, s-au încărcat!". Se remarcă lesne cum se formează verigile succesive, prin jocul cuvintelor şi al motivelor.

Florin laru, pe care-l citesc şi-I ascult de cîţiva ani (la Cenaclul de Luni), este în aceste prime Cîntece de trecut strada nu doar un poet format, original, a cărui imaginaţie exercită o vie seducţie, dar şi unul care stăpîneşte cu luciditate mecanismele liricii. La cenaclu a fost de la început unul din cei mai buni comentatori de poezie, în ciuda aerului nonşalant, teribilist, extravagant, poemele lui au o infrastructură riguroasă. Fineţea, acurateţea, limpiditatea exterioară a imagisticii implică şi un travaliu atent asupra compoziţiei interne a poemelor, care nu izvorăsc pur şi simplu dintr-un corn al abundenţei. Din jocul de cosntrîngeri şi libertăţi, rezultă farmecul special al acestei poezii valoroase şi promiţătoare.

(România literară, nr 39, 1981)

„La cea mai înaltă ficţiune"

Versul lui Florin laru (La cea mal înaltă ficţiune) pe care l-am pus în titlul acestei cronici (Verbale bucurii ale gurii - n.n., M.V.) conţine un pleonasm înşelător şi, în fond, caracteristic pentru poezia autorului.

Dar iată contextul: într-o poezie pseudo-erotică (Fulminata), după ce iubita este evocată în limbajul prospectelor publicitare, al reclamei televizate, ca o vedetă adorată şi scandaloasă, poetul introduce într-o paranteză un scurt comentariu: „ Ochii tăi moi, Fulminata / şterşi de dorinţe electrice / tipăriţi încă o -i două trei /pe prospecte de bikini cu petice / ochii unei posibile tandre femei / (spun acum la rece / în clipa lecturii / cu verbale bucurii ale gurii) / pe care n-o am aflat în poemul naturii". Să încerc să „traduc" pe poet. Iubita nu se află în poemul naturii, ci în acela al culturii (aici mass-media), este o făptură recompusă din semnele limbajului folosit, filmată, televizată, cu alte cuvinte ipostaziată pe un ecran; iubirea se consumă în acest mod, intermediată de imagini standard, care o potenţează paradoxal şi ironic, în locul vocabularului tradiţional specific al sentimentului, avem unul împrumutat altui domeniu. Paranteza reprezintă o comentare la rece a textului poetic propriu-zis şi ea ne face să înţelegem mai bine planurile deosebite pe care se mişcă fantezia lirică: în primul plan se află simbolurile reclamei, imaginile filmului tv, în planul secund, sentimentul propriu-zis, vag frustrat, de iubire. Versul din titlu le reuneşte în eşantion. Bucuriile sînt ale gurii poetului (aparţin corpului său, sînt adevărate, s-au născut din intimitatea cea mai reală) şi sînt, deopotrivă, verbale (legate de un vocabular şi de o gramatică, de o limbă oarecare, care în cazul de faţă este una artificială). Nu cred că mă înşel văzînd în Fulminata una din expresiile cele mai clare ale poeziei lui Florin laru, sau, de ce nu, formula ei personală.

în Cîntec de trecut strada, volumul de debut de acum trei ani al poetului, exista deja o particularitate pe care am numit-o atunci caracter imaginar al confesiunii. Poetul nu exprima pur şi simplu întîmplări ale fiinţei sale, ci inventa o subiectivitate bogată şi diversă. Autobiografia lirică era sporită prin închipuire. Metafora se adăuga vieţii. Poetul trăia în acest registru fantezist ca şi cum ar fi fost adevărat. Nu-şi truca emoţiile, ci, de la un punct înainte, simula emoţii posibile, îşi lua dorinţele drept realitate, cu o spontaneitate perfect credibilă. Nu spunea ce „a fost", dar ceea ce „ar fi putut să fie". Se comporta ca un îndrăgostit mitoman, ca un falsificator de sentimente, pe jumătate ingenuu, pe jumătate lucid, în La cea mai înaltă ficţiune (titlu semnificativ!) se păstrează acest caracter imaginar, dar formele pe care fantezia le îmbracă sînt altele şi, aş preciza, din ce în ce mai contrastante cu fondul emotiv. Am văzut cum, în Fulminata, declaraţia de iubire apelează la clişeele prospectului publicitar de televiziune. O legătură cu concretul,

cu originalul, cu sentimentul, există totuşi creînd un soi de ambiguitate a reprezentărilor. La puţini poeţi tineri sînt de exemplu atît de frecvente ca la Florin laru imaginile anatomice, corporale, sugerate probabil de Nichita Stănescu: tîmpla, dinţii, creierul, ochiul arterele, inima, trupul întreg. Anatomiile lirice sînt însă din ce în ce mai senzaţionale: ,, Creierul începu să zboare prin cameră / Inima ca un aspirator obosit / latră la uşa închisă"; „Dar ochii mei călătoreau / prin camera goală / ca o bulă papală"; ,,Cum te mai căutasem, zornăitor de braţe şi glasuri / şi gînduri şi nasuri suflate / şi inimă - un fel de inimă atirnată de trup / cu un deget plimbat /prin foiala hebdomadarelor de scandal", însăşi viziunea sentimentelor pare uneori nichitiană, prin relativizare şi schimbare a perspectivei: „Atunci te-am văzut din două părţi deodată / (universul se zgîia în oglindă) / Din stingă te mai iubeam, din dreapta te mai iubisem / şi eram nefericit de două ori odată / ca un parc de maşini". Dar aceste imagini ale corpului sînt asociate la Florin laru cu imagini mecanice, electrice, electronice. Anatomia nu mai este deplin stăpînitoare, nici viziunea sentimentelor exclusiv anatomică, umană, ci şi mecanomorfă, artificială. Inima seamănă cu un aspirator, nefericirea cu un parc auto, iubirea cu nişte „sfori de aer între inima mea /şi această păpuşă mecanică". Iubita ca o păpuşă mecanică ne trimite la Bacovia, la Urmuz şi la suprarealişti, în opera cărora s-a observat de mult o transgresare a umanului, o proliferare, în schimb, de forme mecanice. Un mic personaj urmuzian şi kafkian (mă gîndesc la Odradek) scoate capul de pildă dintre versurile poeziei Ecoul invidios: „ avea un picior mai scurt / un ochi de sticlă, o pompiţă, un şold de argint, un intestin fin".

Lirica lui Florin laru este de spirit avangardist, pendulînd între sentimental (chiar dacă respins declarat: „lenjerie intimă / singurătate boarfă sentimentală") şi ludic (scoborînd pînă la calambur: ,, capul nebunei speranţe", „ o să fete! o să fată!"). Poetul e un juvenil nesmintit, care, în loc să-şi arate gravitatea, o truchează. Versurile sale pline de umor, scînteietoare, inteligente ascund un fond anxios şi un suflet friabil. Dormitorii schiţează o dramă a poetului speriat şi timid, agresat de ochiul public care sfredeleşte zi şi noapte universul lui de mucava. Revine tema romantică a artistului singuratic. Bună seara doamnelor poate fi considerată o parodie ingenuă a Satirei duhului meu. Cîteva poezii ample şi cu construcţie mai complexă decît a celor din cartea de debut sînt un fel de „istorii insolite", de scenarii tragic-bufone, solemne şi ironice, amintind pe alocuri de Emil Botta („Mai cerem şampanie /chemăm

şi invitaţii: / atomul şi majordomul. / îmi zise atunci timpul: /—Tu ai un suflet ales / cuvînt cu cuvînt, dicţionar funerar"). Caragialismul este, la rîndul lui, învederat în oralitatea suburbană, în vivacitatea miticească a unor „personaje" lirice. De altfel, acest strat stilistic nu-i accidental la Florin Iaru. Limba e adesea transcrisă cu „înaltă fidelitate" şi umorul rezultă din alăturarea de clişee în stare brută cu versul din Eminescu, Bacovia şi alţii. Ca la majoritatea tinerilor poeţi intertextualitatea joacă un mare rol. Ideea subiacentă constă în democratizarea vocabularului. Nu mai există o limbă poetică, ci, dacă pot spune aşa, una a poeziei, care conţine în ea toate expresivităţile: populară, cultă, orală, savantă, „poetică", „prozaică", serioasă, glumeaţă etc. Respingerea jargonului poetic consacrat s-a făcut multă vreme prin recuperarea zonelor rămase în afara lui: baudelairiana şi arghezianăestetică a urîtului a urmărit să valorifice ceea ce poeţii dinainte considerau rebarbativ. O dată cu avangarda şi cu postmodernismul dispare chiar şi această distincţie. Poezia nu se mai bazează pe frumos, dar nici (exclusiv) pe urît Ea se deschide spre toate limbajele, devine un idiom universal cuprinzător. E o limbă vie şi deopotrivă una artificială. Principiul acesta al înregistrării se observă în toate sectoarele poeziei lui Florin Iaru. Nu doar vorbirea, dar şi gesturile, viaţa toată cotidiană, cu aleatoriul, bizarul, nonsensul ei, este înregistrată pe o bandă de magnetoscop. Poetul se află pe un platou de filmare: „Motor! Motor! Totul e pregătit: / robinetul, ţuţuroiul, înfăşurătorul, ciupitoarea / arcul întins in vînt, kharma, omul si sîrma / înregistrarea cea Mare, Triunghiul de Noroi! /Cască ochii, umple urechea, gustă momentul - / apasă butonul, nu sta, ţipă, mişcă, muşcă / uite că vine, ţine-te bine ~ aibi cura/, ca mine - / e bine ebine ebineebineebineee e e e / ACUM!"

Există în La cea mai înaltă ficţiune şi o doză de improvizaţie poetică. Sînt cîteva poezii parţial sau total neinteligibile, cînd faconda stilistică a lui Florin Iaru scapă controlului estetic şi jocul devine joacă. Probabil că o anumită sedimentare (necesară, în condiţiile de eterogenitate ale acestei lirici) va clarifica în viitor valorile. Dar, dincolo de asta, Florin Iaru e un poet original şi în acelaşi timp simptomatic pentru tendinţele liricii din anii '80, un ingenuu sclipind de inteligenţă artistică, un mînuitor abil al limbii, un virtuoz al tehnicilor moderne, un emotiv şi un histrion, unul din acei copii teribili care sînt sarea şi piperu' literaturii.

(România literară, nr. 22, 1984)

„înnebunesc şi-mi pare rău"

Ecoul de romanţă (dar cu un timbru alarmant) care răsună în titlul recentei cărţi de versuri a lui Florin laru - înnebunesc şi-mi pare rău - nu este întîmplător. Unul din registrele multiple şi etajate ale poeziei acesteia este cu adevărat acela al cîntecului de lume, vesel mahalagesc şi suav mitocănesc, pe care-l fredonează Veta lui Caragiale. Alt registru este chiar acela caragialian. Ca aproape toţi congenerii săi, Florin laru îl ştie pe de rost pe Caragiale, ale cărui expresii îi vin spontan pe limbă. Un al treilea strat este dat de neurastenia bacoviană. Insolita combinaţie ne duce cu gîndul la cel mai caragialian dintre poeţii simbolişti (după aprecierea lui Călinescu) şi anume la Minulescu, prin care ne întoarcem la spiritul romanţei (e drept, una snoabă, franţuzită şi neologistică, dar, în definitiv, tot romanţă). Ca şi Minulescu, Florin laru este un poet muntean prin excelenţă, bucureşteanul volubil şi teribilist, care are teatrul în sînge, doar că decorul şi recuzita sînt, în ultimele decenii ale secolului, altele decît în primele: ghitara electronică şi sintetizatorul au luat locul languroasei mandoline, iar beat generation pe al simboliştilor, între Minulescu şi laru mai există două verigi în lanţ: lunatecul Tonegaru (mai degrabă decît barocul Dimov) şi ploieşteanul Nichita Stănescu. Dansul, melodios ori sincopat, al stărilor de spirit de la acesta din urmă provine, ca şi anatomia, expusă pe planşa lirică, în sfîrşit, discursul poetic a învăţat o mulţime de lucruri de la Voronca şi de la avangardişti, basculînd între dadaism şi suprarealism, între Urmuz şi Geo Bogza, între ludic şi patetic. Derizoriul şi seriosul sînt puse în contrapunct. Este, de altfel, tehnica preferată a acestei poezii, a cărei linie melodică este necontenit fracturată. Florin laru însuşi s-a revendicat de la o axă meridională a poeziei româneşti, care, după părerea lui, ar fi devenit dominantă în anii '80, după acea nordică (Blaga-Goga), sub semnul căreia ar fi stat o bună parte din poeţii anilor '60V

însuşi acest bric-â-brac este caracteristic pentru un poet care nu numai nu-şi ascunde (ori reneagă) modelele, dar le scoate în faţă şi le îngroaşă. Mi se pare că nu pur şi simplu deplasarea de la nord la sud (Nichita Stănescu evoca Hyperboreea într-un langaj din ce în ce mai meridional) este definitorie pentru schimbarea de continent poetic petrecută de la o generaţie la alta, dar modificarea de atitudine faţă de tradiţia literară. Tînărul loan Alexandru repeta, acum un sfert de secol, spiritul lui Goga şi Blaga aproape fără să-şi dea seama. Reînnodarea cu un trecut o vreme uitat era aşa zicînd viscerală... Mitologia ţărănească,

străvechile eresuri şi misterioasa lor bolborisire din poezia ardelenească din prima jumătate a secolului exercitau asupra poeziei de imediat după 1960 o fascinaţie totală şi naivă. Blaga, Goga reînviau fantomatic în această poezie, ca nişte moroi. Atitudinea lui laru şi a congenerilor săi este complet alta: lucidă, detaşată, ironică şi ludică. Repetarea se face în alt registru. Se observă pretutindeni pastişa ori parodia intenţionată. Accentul nu mai cade pe atmosferă, pe „conţinut", pe procedeu, pe registrul stilistic. Poezia începe de la reconsiderarea limbajului. Poeţii anteriori sînt recuperaţi la nivelul material al textului: vers, frază, sintagmă, în raport cu Goga şi Blaga, primul loan Alexandru era un beneficiar exclusiv moral. Poezia anilor '60 nu cunoştea intertextualitatea. în vreme ce poezia de după 1980 este, înainte de orice, intertextuală. Aceasta face ca energia ei să ţină îndeosebi de elocvenţă şi mult mai puţin de imagine. Cuvintele construiau imagini la poeţii generaţiei anterioare: imaginile devin discurs la aceia ai generaţiei actuale. Puntea de legătură între ele, din nou, Nichita Stănescu, sfîşiat nu doar între spiritul nordic şi acela sudic, dar şi între imagine şi vorbire lirică.

La Cărtărescu, la laru, la Magdalena Ghica şi la alţii asistăm la un triumf al discursului. Poezia lor este un imperiu al cuvintelor. E o poezie vorbăreaţă, care nu mai tace din gură. Tăcerile, pauzele şi, în definitiv, acea impresie că nu se spune totul, care vine de la Mallarme şi traversează întreg modernismul, nu mai găsesc nici o preţuire la laru, incomparabil mai atras de capacitatea discursului liric de a fi deschis , programatic, contestatar, vehement şi persuasiv. Totul pare a voi la el să se spună în cuvinte, şi pînă la capăt. Valoarea nu mai e ataşată de ce rămîne ascuns, de sugestie ori de ambiguitate. Din contra, ce nu se rosteşte nu există, sugestia e resimţită ca prea slabă, iar ambiguitatea sistematic destrămată printr-o maximă precizie a detaliului. Poeticii tăcerii i se preferă poetica vorbirii. Originea ei este limpede: avangarda. Al doilea mare tip de discurs poetic din acest secol, după acela, mut, evaziv şi secret, al modernismului, este discursul făţiş, aluvionar şi direct al avangardismului. Alchimia verbului comportă, de data aceasta, o explozie, nu o implozie. Locul lirismului intensiv îl ia acela extensiv. Gîtul elocinţei nu e niciodată frînt

înnebunesc şi-mi pare rău este cea mai bună carte din cele trei ale lui Florin laru exact în măsura în care autorul a putut să-şi dea drumul, cum se spune, nestingherit. Nu e o'întîmplare că cenzura i l-a amînat atîta. Poetica modernistă a evaziunii şi sugestivităţii era mai convenabilă decît acest discurs incendiar, fulminant, al lui laru sau

Cărtărescu. Nu afirma că era lipsită de îndrăzneaJă, ci doar că găsise un mijloc de a face să treacă îndrăznelile cele mai mari, o apaţenţă care le făcea suportabile. Deschiderea maximă a expresiei în poezia anilor '80 părea, din contra, să conţină riscuri şi provoca reacţia cenzurii. Există, mai întîi, în ea, acel strat realist (social, politic) imediat vizibil, cu care cenzura nu era obişnuită, şi care, prea direct referenţial, n-avea cum fi tolerat. Iată un exemplu, ales nu chiar \"a întîmplare, din poezia La cea mai înaltă ficţiune, care n-a putut apărea în volumul cu acelaşi titlu din 1984 şi pe care o descoperim în volumul recent:

„ Se bucurau oamenii cinstiţi cu feţe lucioase

de febra satisfacţiei ce le intrase în case!

Exprimau bucurie: tovarăşul inginer, maistrul Achim,

iar profesorul emerit zicea-n româneşte: Exprim

aceleaşi sentimente care, si noi sîntem oneşti dar muncim!

între punctul ochit şi punctul lovit al trăgătorului

se zărea ochiul clar, înarmat, al boborului

care, în sfîrşit, înţelegea, lua atitudine vie

proferînd cuvinte de care se temea virgina hîrtie ".

în al doilea rînd, comicul (datorat limbii de lemn şi, în genere, clişeelor, de toate felurile, împletite în text ca şerpii în jurul trupului lui Laokoon) lasă să se întrevadă, deseori, atrocele. Există un substrat sexual atroce în poezia lui Jaru care o făcea nepublicabilă. Zile de viol şi rîs constituie un exemplu (de altfel, este una din piesele extraordinare din carte), amintind de poemele lui Bogza din anii '30:

„ Sparse cu umărul pintenat toate uşile dincolo de care se auzea chiţăitul ei fezandat. Acolo, vectorial, masculin, îi cîrpi două palme şi, pocnind-o cu capul de scaun, o întinse pe podele.

Efortul îl costă un rîgîit de şapte secunde, burta lui mare acoperi pîntecul mic Scoase un cuţit şi, scrijelind-o pe faţă,

0 îndemnă să-şi desfacă picioarele.
Răcnetele gurii mai roşii ca sîngele gîlgîiră
făcînd să zboare bibelouri din noptieră.

1 se sparseră cu plăcere în cap.

O boţi, ca pe un pachet de caramele într-o digestie externă

după care, ridicîndu-se în picioare,

se pişă pe ea.

Soarele chicotea auriu după cercevea.

Se şterse de uşi, de ferestre, lăsînd în camera deflorată

o scriitură obscură, urmînd a fi descifrată ".

Adio. La Galaţi (z se observa şi titlul... paşoptist, cu intenţie), iarăşi una din poeziile foarte bune, e compusă din mai multe monologuri încastrate, cu pasaje ce par transcrise brut de pe casetă, totul în contextul unei anchete şi al unei percheziţii. La un moment dat apare metafora unei guri devoratoare (metaforă recurentă la laru). Universul, sprijinit pe gură (organul vorbirii, ce nu poate lipsi dintr-o poezie aşa de limbută), al poetului este animat mai ales prin aceea că rosteşte cuvinte. Sindrom descrie un coşmar în care omul devine obiect şi suportă o metamorfoză continuă: dar lucrul esenţial este că obiectele înseşi au la laru capacitatea de a vorbi. Prin vorbire, este stăpînită lumea. Trăiască ritmul (excepţională bucată) reia tema violului. Se observă bine aici că ritmul poetic este ritmul vorbirii care imprimă, totodată, un ritm anumit lumii întregi, o mişcare corporală, ca un soi de rit universal. Textul este epatant şi de o mare cruzime. De la tînărul Bogza s-au scris rareori Ja noi versuri în care, printre viziuni onirice, halucinante, să răzbată mai viu instinctui posesiunii sexuale, proiectată în acelaşi timp pe o scară cosmică:

„ Cuvintele mele intrară în pielea ei:

fetiţă, căţeluşă, iubito... Am cam luat-o pe sus. O ţineam strîns. Vampirial, nepăsător, am tras femeia în prima casă

pustie, neumbiată, afinată în dimineaţa

deasă.

Scări înguste-n spirală

Geamlîc.

La urmă - mansardă

cu uşa dată de perete.

Femeia lovea în gol cu picioarele

Dădea să muşte, încerca să mă ardă - lesa roşie lăsa în aer vînătăi bete. Parfumul ei era tot mai intens. Nu era timp.

(creşte ritm, ritm, ritm... mă ducea un gind)

Hainele ieşindu-i din trup - gesturile i se făcură încete.

Parfumul izbi încăperea. Era violent, arămiu

(semăna cu rîndul pe care îl scriu)

Lovitura mirositoare sparse fereastra în întregime.

Oraşul i se sparse, la picioare, în ţăndări de rime.

- Fugi, javră - răsufla - lasă-mă-n pace!

Jos de pe mine!

Parfumul ei era de^acum nebun.

Oraşul, pînă departe, urca în baloane de săpun.

Lesa roşie număra tactul, domol.

Aerul rămăsese gol.

Lumea se sufocă brusc.

Guri puse pe faţa lumii ca nişte bătături

scoaseră, laolaltă, vaiete, gemete, lătrături...

Şi-n gălăgia colosală care urca in casă

între suspin şi efort, ea-şi îndesă batista-ntre dinţi

să tacă odată lumea cea ieşită din minţi.

Iar sîngele ţîşni din batista vie, albă, răcoroasă".

Este probabil stratul cel mai adînc al acestei poezii, aşa de băşcălioase şi disponibile la suprafaţă, reversul întunecat şi coşmăresc al fanteziei de Pierrot incorigibil cabotin.

(România literară, nr. 46, 1990)

ALEXANDRU MUŞINA „strada castelului 104"

Sînt mai multe cărţi în una singură în strada castelului 104 a lui Alexandni Muşina. Poetul (care debutează acum, dacă nu punem la socoteală volumul colectiv Cinci de Ia Litera, în care era prezent şi Romulus Bucur) şi-a grupat poeziile în două secţiuni, intitulate îndreptar sentimental şi Manualul tînărului liniştit. Prima secţiune fiind unitară (şi cuprinzînd îndeosebi poezii pe care autorul le numeşte .,întîmplări" şi „scene de gen"), a doua nu este şi putem desprinde în ea două sau chiar trei straturi, întîiul este al Lecţiilor deschise ale profesorului de limbă franceză A.M. Altul cuprinde ciclurile Experienţele, Istoria pantofului mov şi poate Lecţia de engleză, în fine, La vie en prose ţine de alt strat. Deosebirile sînt destul de mari.

Intîmplările cu cîteva trăsături comune mai izbitoare: similiepicul, dialogul absurd, combinaţie de detalii realiste şi de elemente fantastice sau himerice, un „eu" central, ca termen de referinţă (eul poetului sau Prinţului Rozmarin), în sfîrşit, un fond de contraste şi de incompatibilităţi la nivelul percepţiei realului, care pare destrămat în manieră dadaistă. Aleg un exemplu absolut la nimereală: „Eu sosisem cu mărfarul de 4,50 / îmbrăcat în hainele albe, de gală. / Ea mă întîmpinase cu inima/Plină de îndoieli ca un cornet cu seminţe. /«Tu, neprihănită, i-am zis, ce mai fac / Liliecii necomunicabili şi sofisticaţi / Ai grădinilor tale» / Ea mă privi cu un fel de reproş / Mirată că nu ii sărut mana sau nu îmi arăt / Bucuria de a o revedea; / Apoi îmi desprinse de pe umărul drept / Un gindac auriu, şi, fără să spună nimic, / Coborî încet treptele tocite /Ale centenarei noastre catedrale". Să privim mai îndeaproape la această întîmplare XXI. Ea relatează o întîlnire, dar suita de secvenţe nu alcătuieşte cu adevărat o tramă epică. Este evident că poetul păstrează forma epică, golind-o de conţinut. Nu şi de sens. Contrastele sînt şi ele uşor reperabile, adică acel talmeş-balmeş intenţionat de amănunte plauzibile, dacă le considerăm unul cîte unul, dar absurde, dacă le punem la un loc. Pe de o parte, întîlnirea are un anumit aer protocolar (haine albe, de gală, ca la Emil Borta), subminat ostentativ de faptul că „eroul" soseşte cu mărfarul şi încă la o oră imposibilă, întrebarea ceremonioasă pe care o pune atrage reproşul iubitei fiindcă aceasta se aşteaptă la altceva, Ia exprimarea bucuriei revederii şi a sărutului mîinii, deci ia o altă ceremonie, evident mai comună. Fata face gestul neînţeles, dar simbolic, de a desprinde un gîndac auriu de pe umărul noului sosit şi coboară treptele catedralei,

unde a avut aşadar loc întîlnirea ratată dintre Hyperion şi Cătălina. N-am scos în relief aceste lucruri spre a analiza la drept vorbind poemul, al cărui sens poate fi totuşi sugerat pornind de aici, dar pentru a indica aspectul poeziilor grupate în ciclul de întimplări. Ca şi la Florin laru (unde însă histrionismul e mult mai puternic), descoperim la Alexandru Muşina o mare plăcere de a contraria simţul realităţii, prin acumularea meticuloasă de detalii uneori prozaice, recuperate însă de aşa manieră încît tabloul (e şi cazul scenelor de gen) care se constituie să fie enigmatic. Graţia, himerismul şi ceremonialul subliniază prin contrast neeficienta realistică.

Lecţiile sînt, probabil, alături de poemul Budila-Expres publicat în Cinci şi nereluat din păcate, cele mai bune lucruri scrise pînă acum de Alexandru Muşina, în acestea se văd cel mai bine inteligenţa artistică absolut remarcabilă a acestui poet şi capacitatea lui de a folosi registrele limbii. La un prim nivel, Lecţiile conţin „felii de viaţă" netransfigurate (tren de navetişti, balul bobocilor, piaţa, clasa etc.), în felul în care acestea apar la aproape întreaga generaţie '80. Ideea lui Alexandru Muşina (sugerată de E. Ionescu şi, mai departe, de anumite exerciţii ale lui Mallarme) a fost de a ordona acest material de viaţă ca pe capitolele unui manual de învăţat o limbă străină, aşa încît, la al doilea nivel (în fond, simultan cu primul) realitatea apare prelucrată în clişeele lingvistice ale manualului. Nu mai e nevoie să spun că efectul artistic rezultă din acest joc dublu: realitatea brută nu e „inocentă", căci nu există felie de viaţă fără un cuţit şi fără o reţetă de a o tăia: pretenţia de realism conduce la şablon; locurile banale ale realului sînt, inevitabil, locuri comune ale limbii. Iată Lecţia a patra. La piaţă: „ ca orice tînăr / crescut cu grijă de manualele şcolare / de la an la an mai bune îmi ajut / părinţii în aprovizionarea autumnală ziua recoltei / cu dovlecei cucuruji fotogenici ardei graşi atîrnînd / de acoperişul de rogojini al dimineţii e / o zi frumoasă ieşim în stradă dans la nie televizoarele / albesc zidurile caselor aplauze ce mulţumire / să vezi preţul \erzei de 0,95 cu ceapa ca o fecioară /sigură de ea şi demnă deşi cam din topor abia cu 2,60 înfăşurat / ca un ştiulete in trei pulovere avansez / printre tarabele încărcate toamnă bogată automne riche îmi ajut / ca orice tînăr intelectual părinţii e şi aceasta / o datorie de onoare femeile ard / asfaltul rece vedea-v-aş / în bucătărie la cratiţă le strig în gînd desigur / numai în gînd spatele scîrţîie / ca un car încărcat cu roade sciatica mea / o tînără şi optimistă şi ea". Inextricabila impresie pe care o produc aceste versuri se bazează pe multe lucruri invizibile cu ochiul liber. Poezia lui Alexandru Muşina, ca şi a celorlalţi poeţi tineri, ascunde sub aparentul ei prozaism

fotografic (datorită prizei la realul imediat, la cotidian) procedee artistice extrem de sofisticate. Am notat deja că realul care pare brut este în fapt modelat de clişeul verbal, de acea limbă de lemn a manualelor, stereotipă şi instrumentalizantă. Dar nu e numai asta. Poezia de faţă nu se referă doar la realitate şi la limbajul real, ci şi la alte poezii. Piaţa a fost evocată în lirica tradiţionalistă şi modernistă a acestui secol de cîteva ori. Cea mai cunoscută imagine e aceea din poemul Ulise al lui Ilarie Voronca unde tradiţionalismul era parodiat. Descrierea lui Voronca era o metamorfizare voit excesivă („tomatele ca obrajii transilvănencelor" şi restul) prin care tabloul pieţii căpăta o mare densitate în limbaj. Acolo unde tradiţionaliştii respectau impresia de realitate, Voronca reconstruia în imagini ce-şi urmau logica proprie. Dubla realitate a pieţii cu aceea a imaginilor. Lecţia a patra a lui Alexandru Muşina include piaţa din Voronca, mărind gradul de îndepărtare de universul real cu o unitate. Paratextualitatea joacă aici rolul unei prisme care curbează încă o dată liniile curbe ale parodiei originare. Fără a stărui pe aceste lucruri, aş vrea doar să atrag atenţia că Lecţiile lui Alexandru Muşina sau poeziile lui M. Cărtărescu, Ion Stratan sau Ion Mureşan sînt înşelător simple, în trei atlazuri e culcuşul, cum ar fi spus Ion Barbu.

Celelalte poezii din strada castelului 104 sînt fie programatice (Poezia în pijama roz), fie liric-biografice în manieră fantezistă şi chiar puţintel absurdă (Istoria pantofului mov, Lecţia de engleză). La vie en prose debutează, paradoxal, cu o bucată foarte frumoasă (Aerul poeziei e blînd), în perfect contrast cu titlul ciclului, sugerînd o medievală ţară a liricilor galanţi: „Aerulpoeziei e blînd. /Acţiunea ei începe primăvara: se deschid / Cîteva ferestre şi ies fecioare şi arlechini, se aude / Un sunet îndepărtat de corn. // Sărbătoarea poate porni: cu inorogi, prapuri roşii mandoline, / Cu priviri şi semne tainice. Dacă ziua e lungă / Vom vedea şi o vînătoare de mistreţi. Dacă nu, f La amurg vom schimba inele şi jurăminte, // Pe sub pămînt, gnomii caută aur. / Pe cîmp ţăranul aruncă grîul. / Pe casă berzele îşi fac cuibul şi se iubesc: un dans / Caraghios si plin de gingăşie. // A erul poeziei e blînd. Cîndva / Şi noi am locuit acolo şi am cîntat". Oricîtă ironie ar intra în această reamintire a paradisului pierdut al poeziei (închipuit ca în tapiseriile Doamnei cu licornul), galanteria rămîne o notă definitorie pentru Alexandru Muşina, din licorile poetice ale căruia nu lipseşte o picătură de dimoviană, absolut neaşteptată pentru viziunea lui sarcastică, energică şi directă.

(România literară, nr. 49, 1984)

TRAIAN T. COŞOVEI „Ninsoarea electrică"

Un poet foarte talentat este Traian T. Coşovei, unul din cîştigătorii concursului de debut din acest an de la Cartea Românească, cu volumul Ninsoarea electrică. L. Ulici nu l-a prea cruţat, în articolul lui de acum cîteva săptămîni, insinuînd lipsa originalităţii. De cîteva ori în articol, se vorbeşte, cu aerul că e o fatalitate, de reminiscenţe. Rostirea poetică ar fi de ucenic ascultător al lui Nichita Stănescu. Cele două exemple citate de critic sînt indiscutabile, dar cîte mai erau în tot volumul? Traian T. Coşovei nu e un poet din familia lui Nichita Stănescu, aşa că asemănările trebuiau considerate ca accidentale, în al doilea rînd, criticul scrie: „Noutatea poeziilor sale se bizuie pe reordonarea unor calităţi vechi". Ideea articolului este să asistăm la apariţia în poezie a unui „nou val", al anilor '80, şi că totdeauna asemenea „începuturi de timp poetic" se caracterizează prin aşezarea „într-o ecuaţie poetică comună" a unor proprietăţi „existînd disparat" mai devreme. S-ar putea susţine însă la fel de bine şi contrariul, şi anume că orice început e înainte de orice o ruptură, o negaţie. Descrierea, chiar, de către critic a procedeelor folosite de Traian T. Coşovei şi de noii poeţi (pe care însă L. Ulici nu-i cunoaşte de ajuns ca să se poată pronunţa atît de categoric, căci mulţi se află în pragul debutului) arată că „reordonarea" ar putea fi o sinteză destul de diferită de aceea din poezia deceniului imediat anterior: „ reabilitarea realului în interiorul imaginarului, ca la suprarealişti, sancţionarea afectării intimiste, a lirismului pur, simultan cu ridicarea subiectivităţii într-un baroc cosmic ca în poezia anglo-americană din deceniul al treilea ţi propulsarea unei retorici sincopat-discursive, insinuante şi aluzive, ca la expresionişti", într-adevăr, promoţia anilor '70 a cultivat în mare măsură lirismul pur, intimismul şi o scriitură manieristă, în special poeţii clujeni, dar nu numai ei, dovadă Cezar Ivănescu, Nicolae Ioana şi atîţia alţii. Faţă de aceştia, promoţia 80 (care mi se pare foarte interesantă şi, dacă nu va dezamăgi în alte privinţe, va putea da cîţiva buni poeţi) vine cu o redescoperire a realului şi a discursului, angajînd mai net poezia în social, moral, politic, neocolind „proza" (pe care premergătorii lor o ţineau în oroare), banalitatea, satira, didacticul, burlescul sau caricatura. I-am citit şi ascultat pe mai toţi, aşa încît nu risc nimic făcînd aceste generalizări. Impresia, greşită, a unora care s-au referit la aceşti poeţi este că ei sînt frivoli în ironie, superficiali şi negativist!. Din contra, e vorba de o angajare în problemele timpului

care, dacă nu va fi împinsă în şabloane şi lozinci, va putea avea rezultate excepţionale. Ei refuză tocmai evazionismul, livrescul şi maniera prea aluzivă, închei acest preambul, revenind la una din afirmaţiile, uşor pripite, a lui L. Ulici din citatul reprodus: despre ce poezie anglo-americană a deceniului trei să fie vorba? Mi se pare că e o informaţie după ureche. O anume influenţă a. poeziei americane e vizibilă la noii poeţi şi ea se explică în două feluri: prin epuizarea tradiţiei poeziei aşa-zis pure, care, de la Mallarme, şi simbolişti, a fost factorul principal în lirica noastră modernă: şi prin atracţia pe care tehnica, formele industrializării, maşina, automatul, computerul, robotul, încep să o exercite şi la noi. Poezia americană, mai puţin tributară tradiţiei puriste, a fost prin excelenţă una a vieţii moderne, glorificînd-o sau respingînd-o. Dar dacă la Traian T. Coşovei, şi nu numai la el, se simte această orientare, nu de poeţii americani ai deceniului trei trebuie să vorbim (Marianne Moore? Crane? promotorii obiectivismului de la revista The Fugitives?), ci, eventual, de aceia din „beat generation", de Kerouac, Ginsberg, care redescoperă retorica revoltei şi a furiei, sau (şi) de Charles Olson, Robert Bly şi ceilalţi care au profitat de zguduirea produsă de primii, rafinînd însă poezia, scutind-o de excesele de tot felul.

Lucrul, de altfel, cel mai semnificativ în Ninsoarea electrică constă în limbajul modern, în sensul vocabularului tehnic şi al sintaxei discontinui, orale (Olson se referea la „stâccato"-ul limbii vorbite), cinetice, pe de o parte, şi, pe de alta, într-o critică fără menajamente a tehnicizării vieţii, a roboţilor, a „coşmarelor climatizate". Aici este un paradox aparent şi anume că poetul îşi însuşeşte limbajul maşinilor, dar ca să le împroaşte cu sarcasmele sale. Mircea Dinescu, criticînd şi el tehnicizarea, o face într-un limbaj tradiţional. Dar e nevoie să observăm că prin maşină poetul înţelege de fapt tot ce se opune umanului, cu alte cuvinte că el îi atribuie un înţeles metaforic ce nu trebuie neglijat. Nu civilizaţia modernă, industrializarea, sînt puse în cauză, din nostalgia cine ştie cărei ordini ancestral-rurale, ca la Ion Gheorghe, ci substituirea sensibilităţii, a gîndirii, a nervilor şi sîngelui uman prin circuite integrate şi limbaje matematice. Nu e deci ironizat utilul robot, ci omul care începe să semene cu robotul, nu contra computerului scrie Traian T. Coşovei pamfletele sale lirice, dar contra individului ce nu gîndeşte cu capul său, lăsîndu-se „programat" şi manipulat: „Ştiu, ştiu că totul e foarte tîrziu, / că totul se zbate între două discuri electrostatice, / dar ce-mi spuneţi voi? / îmi arătaţi o alcătuire de roţi dinţate / şi pîrghii şi-mi spuneţi: / iată, aceştia sînt părinţii tăi, / iată, aceasta este inima ta - ia-o şi poart-o mai departe /

peste cioburile acestei aparenţe...". O viziune terifiantă este în Blestemata de roată, unde ţinta sarcasmului este „ticălosul sentiment cu mîner", viaţa şi iubirea trase pe roata dispreţului şi rutinei: „Ah, ticălos de sentiment cu mîner. / Mi-e teamă să te mai strîng în braţe - / ai prea mult fier pe tine, prea mult material greu / tu, frumoasă roată dinţată, / tu, frumoasă roată dinţată lustruită / de strigătele celor peste care leneş ai trecut. / Tu, pe care atîţia l-au îmbrăţişat pentru ultima dată, / tu, îmbrăţişată cu urlet, vei trăi mai mult decît mine / dacă n-au să te pună să mesteci fier, l dacă n-au să te însoţească cu altă roată dinţată / să mestecaţi amîndouă făină albă / a oaselor mele, noaptea pe cer!".

Poetul îşi intitulează cîteva poezii Stare de spirit, în fond, lungile, declamatorile lui poeme sînt nişte „stări de spirit" care reflectă traumatisme sufleteşti. Starea este refăcută din memorie: „pentru mine care în această seară voi patina din memorie / pe gheaţa nehotărîtă a unei stări de spirit". Un tînăr pare a vorbi despre sine şi despre ceilalţi, trepidînd de emoţie, într-o febră a cuvintelor. Ceea ce spune pare obişnuit, comun, dar în discurs frazele cele mai fireşti se întîlnesc cu afirmaţii bizare, absurde, într-un amestec tipic suprarealist. Requiem începe aşa: „ Taică-meu şi-a vîndut şi apa din fîntînă / ca să scape de...". Ceea ce urmează e însă surprinzător, iar paranteza de-a dreptul absurdă: „...singurătate / (asta v-o spun pentru că am un văr care lucrează / la staţia de benzină)", îndată se constituie şi simbolul: „şi cu toate astea ne simţeam cu toţii / ca într-un ascensor oprit între etaje" şi se creează atmosfera apăsătoare, senzaţia de claustrofobie: „şi singuri, apăsînd, / apăsînd pe butoane, lovindu-ne cu coatele / izbindu-ne de pereţi, ca fluturii, noaptea, de lună". Din nou poemul e întrerupt de o afirmaţie generală ce pare serioasă: „ Viaţa îşi continuă cursul normal", dar care îşi asociază rapid un termen depărtat, în acelaşi stil suprarealist: „într-o tăcere întreruptă numai /de zgomotul cocoşilor de tinichea / răsuciţi de vînt pe acoperişuri". Şi aşa mai departe. Banalul şi insolitul alternează în chipul cel mai neprevăzut. Poetul face de obicei o constatare, de aspect filosofic sau etic, cu un aer grav-amuzant (cam ca la Marin Sorescu), pune punct şi lipeşte o observaţie atît de precisă şi de banală, încît produce perplexitate, în Maşina de stropit străzile, după: „ Am lăsat baltă orice încercare de a atinge perfecţiunea", urmează fără tranziţie: „ Trece/maşina de stropit străzile / dimineaţa la patru". Discontinuitatea aceasta este un simptom al modernităţii. Omul-maşină e creaţia unei biologii mecanice, nu organice, legile evoluţiei, ale naturii, fiind contrazise. Sarcasmul liric constă şi în acest tip de asociere stranie a naturii cu

antinatura, a vieţii cu mecanismul, a vorbăriei cu pocnitura ţevii de eşapament, a sentimentului cu balanţa comercială, într-un ritm sacadat, rupt, de jazz: „Aceleaşi nopţi cu pisicile deschizîndcutiile de conserve / în întunericul tandru al lăzilor de gunoi. / Clack, din palme, / clack, clack / la moara fericită a odihnei. / încercăm să fim oameni - balanţe comerciale, trenuri electrice / radioul ca o ţeava de eşapament, / cravata / şi rînjetul afectuos din oglindă". Acest limbaj voit dezarticulat este, tot ironic, apărat de însuşi poetul în finalul poeziei sale: „ Clack, din palme, / clack, clack la moara fericită a odihnei. / Clack, din palme, clack, clack şi trece / maşina de stropit străzile / peste tinerii sărutîndu-se prin parcuri. / Clack, din palme, / clack, clack' / Sourtout ne derangez pas je vous prie / la rondeur de mon demilangage...". Lîngă nichel, roţi, biele, păsări mecanice, lacrimi şi ninsori electrice, îngeri de cauciuc, cîmpuri de fier, atomi de spaimă, silabe magnetice şi alte expresii aie reificării, pot fi găsite în versurile lui Traian T. Coşovei şi imagini mai clasice: „nimfele somnoroase ale amiezii", „apoi o lumină de lună mă apasă încet pînă cînd / îi simt gustul pe limbă, pînă cînd / deasupra mea se opresc nori suspendaţi / din care vor coborî la noapte spiritele hoinare ale ploii", „ ceasuri de noapte cu acoperişurile oraşului / ca o grămadă de fluturi strînsă la lumina lunii". Această alternare de registre stilistice nu e întîmplătoare. Sub nesecata inventivitate şi sub revoltele juvenile ale poetului, ghicim un suflet tandru, sentimental şi delicat, retractil şi singuratic, în cartea lui de debut nu sînt doar viziuni atroce ca acelea din Cu mîinile curate sau din Lobotomia, ci şi tristeţi subtile, iubiri, nostalgii, şi multă, multă îndoială: „în ultima vreme rămăsesem tot mai singur / urmărind de la fereastră camioanele încărcate cu frunze / alunecînd spre marginea oraşului".

(România literară, nr. 43, 1979)

„1,2,3 sau ..."

A doua carte a lui Traian T. Coşovei, cu un titlu ce pare inspirat de la o numărătoare dintr-un joc de copii (l, 2, 3 sau...), este ea însăşi un fel de recreaţie lirică a talentatului poet, care se amuză să ne spună o poveste „ cu-o Infantă / şi-un verişor şi vreo cincisprezece mătuşi". Scopul e să-i determine pe oamenii cu „inima şi sufletele înnodate", adică serioşi, să se copilărească. Din melancolia poetului (care zice melanholic ca şi: pohte, nice, ploconeli şi osanale, arhaizînd limbajul) se mai nasc şi un oraş şi un castel. Infanta, care este, se ştie, cea mai mică dintre copiii regilor spanioli, nu poate avea castele decît în

Spania, ceea ce, prin jocul cuvintelor, ne sugerează caracterul himeric al universului ei:,, Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei l I-am adunat pe-aceştia şi le-am găsit un nume / într-un oraş pe care nu-l veţi afla în lume. / Pentru că, vezi, / dacă plictisul ridică o lume de gheaţă şi uimire / numai melanholia mea o face să respire. / Tu, cetitor, de-i vezi, nu te speria de ei, / nu sînt decît unu doi trei, / unu doi trei / unu doi trei". Numărătoarea aceasta e şi ludică şi magică; cu ajutorul unor scamatorii sau al unor misterioase maşinării poetice, sînt date la iveală nenumărate alte lucruri, locuri, personaje şi întîmplări. De exemplu ,, Unchiul Chiriac în giuvea aurită, - cu fumuri ale deşertăciunii şi păreri nebuneşti" sau „verişorul Anton". Deoarece Infanta, din visurile căreia se năzăresc toţi aceştia, „îl citise pe Urmuz", începem să ne explicăm aspectul mecanomorf al făpturilor lirice, delicat suprarealiste („ iată-l şi pre Marchizul de Sade / cum trece strada fără umbrelă - / iată-l şi pe unchiul Chiriac / prins în sistemul bielă-manivelă..."), ca nişte personaje de bîlci al deşertăciunilor, manechine, păpuşi, acrobaţi, saltimbanci, unde şi viaţa şi moartea sînt un uriaş şi vesel spectacol: „ Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei — / Fiindcă, vezi, / în oraşul cu infante trase de sănii şi clini / mătuşile mergeau în coate şi-n mîini / adulmecînd urma Infantei prin grădină, prin parc, l dar Infanta fusese mîncată de pisica-ceasornic cu arc / pre care unchiul Chiriac o ascunsese subt pat — / Unchiul a fost — pe scurt — împachetat / şi trimis cu urale şi trompete, / artificii şi răpăituri de tobă - / Ah, sărut mina, doamna noastră/care tocmai v-aţi lăsat coasa la garderobă...".

Ce sens au, la urma urmei, toate aceste peripeţii de carnaval sau copilăreşti, în felul Cărţii cu Âpolodor a lui Gellu Naum, dar şi cu asemănări cu poezia recentă a lui Şerban Foarţă (calambururi, omonimii, inventivitate lexicală, şi a rimelor, citate savante) sau a lui Leonid Dimov (acumulări fanteziste, bric-â-brac de obiecte desuete)? Sub lirismul funambulesc se ascunde o tandră poveste de iubire pe care poetul o divulgă abia la urmă de tot. Aşadar, mersul lui pe sîrma cuvintelor şi a imaginaţiei, ghiduşiile, micile absurdităţi urmuziene, versurile, farsele pentru cititorul naiv erau menite să disimuleze melancolia unui îndrăgostit părăsit, cu inima bolnavă nu numai de iubire nefericită, dar şi de năluci şi de fantasme. Cartea se încheie cu aceste admirabile (între atîtea altele la fel de frumoase) versuri, ce alcătuiesc un fel de epilog ca acela al Furtunii lui Shakespeare: „ Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei / îmi iartă, cetitor, aceste rînduri risipite - / am zis că-s slove dezîndrăgostite / ce le-am scris cîndva pe Zidul Plîngerii / lovit cu aripa de îngerii / ce-au traversat oraşul aprins şi fulgerat / în care doar Infanta a existat cu-adevărat... //

Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei / Deşi de rîs nu este masca / şi inima ascunsă, pudrată, travestită — / în cartea asta fiecare literă e-ndrăgostită, / iar celelalte făpturi vetuste, efemere, / nu sînt decît nişte himere — / arătări împietrite, de lavă, ca-n basme, / cu care mi-am doftoricit o inimă bolnavă de năluci şi fantasme. // Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei / Tu, cetitor, ce aste slove oricînd găsi-vei chip să le cobori / la cei ce-au fost odinioară - / afla-vei cumpănă povestea să-mi masori / cînd răsuflarea zeilor coboară?... // Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei // iar de te-am întristat cu shakespeariana-mi glumă, / mă iartă, cetitor cu ochii trişti - / nici nu exist, nici nu exişti - / adevărată nu-i decît povestea asta / cu uşi şi geamuri sparte ' unde te poţi adăposti pentru o noapte: // Unu doi trei, unu doi trei, unu doi trei / sau...". Prospero dixit. Traian T. Coşovei este, şi aici, ca şi în Ninsoarea electrică (deşi într-un registru complet deosebit), un poet remarcabil. Şi-a descoperit însă (să nu credem în aparenţa de burlesc a poeziei) o coardă sentimentală, pe care face, iată, puţină acrobaţie lirică.

(România literară, nr. 50, 1980)

„Cruciada întreruptă"

Pe cît îmi pot da seama, Traian T. Coşovei îşi începe recenta culegere (Cruciada întreruptă) cu poezii mai noi şi o încheie cu poezii mai vechi. Ultimul ciclu, Feciorul, aminteşte de atmosfera melancolică şi ironică din l, 2, 3 sau..., dezvoltînd-o într-un fel de proustianism liric, în care la suprafaţa memoriei ies, unul cîte unul, locuri şi lucruri trecute. Cîte un vers este aproape sentimental: „S-a dus şi frumoasa cocleală ce acoperea această toamnă de aramă veche". Altele sînt tandru-insolite: „ Tu, care treci prin inima mea ca o cursă ciclistă printr-un oraş de provincie". Sau: „ Un timp, am locuit printre agrafele tale de păr - / printre neînsemnatele tale prejudecăţi si superstiţii. /Printre parfumurile tale din care noaptea ies duhuri". E vorba de nişte fantezii erotice, unele foarte frumoase, într-un stil galant şi inventiv, ca o cascadă de imagini şi sunete desprinsă de pe buza unei minunate boite â musique.

în celelalte cicluri, Locurile prin care am trecut şi Cruciada întreruptă, poezia lui Traian T. Coşovei se schimbă treptat, fără criză, nu şi fără tranziţie, amplificîndu-şi registrul, devenind tot mai fastuoasă şi sărbătorească în ton, cultivînd barocul delicat. Puntea de legătură o fac comparaţiile bogate, de o desuetudine voită şi plăcută, care vor da de aici înainte nota liricii sale rafinate şi elegante.

în locul metaforismului economicos, cu care ne-a deprins poezia modernă de sorginte barbiana, întîlnim o anume fluenţă a versului, o discursivitate generoasă bazată pe comparaţia prescurtată sau explicită (şi totuşi enigmatică), croită larg, ca o haină îmbelşugată. Aceste comparaţii extrem de originale constituie sîmburii generatori de lirism, care opresc despletirea vorbirii, fixînd-o în imagini memorabile: „Erai toată o barcă pe Mediterana pohtelor mele"; „ Universul întreg va fi o ploaie de confetti în părul tău"; „Devenisem dintr-o dată /prizonierul unor cuvinte bătrîne (... şi cît zgomot făceau / cuvintele mele - ghiulele de paie trase la asediul Vienei...)"; „vei fi toată o farfurioară cu lapte pentru pisica flămîndă a dimineţii". Ironia, rară, este mascată de acest ton aparent solemn: „Prin rozul atît de bombon al înserării - / o armată de linguriţe încăierîndu-se pentru o înghiţitură de glorie". Şi: „ Dar, / aşteptîndu-te pînă tîrziu, — sufletul meu / devenise o grămadă de fiare vechi futnegînd un cîntec soldăţesc". Din acest spirit care atenuează şocurile verbale, se naşte universul particular al poeziei lui Traian T. Coşovei, care mi l-a evocat nu o dată pe acela al picturii impresioniste, îndeosebi Pissaro şi Renoir, cu aerul ei nonşalant, de week-end perpetuu, cu graţia ei fermecătoare şi superficială, cu petrecerile într-o natură domesticită, cu dansurile de la Bougival şi Moulin la Galette, cu vîrtejul spumos de rochii, fracuri, gulere, pălării, manşete, cu jocurile ei inofensive: „Şi totuşi / sufletul meu iese la iarbă verde, la hipodrom, pariază / supravieţuieşte lucind domino pînă seara tîrziu [...] / îşi inventează propriile personaje abandonate în singurătatea memoriei". Şi, iarăşi: „Ne înşurubam încet în podeaua ringului de dans - / într-o apă verde, plină de trupuri, // (Fracul îmi venea ca turnat, - / desigur pălăria, ah, rochia ta măsluindu-ţi coapsele!) Pe scară, — / ne loveam de un parfum de mosc, ne împiedicam / de blănuri de samur, de regulamente organice, / de covoarele de coaţă împrăştiate de pasul tău... / Treptele se luminau să treacă o muzică ciudată / alunecînd pe lîngă noi".

Cel mai profund şi original lucru scris pînă azi de autorul Cruciadei întrerupte sînt poeziile din ciclul titular. Ele accentuează toate notele existente pînă aici într-un lirism care devine conştient de arta lui: o artă a spectacolului. Nu emoţii directe, confesiuni, ci puneri în scenă: stări de spirit privite tandru şi ironic ca nişte sărbători ale sufletului, bogat drapate, îmbrăcate în veşminte somptuoase de gală. O poezie semnificativă mi se pare Spălătoria de cuvinte, unde, la sfirşit, e vorba tocmai de această căftănire a cuvintelor menită să farmece şi nu să rănească simţirea fragilei domniţe (iubită şi cititoare). Programul este antiarghezian: „Aici, / In acest loc, în care m-am lăsat

amăgit de gura ta / mai roşie decît o decoraţie militară / (unde fiecare sunet poartă călimări la brîu - ori / e îmbrăcat în caftan boieresc) / întinsă leneşă pe canapea / domniţa mt mai suferă!". O exuberantă minulesciană (nu străină nici de Nichita Stănescu din în dulcele stil clasic, nici de înălţările macedonskiene), plină de sonuri exotice, oceanice, şi de mireasma Asiei, este de exemplu vizibilă în poezia O îndepărtare: „Se îndepărtau toate de mine, aşa cum lumea inconştientă şi / disperată întoarce spatele celui căzut / intre roţile tramvaiului / sperind să nu vadă - / un vapor care lasă în urmă ţărmul infirm, cheiul schilod, pămîntul / scufundîndu-se încet sub aşteptarea mea greoaie / sub ploaia de confetti, spirale multicolore şi alămuri, — / pachebot şi arcă tîrîtă prin deşertul de aer, / vislind cu coastele printr-o Atlantida eretică şi bănuită. // în cădere mi s-a năruit alcătuirea / şi umbra mi s-a încovoiat şi mi s-a umilit, - / de parcă s-ar fi spart o pagodă şi ar fi curs din ea / menuetul mătăsos al samurailor". Cel mai izbitor lucru este tonul sărbătoresc al acestor poezii, imagistica feerică, strălucitoare, uşor artificială. Un pastel citadin şi nocturn din Atît de greu de spus poate fi citat în sprijinul impresiei: „ Tîrziu, - /pe străzi, clnd oraşul se atinge / de coapsele fierbinţi ale nopţii, femei şi automobile / trec aurite de o nelinişte secretă, — / îngeri de păcură împing carusele luminate feeric /prin care se văd fiinţele strălucitoare din ţevile de neon / APR1NZÎND UN ÎNŢELES - ŞTERGÎND TOT - APRINZÎND UN ÎNŢELES, - / o caligramă fragilă, o ninsoare cu detergenţi / înzăpezind maşinile de spălat, — / acoperind străzile oraşului cu spumă trandafirie...". Tablourile au contururi şterse, nesigure, în fond, poetul pictează proiecţia dorinţelor lui, înmulţită în oglinzi, ca un vis ce se spulberă. I-am parafrazat nişte versuri din Intr-o noapte, dacă este singură: „Şi m-am gîndit că lumea aceasta / nu e decît o proiecţie a dorinţelor tale, / un vis spulberat între oglinzi paralele, infinite...". Realitatea nu apare doar fragmentată, mozaicată, alcătuită, ca la impresionist!, din infime pointes de culoare, dar ca o pînză insesizabilă de aparenţe. Traian T. Coşovei este un poet al aparenţelor sensibile şi spumoase, fixate pe stampe rafinate, al jocului de umbre dintr-un teatru chinezesc. Lumea concretă e învăluită, mascată, descompusă muzical şi recompusă apoi din jerba senzaţiilor vizuale şi auditive.

Feericul, magicul, luminile rampei nu trebuie să ne împiedice să vedem fondul secret al acestei poezii, care este melancolic şi anxios („Plutea în aer un fel de nelinişte..."). Tristeţea poate fi dramatică, strigăt disperat care explodează cuvintele: „Am deschis gura să strig, - aerul neliniştit / se învineţise în jurul cuvintelor mele / şiroind ca

slngele dintr-o arteră - / (în timp ce tu mă traversai îndepărtîndu-te) am strigat / ca in somn, ca în moarte, umplînd aerul de sînge l mînjind pereţii cu măruntaiele cuvintelor... / (In timp ce tu alunecai din învelişul acela uşor, aerian / traversîndu-mă / îndepărtîndu-te). // Şi numai / o singurătate densă te acoperea plnâ Ia glezne". De sub crusta versului se aude uneori o voce patetică rostind un fel de lamento al unui hăituit existenţial: „Auzeam ceasul ticăind pe masa de lemn - / auzeam la capătul coridorului secundele / trecînd podul suspinelor cu mersul împiedicat... / Ah, - goană şi vînătoare - l pîntec pictat cu motive rupestre! / Cît de mult aş fi vrut să traversez această aparenţă - / cit de mult aş fi vrut să fiu altceva — am strigat / şi In aceeaşi clipă m-am trezit / întins pe spate — / culcat pe propriul meu trup ca pe o masă de operaţie — / cu fiecare organ legat de o stea, / închis într-un cifru /ca un fetus ascuns într-o casă de fier; ghemuit, -/gata să exist, gata să sparg cu dorinţa mea de a fi / pereţii de fier / ca pe o coajă de ou şi să scurg / şi să mă sfărîm in cădere / de stîncile şi oceanele / care, odinioară, au născut zeii".

Cruciada întreruptă este cartea originală, matură, a unuia din tinerii poeţi cei mai înzestraţi de azi.

(România literară, nr. 42, J982)

„Poemele siameze"

„Nu am limbaj. Numai imagini, analogii, simboluri", spunea poetul şi eseistul englez de origine irlandeză Yeats, distingînd, laolaltă cu mulţi moderni, limba poeziei de limba uzuală. Această distincţie a trecut totdeauna în ochii comentatorilor drept regula principală a liricii din ultima sută de ani. Procedee inovatoare, jocuri de cuvinte, interlingvism, „obscuritate" au existat şi odinioară în poezie, dar, cum spune George Steiner, reluînd discuţia în După Babei, astăzi, „energiile de tăinuire sînt de o specie cu totul nouă. Poemul apasă asupra hotarelor limbii. El acţionează nu în cadrul limbajului public, ci împotriva lui" (traducere de Valentin Negoiţă şi Ştefan Avădanei). Traian T. Coşovei a ales cuvintele lui Yeats ca motto pentru întîiul ciclu, titular, din noua lui carte, Poemele siameze, apărută la Albatros prin grija Gabrielei Negreanu. (Cronicarii literari menţionează rareori numele redactorilor de carte şi atunci, mai ales ca să le reproşeze faptul de a o fi publicat! Dar redactorul e un colaborator necesar al scriitorului şi merită mai mult decît reproşuri de conjunctură, tendenţioase sau nefondate. Poetă ea însăşi şi eseistă, Gabriela Negreanu a editat în anii din urmă cîteva din cele mai bune volume de

versuri, ale tinerilor). Ca şi în cărţile anterioare, Traian T. Coşovei este un poet inventiv, cu harul imaginii graţioase şi insolite, melancolic şi tandru,"sentimental şi plin de umor. Scriitura fină, delicată, totuşi nu lipsită de forţă, face versurile memorabile. Citez aproape la întîmplare: „ Şi-o singură frunză gîtuie cu verdele ei / dulceaţa unui strigăt" sau: „ Gura mea se deschide o subsuoară de pasăre fără să înghită nimic" sau: „ Un firicel de praf adormit pe-o cratiţă roşie, nouă, strălucitoare " sau: „ Iar eu, pe pămînt, la umbra ta aş fi vrut să adorm / ca un zăvor sub dulceaţa flăcării de sudură " sau în sfîrşit: „ şi-n timp ce fericirea (i se lipeşte de trup ca o cămaşă transpirată".

Aceste comparaţii explicite şi totuşi enigmatice pot fi întîlnite în toate poeziile lui, ca un fel de motoraşe generatoare de lirism. Nu există obscuritate, propriu vorbind, ci numai ambiguitate. Poeziile sînt misterioase şi totodată clare. Motivele, de ordin sentimental, sînt învăluite în atmosfera unei limbi bogate, sărbătoreşti, fermecătoare: „iată-mă adormit şi binemirositor aşadar, în grădina de vară - / cu urzicile şi scaieţii şi florile de mentă, / în timp ce soarele decade ca o mare putere maritimă / şi tu mănînci un profiterol cu delfinul la cofetăria din colţ /umilinţa abjectă a clipei de-acum în care îşi îneacă iluziile / toate resturile şi toate cutiile de conserve ale trecutului". Majoritatea eroticelor sînt astfel de cîntece, impregnate de o tristeţe nedefinită, „romanţe" subtile, rafinate, cuceritoare prin autoironie: „Ninge pentru ultima oară anul acesta - / un frig singeros taie nasurile boierilor albi ai zăpezii / şi fiecare fulg e-un înger căzător bubuind pe-acoperişuri, / E-un păcat ce apasă. O lene geroasă născătoare de umbre şi visuri. // Acum aş putea să mă văicăresc -neştiut de nimeni, / ca o dubă de cîini vagabonzi aş putea să dispar cu lira mea veninoasă şi rea". Jocul cuvintelor e magistral: „Nici o maşină de scris nu te putea zugrăvi pe tine. /Se spune că albul braţului tău nu mai încăpea în pielea nici unui cuvînt. / Şi-n timp ce te legănat toată ca o mărgică tăcută / la gîtul sucit al elocvenţei, / eu nu eram decît o vorbărie la modă - / o cleveteală intelectuală şi cioclopedică răsfrîntă în ceşti de cafea / şi trădată de urechile de măgar ale cuvintelor". Oricît de simple ar părea versurile, ele implică un travaliu cultural secret, sînt îmbibate de aerul unei anumite lirici, care, de la simbolişti la contemporani, caracterizează sensibilitatea noastră cea mai vie. Aceste observaţii sînt valabile pentru majoritatea versurilor din carte.

Cu unele nuanţe, Poemele siameze, de Ia început, conţin indicii pentru o stare de spirit obosită, vădit melancolică. „De-acum nu mai sînt" este leit-motivul unei sensibilităţi anesteziate, care îşi asociază

crepusculuri fastuoase, veri „pe sfîrşite" ca ,,o umbră sîngerîndă in aşteptarea întunericului", cînd „noaptea-i pe aproape". Lirismul lui Traian T. Coşovei nu este din speţa celui direct confesiv. L-aş numi spectacular. Poetul închipuie spectacole ale sufletului, mici scene şi tablouri aparent fanteziste, pe care le scaldă în lumina multicoloră a unor reflectoare invizibile. Tonul diferă întrucîtva în ciclul într-o cameră de hotel, deşi nici de aici nu lipsesc poemele de atmosferă voit desuetă (Vechea terasă de vară: „jumulesc de pene pălăriile altui veac"). Stilul e parcă mai economicos, aproape telegrafic şi cu un accent impersonal pe alocuri. Cîte un motiv bacovian, prelucrat, se iveşte pe neaşteptate în urzeala discursului: „şi plouă strimt /şi plouă fără speranţă / şi gîtul tăiat al ferestrei mă priveşte cu un ochi". Invenţia lirică e insolită, senzuală, amintind de M. Cărtărescu: „Pînă şi în patul iubitei, / dorinţa ta aşază un amplificator pentru foşnetul cearşafului. / Noaptea pînă şi oraşul era pentru tine o blană de pisică / electrizată de bastoanele de ebonită ale vardiştilor". Sau fronda spumoasă: „ Tu ai putea îndupleca o nouă eră glaciară - / Cu şarmul tău / ai putea face ocolul pămîntului în optzeci de zile". La origine e Minulescu, pe care poezia tînără de astăzi îl redescoperă într-un mod uimitor. Se prea poate ca, în felul acesta, să reîncepem a preţui un poet prea legat de mucavaua decorului de la 1910-l920, citindu-l cu amuzament retrospectiv. Moda „retro" - existentă la Traian T. Coşovei în /, 2, 3 sau..., ca şi la alţi tineri poeţi - prieşte celui mai extravagant dintre simbolişti. Sigur că, la M. Cărtărescu, Florin laru sau Traian T. Coşovei, minulescianismul e contrafăcut din unghi juvenil-critic: „Eu, aici sînt june. O balenă albă într-un estuar de linişte. Un superstar, - / un cruciat al ideii sfinte de Coca-Cola. Şi de blue-jeans. / Un misionar al spaţiilor verzi, democratice. / Un obiectiv survolabil. / Un individ, adică nimic, / O zecimală In cifra ta de afaceri. / Unul căruia i se recomandă întoarcerea la natură. /Şi motociclismul, autostopul - /şi budismul zen. Adică nimic. //Sînt şi eu un june. / Hei, fraţilor, - uitaţi-vă la mine.'" Dar faconda pare aceeaşi, în fine, întoarcerea bumerangului conţine şapte poeme; cheag pentru un viitor volum, mult mai „abstracte" şi enumerative, despre care numai cu greu îmi pot face o idee acceptabilă. Arta poetică sugerată la un moment dat indică o atitudine de protest contra retoricii: „Aidoma broaştelor care îşi înghit progeniturile / cuvintele singure nu nasc nimic. // Şi înghit sunetele, degustă plescăitura şi-atît. / Şi înţelesul lor nu e mai mult decît o pungă plesnită / în întunericul unei săli de cinema..." Dar retorismul e de fapt particularitatea principală aici, unde imagistica s-a rarefiat şi elocvenţa este în mediul ei. „O gură de zăpadă ţi-ar

vorbi în numele frigului, / dar tu te aperi cu zgura, / cu ţigla roşie pisată mărunt, presărată pe lucruri / Incit nimic nu îngheaţă sub vrajă", etc. Aspectul limbii este instrumental, nu substanţial, de unde şi impresia de discursivitate, încă o dată, nu ştiu dacă poezia lui Traian T. Coşovei va părăsi imaginile, analogiile, simbolurile, la care se referea mottoul din Yeats, şi care i-au făcut pînă azi bogata originalitate, pentru abstracţiile retoricii. Judecînd 'după cele şapte poeme finale, aşa s-ar crede. Vom trăi şi vom vedea.

(România literară, nr. 42, 1983)

„în aşteptarea cometei"

Nu e totdeauna vina criticii că se repetă: cînd poeţii înşişi se repetă, ce poate face critica? în a cincea carte de versuri a lui Traian T. Coşovei (sau în a şasea, dacă punem la socoteală şi volumul colectiv Aer cu diamante), intituiată, la fel de inventiv ca şi precedentele, în aşteptarea cometei, aproape jumătate din numărul poeziilor constituie o reluare nedeclarată (uneori cu modificări de detaliu, alteori fără) după Cruciada întreruptă şi Poemele siameze; cît priveşte ineditele, ele ni se înfăţişează în maniera deja cunoscută, fără un spor perceptibil de o natură oarecare, mai degrabă cu minusuri la capitolul prospeţime. Această batere a pasului pe loc n-ar trebui să ne îngrijoreze, dacă ne-am referi la cazul particular al lui T.T. Coşovei ori al altuia (e, în fond, inevitabil şi firesc să înregistrăm inegalităţi, emisia poetică fiind, ca orice fapt vital, inegală şi contradictorie), dar ea devine semnificativă, dacă o privim în general, ca pe un fenomen al poeziei tinere (şi nu numai). Explicaţiile, mai multe, nu schimbă cu nimic lucrurile.

T. T. Coşovei s-a manifestat, de la Ninsoarea electrică de acum aproape opt ani, ca un sentimental („ cu o bătaie de inimă era să dărîm totul"), trubadur modern, galant, fantezist şi melancolic, poet de facondă minulesciană, jubilativ şi anxios, comentîndu-şi cu umor elanurile retezate, fără a părea că pune totuşi ceva la inimă, mai curînd cu capul în nori şi nepăsător decît resemnat sau revoltat. Caligraf al realului, magician distrat şi jongler de imagini, care plouă în versuri ca nişte confetti strălucitoare, autorul Aşteptării cometei scrie poezia cea mai puţin „referenţială", adică realistă a generaţiei lui, şi poate, de aceea, şi cea care a apărut imediat acceptabilă, în ea, nimic iritant, în pofida unui subtext lunecos, în care poţi citi ce vrei; din contra, un evident dar al expresiei, un răsfăţ, aproape, al fanteziei, vervei şi spontaneităţii, ca la puţini alţii dintre congeneri, şi o senzualitate a scriiturii.

pe care trecerea anilor a atenuat-o într-o foarte mică măsură. Trei mi se par a fi caracteristicile acestei lirici atrăgătoare şi nu lipsite de profunzime: tonul sărbătoresc, arta spectacolului şi o surdă, incurabilă melancolie.

Cea dintîi poate fi ilustrată, fără greutate, cu felul în care drama lăuntrică sau sfîşietoare sînt camuflate de nu ştiu ce exuberanţă imagistică, broderie spumoasă de metafore, care cade ca o spumă peste sîngerările inimii: „începusem să pierd, /ştiam chiar să pierd frumos / (întîi trupul aurit de o nelinişte fără margini, apoi cuvintele tale pe care dintr-o-dată / nu le mai puteam străbate / cu nervul subţire al dragostei). // Pierdeam frumos jumătate de nor / Iţi acoperea deja umărul sting / pe care U ridicai adesea la întrebările mele / aş a cum coboară pasărea de fier crescută pe umărul drept / al celui aidoma căruia nu voi mai fi niciodată. // Să încercăm - i-am spus, / să încercăm să prefacem această ploaie / într-un aer străin de respiraţia noastră. / Să încercăm să prefacem această inimă / într-un aer străin, necunoscut pasării de fier. //Şi iată acum o ceaţă foarte caldă şi foarte verde / ridicîndu-se deasupra mea în coridoarele de piatră prin care alergam îngrozit / (o ceaţă ca un inel de aur în care mă strîngeam de la naştere l şi care acum se ridica deasupra mea foarte repede) / încît puteam să văd pînă departe mari alergări ale norilor / deasupra unei mări care îţi purta trupul ca pe un steag alb l spre marile stînci fosforescente ridicate de valuri... l încît puteam să te văd lovind cu solzii sîngelui vechi aşezări scufundate, ~ / încît puteam să văd pînă departe / cele patru cămile care trăgeau inima mea în patru părţi deodată".

Impresia pe care o lasă acest lirism fastuos este aceea a unei picturi cu ajutorul hieroglifelor. Poetul are emoţii decorative şi o simţire stilizată. Ceea ce ne reţine nu e adevărul ori adîncimea, ci spectacolul însuşi al sentimentelor, gestul nonşalant prin care ele sînt expuse, scoase adică la vedere sub luminile rampei: „Saltele, perne de plastic, sticle golite de sens, caroserii învechite, bidoane - / lucruri pe care marea le aruncă pe ţărm ca pe nişte organe respinse. / Grefe eşuate, transplanturi ce prelungesc viaţa unei / raze de soare sfărîmate de brăţara ceasului meu - încă o clipă, l atît cit îmi trebuie să încuviinţez aducerea cafelei, / lansarea unei rachete luminoase, trecerea / prin zidul de plumb. // Şi tu nu vorbeşti. Şi pereţii oraşului în care am intrat / au albeaţa obrazului tău - / O, carnea se luminează. Ea poate fi privită cu ochii, / cu dinţii, cu mai multe l rînduri de fălci ascuţite. // Ceva mai departe de adevăr, spre seară, evenimentele / au încetineala unei catastrofe aviatice. / Te-ntinzi în scaunul de nuiele. Respiri. Luna,

deasupra, / eun şef de trib prăbuşit sub propriile-i combinaţii eterice / (îi vom sorbi răsuflarea cu o trestie / strecurată prin şipcile duşumelei)" Nu atît insolitul asocierilor caracterizează maniera poetului, cît, aşa zicînd, disponibilitatea lor, libertatea cu care cuvintele se atrag ca să se unească în mari constelaţii verbale, ce nu trebuie analizate în detaliu, ci receptate global, ca nişte ploi de stele căzătoare pe un cer de august. Ochiul şi urechea se bucură deopotrivă de aceste jocuri de artificii, care nu pier însă în clipa strîngerii, ci, lasă dîre fumurii persistente în noi.

Din în aşteptarea cometei (acum îmi dau seama că titlul m-a molipsit de boala analogiilor selenare) putem desprinde, ca şi din celelalte culegeri, versuri sau fragmente care poartă pecetea inventivităţii lui T.T. Coşovei. Iată cîteva care mi-au plăcut foarte mult: „ Oraşul fierbe mai departe / în oala cu presiune a cartierelor dosnice, unde / deodată, porţile stadionului se deschid şi lumea / se întinde ca o apă vorbăreaţă pe străzi"; „Cu ochii lipiţi de gaura cheii / ai văzut muzele înarmate cu tîrnăcoape şi găleţi / văruind cel mai roz întuneric"; „ Ore dulci in lenea cu pisici a pendulei ~ cînd frigul / e mai pur şi-n depărtare tremură / doar tipării electrici ai şinelor de tramvai". Multiplicitatea senzaţiilor ce se amestecă în aceste moderne sinestezii este absolut remarcabilă, ca şi impresia de oniric pe care ne-o lasă de fiecare dată „realitatea" evocată de versurile lui T. T. Coşovei. în fine, dacă zgîriem cu unghia fardul acesta superficial, dăm de o bine ascunsă nelinişte. Poetul e, în definitiv, un melancolic şi chiar un angoasat, cu frica morţii în sîn, închizînd ochii ca să nu vadă urîtul din lume. într-o poezie ceva mai veche el îşi prescrie singur (şi numai pe jumătate ironic) leacul pentru această stare de spirit: „Pînă şi în patul iubitei / dorinţa ta aşază un amplificator pentru foşnetul alb al cearşafului / Noaptea, pînă şi oraşul era pentru tine o blană de pisică / electrizată de bastoanele orbilor. // Dar destul cu toate acestea - renunţă la castelele din Spania! / Respiră adine aburii supei, îngroapă-ţi mîinile adine / în perlele verzi ale mazărei, adaptează-ţi metabolismul / după orarul de vară - / ignoră şiragul de mere adormit în ferestre ca un abur de miez acrişor - / sfidează cutia poştală, scrisorile nedesfăcute - / izbeşte cu pumnul ceasul deşteptător, telefonul, robinetul, tubul cu pastă de dinţi. / Sări cu picioarele pe scoica de tablă a conservei, / linge-te pe bot la gîndul perlei dinăuntru, / stîlceşte în bătaie cîmpii - / adormi privind umbra unui avion / ca o albeaţă în ochiul albastru al cerului, - / întoarce-te liniştit pe partea cealaltă... // Pentru azi nu mai ai nici o poliţă de plătit".

(România literară, nr. 17, 1987)

ION MUREŞAN „Cartea de iarnă"

După Emil Hurezeanu şi Marta Petreu, din Cluj-Napoca vine un alt tînăr poet foarte talentat: Ion Mureşan.A publicat pînă acum relativ puţin. Nici Cartea de iarnă nu vădeşte o productivitate deosebită. Douăzeci de poezii, din care doar trei sau patru mai are întindere, şi un întreg ciclu, al treilea, într-o manieră evident mai veche, azi depăşită: cam asta e toată recolta. Cei mai buni dintre poeţii ardeleni care au debutat în deceniul din urma (mă gîndesc în primul rînd la Ion Mircea) au tipărit rar, la cîţiva ani distanţă, cîte o carte; e drept, remarcabilă aceea; şi-au Scut un stil din economie, care, dacă nu-i putea impune în ochii publicului larg, a atras atenţia criticii.

încă un lucru ciudat: volumul lui Ion Mureşan se încheie cu o Addenda în care autorul pune Izgonirea din poezie, creaţia lui, probabil, cea mai constituită şi originală de pînă acum. El schimbă, deci, cu intenţie destinaţia respectivei secţiuni, care cuprinde de obicei bucăţi mai puţin semnificative, tipărite cu titlu documentar, în ediţiile complete. Intenţia îmi scapă (dacă e mai mult decît o cochetărie), nu şi faptul că poemul final seamănă cu documentul (liric extraordinar) al neputinţei de a scrie. Cineva sau ceva îl izgoneşte pe Ion Mureşan din poezie, care trăieşte, ca altădată Rimbaud, sentimentul de teribilă inutilitate a scrisului. Nu-l pomenesc întîmplător pe autorul Iluminărilor. De la Nicolae Labiş, nici un poet român n-a stat sub semnul lui într-o măsură mai mare decît Ion Mureşan. Nu e vorba numaidecît de „dezgustul" de poezie, cum spunea Rimbaud cel atît de pătruns de „absurdul" artei, încît a preferat negustoria pe un alt continent (şi a cărui atitudine este, în definitiv, irepetabilă, chiar dacă ea a fundat, pe latură, simţirea poetică modernă), ci mai ales de acel mod revoltat-juvenil, de acea „primitivitate" deliberată, care decurg de aici.

Izgonirea din poezie începe prin a invoca (fără patetism, doar cu o voce sigură, răspicată, aceea cu care se afirmă „adevărurile simple") refuzul realităţii de a se lăsa cunoscută, exprimată, prinsă în cuvintele poetului, întîiul vers este memorabil prin lapidaritatea lui discursivă: „ Nu am decît o singură prejudecată - realitatea", însă realitatea tace încăpăţînată şi ceea ce răsună în poeme este doar „gîlgiitul de conductă spartă al gurii" poetului. Pîndirea, ascultarea sau pipăirea realului, în speranţa unui mesaj sînt exprimate foarte plastic: „Zadarnic noapte de noapte cu auzul înfipt în urechi ca un baston pentru orbi/ pipăi crăpăturile memoriei, /căci nici măcar un şobolan nu iese şi nici măcar un şoarece de cîmp...". Poetul se lamentează hamletian (word, words, words!):

,,- Ay, propoziţii, propoziţii, întunecate smîrcuri în capul omului" Prea multele întrebări şi îndoieli surpă puţina energie a creatorului, tîrît spre tăcere: „Cine-i nebun să ridice monument adevărului / în locul îngust dintre limba istoriei şi limba memoriei / mai înainte de a-şi pune peruca aspră din păr de porc / de-a dreptul pe pielea inimii, pentru o mai bună / disciplinare a sîngelui? / Căci pentru cîţi oare conştiinţa de sine nu-i o haină prea largă / şi cîţi nu o îmbracă doar în intimitatea nopţii ca pe o pijama?/ iată, de multe ori, simţurile oferă un fel de spectacol de gală al perceperii lumii / în forme felurite fiecare parte a corpului exprimă buna-cuviinţă, / iar politeţea conferă unitate viziunilor... ". Agresiunea celui mai derizoriu eveniment real ucide în sămînţă posibilitatea poemului: „ Dar înaintea unei muşte strivite din întîmplare pe hîrtia pe care tocmai îţi scrii poemul /muşchiul feţei îţi tremură, ochii ţi-s pufoşi ca două gheme de lină, / urmează un zîmbet acru în care frica degenerează în extazul fricii.... / Moartea fiinţelor mici şi cu multe picioare - îţi spui - trezeşte astfel de stări. / Dar poezia refuză să mai intre în poem / cînd în mijlocul hîrtiei pe care scrii domneşte o pată roşietică, aproape uscată, / două aripioare şi cîteva picioruşe de muscă". Citez abundent ca să se poată vedea nivelul înalt al acestui poem foarte matur în gravitatea lui, cum era şi Căderea lui Mircea Cărtărescu. lîngă care îmi place să-l situez pe Ion Mureşan, cu toate că atitudinea lor faţă de poezie diferă radical, în continuare, Izgonirea din poezie sugerează şi alte motive ale oboselii de lirism, de exemplu imposibilitatea de a regăsi ingenuitatea adolescentinului care, la 17 ani, visa un poem sculptat într-o stîncă de pîine, pe care îndrăgostiţii să-şi scrijelească numele. Se remarcă îndată, cum sinceritatea (iarăşi ca la Rimbaud) e împinsă pînă la elementul de prost gust, de kitsch. Poemul prelucrează registrul naiv-sentimental al romanţei, amestecîndu-l abil în acela serios al dezabuzării de poezie, aşa cum plîngerea nebunei Ofelia traversează meditaţia lui Hamlet: „Eu duc pe umăr steagul singurătăţii şi nu-l duc spre locuri de desfătare. / Mă opresc uneori şi zic: / - Trăieşte-ţi viaţa conform gramaticii! / Pornesc mai departe şi pustiu sună în aer foşnitoarele maluri ale trupului. /Acum cînt: / Bucheţel de trandafiri eşti tu, iubita mea, / Bucheţel parfumat. Ştiu prea multe despre mine; bine că nu mi-a crescut mîinile prea departe de grumaz, bine / că nu-mi spînzură nervii din tavanul capului ca nişte felinare într-o circiumă şi bine / că nu se văicăreşte destinul în mine crezîndcă a nimerit în vreo rochie de mireasă. /Acum cînt: /Bucheţel de trandafiri eşti tu, iubita mea, / Bucheţel parfumat de trandafiri". Din acest punct mai departe, poezia pare cu neputinţă. La masa poetului sade nebunia cu ochi galbeni: „Nu vă supăraţi, stau şi eu la masa dumneavoastră, / Consum ce consum şi plec / Zîmbeşte melancolic.

Zgîrie scaunul cu unghia. / Acum vreau să strig în gura cuiva, fie şi în gura surdului mut".

Restul poeziilor, mai scurte, par meteoriţi desprinşi din planeta Izgonirii. Nota rimbaudiană e frapantă în aproape toate. De exemplu în Poemul de iarnă: „Ay nici lucrările zeilor nu-s atît de superbe ca o mare cultură in declin /formele perverse şi hermafrodite se înmulţesc asemeni celulei canceroase / pe care iarna la gura sobei o poţi urmări în plină perioadă de rut / trăind chiar desfătări senzuale în faţa microscopului. / Cită migală cîtă migală - exclam - si cu buzele umede îmi sărut moartea pe botişor / sînt singur repede mă ascund într-o piele de cal şi mă urc în fereastră / cei care trec văd într-o fereastră o piele de cal singură / in sfîrşit îmi mai spun dovedesc sentimente mai bine faţă de propria-mi nebunie". Sau în înălţarea la cer, unde sfidarea şi dorinţa de a şoca spunînd lucruri nemaiauzite conduc la astfel de puternice versuri: „Ay, trup al meu astfel stai tu în lume ca o fiertură colorată clocotind într-o căldare de preţ / Şi tocmai acum raţiunea mea sîngerează peste singura mea reprezentare despre liniştea sufletească: / un soldat cu părul alb pieptănîndu-se în ferestrele mici şi blînde ale băii comunale. / He, he, mîine dimineaţă voi prinde un cline roşcat de un picior şi rotindu-l deasupra capului ca pe elice / cu adevărat o să mă înalţ la cer". Declaraţiile exuberant-disperate, şi mereu acele referiri la frumuseţea „ca o căţea turbată", la „cîntecele stupide" în care hohotul de ris se amestecă cu prinsul, la „vedenia veacului" ce-i trece pe sub fereastră poetului fac dintr-un poem ca Splendidele grădini ale aurului o creaţie de o remarcabilă şi modernă vigoare rimbaudiană: „ Cu viclenie s-a năpustit frumuseţea asupra mea / ca o căţea turbată s-a năpustit frumuseţea asupra mea. /piară fiecare în averea lui — zic eu — / şi frecîndu-mi ochii uscaţi ca lemnul unui copac trăsnit / la complicate şi elegante ceremonii rid în hohote / şi recit cîntecele stupide. // Cu viclenie s-a năpustit frumuseţea asupra mea - / ademenitoare sînt regulile puterii / In rest se poate vorbi de plictis. / Hei cum vom mai întinde laţul veninos / Piară fiecare In averea lui - / mesele sobre două trei fructe exotice pe platoul argintat / şi tot atîtea bucurii şi tot atîtea cuvinte / mişcările ridicole ale tacîmurilor în aerul închis / şi cuvintele încăpăţînate care nu se mai descojesc // iar sub fereastra mohorîtă lunecînd vedenia veacului: / o terasă de marmură întinsă cit o cîmpie la capătul căreia / abia se mai vede un mercenar din ce în ce mai gîrbov îndepărtîndu-se / abia se mai aud paşii lui din ce în ce mal străini".

Cînd un poet debutează cu o carte de valoarea celei a lui Ion Mureşan, singurul lucru pe care i-l (şi ni-l) putem dori este să nu ne decepţioneze în continuare.

(România literară, nr. 38, 1981)

Marta Petreu MARTA PETREU „Aduceţi verbele"

Dintre debuturile de poezie ale ultimelor luni, la fel de numeroase ca şi în toamna trecută, se desprinde acela al Martei Petreu: Aduceţi verbele. Poeziile ei au, de pe acum, o anumită notă personală, vizibilă deîndată în cerebralitatea laconică şi în tăietura exactă şi fină a frazei, ca o incizie chirurgicală. Este un lirism rece şi intelectual, cultivînd apoftegma, definiţia, reflecţia scurtă, ca o piele bine întinsă pe oasele ideii: „Luciditatea ca un ţap în rut"; „înăuntru e creierul tînăr / pofticios - vulpe veşnic gravidă"; „Trupul: unica mea singurătate"; „In acest spaţiu imaginaţia se descompune ca o zidărie"; „In vecinătatea durerii frica ar&bot de lapte"; „ Moare în Marta zi de zi o femeie" etc. Multe din aceste imagini sînt de fapt nişte concetti, căci poezia Martei Petreu e înrudită cu a „manieriştilor" de felul lui Florin Mugur, Ion Mircea, Emil Hurezeanu sau Eugen Suciu, cu toate inevitabilele diferenţe. E ciudat, dar, deşi absenţa (ori chiar interzicerea) senzualităţii, şi preferinţa pentru idee, nu defeminizează complet poezia Martei Petreu. Aici e un punct ce merită să stăruim. „Semnele" feminităţii - exterioare sau interioare - sînt peste tot: cutia de pudră, rujul „etalat cu francheţe" şi chiar cîte o puternică metaforă a sensibilităţii: „Cu o floare dacă mă atingi / mă umplu de clopote". E adevărat, pe de altă parte, că aceste semne le găsim mai uşor (dacă nu chiar exclusiv) în ciclul secund al cărţii, care conţine probabil lucruri mai vechi şi în care epura lirică e la începuturile ei. Poeta încă se mai întreabă: „ Cum să scriu poeme tandre, mă întreb, / cum să scriu?". Sau, mai subtil: „De cit orgoliu ar fi nevoie pentru ca ideile să devină senzaţii?". Aceste poezii au încă, în frăgezimea lor sensibilă, acel aspect biografic, trăit, de experienţă sau de impresie nemijlocită, care se va topi ulterior în lirismul pur cerebral din primul ciclu. Iată Binecuvîntată este candoarea: „ în noaptea asta iţi voi vorbi despre mine. / în noaptea asta trupul meu e trist. / Prinţul cărţii moare in fiecare pagină / de abstracta căldură a familiei. // Binecuvîntată este candoarea din cutia de pudră! / Prinţul cărţii moare în fiecare /şi tot moare". Tezele neterminate despre Marta şi Alte teze neterminate..., piesele de rezistenţă ale acestei a doua secţiuni, seamănă cu nişte stenograme de impresii, unele foarte directe, altele avînd deja acel halo transfigurator, care anunţă formula din celălalt ciclu. Din aceste conspecte sau crochiuri lirice, nu lipseşte inflexiunea ironică a vocii: „ Scriu acest poem pentru gloria personajului principal" După cum nu

lipseşte nici declararea pro-forma a renunţării la Sentimente în favoarea Verbelor (sînt chiar titlurile de cicluri), sau, mai exact, deocamdată, a substituirii lor posibile: „îngăduite fie azi substituirile Intre verbe şi starea reală l în locul eroului principal vom pune confuzia Martei // nici un cuvînt despre solstiţii / nici un cuvînt despre dragoste. // Maestrul mătură peroanele gării: // «Viaţa presată intre cotoarele cărţii / starea de furie / teronzînd sămînţa în cărţi apocrife» ".

Verbele din celălalt ciclu trebuie înţelese ca pluralul latinesc verba. Cuvintele adică: din Prefaţă ne dăm seama că ele sînt, în ochii poetei, un succedaneu al Verbului, al Cuvîntului dintîi, cu pretenţia lui de a numi şi de a conţine toată înţelepciunea lumii: „ Priviţi faptele cele umile în umbra Verbului / (numai hîrtia poartă amintirea înţelepciunii). / Apropiaţi-vă: / sub această tunsoare nefeminină l stă Numele — duios anacronism al poemului. /Aici se află jocul cu verbele / şi lecţia de istorie / a faimei mele". Cuvintele (nu Cuvîntul!) face poezia, iar poezia e mai reală decît realitatea. Poemul titular al cărţii Martei Petreu e plin de trufie: „Noi intrăm în carte cu trufie / şi spunem: // Un poem de dragoste / e mai adevărat / decît o noapte de dragoste. II Un poem al spaimei l e mai cumplit decît spaima. II Un poem despre moarte / e mai real decît moartea. // Noi intrăm în carte / si spunem: / verbele / aduceţi verbele / pentru Cina cea de taină". E o pretenţie, aceasta, a tuturor manieriştilor. Dar pluralul e, în acest caz, mai puţin pretenţios decît singularul şi nu conduce la o poezie de rostire ceremonioasă, încantatorie, ci la una aproape firească; şi nu o orfică experienţă vor transmite poeziile, ci una prea umană. Cu adausul că uman înseamnă raţional, la Marta Petreu, jşi facultatea ce domină în lirica ei este inteligenţa.

Organul cel mai cîntat este creierul. „ Nimic despre carne: / acest cuvînt fraged a murit", afirmă poeta în stilul ei atît de lapidar. Tezele despre creier, poem de o mare frumuseţe, debutează cu invocarea acelei „zone neprotejate" a fiinţei pe care creierul o contemplă cu umilinţă resemnată cum şi-ar contempla umbra de care nu poate scăpa: trupul. Versurile merită să fie citate în întregime pentru expresiva lor claritate: „ Mereu rămîne o zonă neprotejată: un dans pe nervul optic l o căţea cu limba adînc sub zăpadă / protestul retinei la lumina solară / aorta ce picură ritmic. // Forma, rotundul, frigidul, senzuale sub ploaie. // «Cit putem trăi înfrăţiţi cu frica?» - trupul neted l Copită grajd al cuvîntului. II Nu uitaţi privirea - provincia dspră / auzul încăpător al marionetei / această piele somnolentă porii de sticlă. / Umilitor de singur creierul meu se contemplă / în reliefuri

externe". Despărţirea de sentimente - de o sensibilitate la fel de „obscenă" ca şi memoria - este şi mai radicală în Teze despre singurătate. „ Orice femeie miroase a foliculină şi var / niciodată a răşini şi chinină"; versuri aproape dizgraţioase în puternicul lor accent polemic, dar extrem de caracteristice, pentru o poezie închinată celebralităţii şi purităţii ideale a unei fiinţe-de-creier. (Acest program poetic nu e cu desăvîrşite străin de Ion Barbu, deşi poeziile Martei Petreu sînt de o factură deosebită). Femeia de foliculină şi de var moare în fiecare zi în poetă, care-şi refuză amintirile ca şi emoţiile: „ îngăduitor de-aş fi cu mine în această dimineaţă: / somnul meu abureşte ca-o cînepă caldă. / Şi adun evenimentele: / creierul meu. -un chihlimbar locuit de lupi / tandreţea mea - o duminică oarbă". Ironizată este şi confesiunea lirică - mod al biograficului de a intra prin porii poemului - în Teze despre zilele faste, poem la fel de admirabil ca şi precedentele: confesiunile sînt „mici capricii lichefiate ca un creier mort". Identitatea însăşi a fiinţei ce se contemplă din afară cu atîta răceală e pipăită cu mirare ca un lucru străin: „Da / stau In mine mă locuiesc cu oarecare indiferenţă / cu stimă cu afecţiune / (noi nu atingem problemele puterii) / fără evenimente fără presimţiri aceste zile în care / îmi pipăi identitatea / ca pe-un bărbat străin ce-mi doarme-n braţe", în aceste condiţii, speranţele sînt comparate cu nişte „viermişori [care] ne ling spinarea", mîngîierea ca un „masaj pe riduri", „senzualitatea se manifestă ca frica - desfigurează". Sau: „Fragilitatea Martei - un exces de adrenalină / luciditatea — cianură dintr-o vişină crudă". Ergo: „ Timp fără dragoste: / un dumnezeu hipofolcui inie veghează biografia". Fiinţa femeii a fost, astfel, redusă la chimismul care o determină din interior. Raţionalitatea privirii aruncă o dată cu sentimentul, sensibilitatea, memoria şi celelalte, orice umbră, orice mister. Rămîne superficial scăldată în orbitoare lumină: „Nici o îngăduinţă pentru mistere / nici o îngăduinţă. // Iată gloria: o piele bine întinsă".

Cu aceste versuri din Iată gloria, se încheie ciclul: punct final, «totodată, al unei experienţe foarte originale şi radicale de a defeminiza poezia sau (şi) de a miza liric doar pe cerebralitate. S-a putut înţelege din puţinele citate ce coerenţă are experienţa tinerei poete şi, totodată, ce superbe sînt versurile ei. Aduceţi verbele promite, ca atîtea din cărţile de debut din ultimii ani, de la ale lui Emil Hurezeanu şi Traian T. Coşovei la ale Magdalenei Ghica şi Mircea Cărtărescu, un poet foarte înzestrat, o speranţă pentru literatura de mîine.

(România literară, nr. 16, 1981)

„Dimineaţa tinerelor doamne"

în legătură cu poezia Martei Petreu (Dimineaţa tinerelor doamne), Ion Bogdan Lefter a remarcat, în foarte exacta lui recenzie din România literară (26 aprilie), „ intersecţia a două direcţii importante" ale noii lirici: „prin modul trufaş şi necruţător în care se priveşte în oglindă şi prin deschiderea către marile categorii ale existenţei, (ea) aparţine seriei orgolioşilor moralişti (Petru Romoşan, Ion Mureşan, Mariana Marin, loan Morar); în timp ce seducţia abstracţiunilor şi a concentrării o înscrie în seria conceptualizărilor (Liviu Antonesei, Ion Stratan, Călin Vlasie)". La numele din această serie din urmă îl putem adăuga (et pour căuşe!) pe al lui Bogdan Lefter însuşi. Lucrurile stau, probabil, aşa, deşi cea mai izbitoare trăsătură a poeziei Martei Petreu (din Aduceţi verbele, ca şi din Dimineaţa tinerelor doamne) nu se găseşte, cred, la nici unul din poeţii generaţiei ei: introspecţia lucidă, aproape clinică, adevărată incizie pe epiderma sentimentului. Această jupuire necruţătoare, care lasă sufletul la vedere, palpitînd şi sîngerînd, o aseamănă pe poetă cu Angela Marinescu şi cu (maestră a amîndurora) americanca Silvia Plath.

Şi non moralismul şi cerebralitatea trebuie oarecum corectate prin această prismă.

Marta Petreu este o egocentrică prin natură, de o trufie ce se cuvine înţeleasă mai ales ca o lipsă de menajamente faţă de sine. Orgoliul ei constă în a se lua -pe sine ca exemplu negativ, dacă pot spune aşa, disecîndu-se cu un bisturiu ascuţit, spre a-şi arăta suferinţa, frustrarea, lipsa de speranţă şi eşecul. E vorba de un lirism al deziluziei, care însă nu se maschează, ci se declară: poeta pune degetul pe rană, scormoneşte în locurile cele mai dureroase, cu o cruzime insuportabilă. Dacă substanţa lirică este, neîndoielnic, morală, ea nu se exprimă decît rareori direct prin intermediul unor „cuvinte mari şi poetice", după cum spune Ion Bogdan Lefter, citînd un vers al poetei: acestea sînt de obicei suspendate metaforic, introduse, ca nişte pietre preţioase, în montura unor pseudodefiniţii lirice. Exemplele următoare le-am scos din al doilea volum, dar se află în număr mare şi în precedentul» „Singurătatea - un abator vara" sau „Dragostea mea - un orfelinat iarna" sau „Sufletul: supravieţuitorul pe termene scurte / scutecul unde evacuăm /sinceritatea noastră perversă".

Ca şi în Aduceţi verbele, există în Dimineaţa tinerelor doamne o reprimare a sensibilităţii, a sincerităţii (în termeni sarcastici, ca aceia din ultimele versuri citate), a inimii etc. Această polemică uneori explicită, cu poezia confesivă o regăsim implicit în tăietura

intelectuală a liricii Martei Petreu, în conceptualitatea ei, de care vorbeşte şi Ion Bogdan Lefter. Numai că şi în acest caz lucrurile sînt departe de a fi foarte simple. Nu încape îndoială că aspectul evident al poeziei este logic şi chiar silogistic, iată maniera în stare pură: „Află doamne: / singurătatea ta nu e egalul singurătăţii/ Din mine trăieşte / numai conştiinţa mea cunoscătoare // Despre cantitatea de fericire a lumii / ceea ce ştiu n-o mai sporeşte / Doamnei trăiesc numai sufletele noastre cunoscătoare", în proză, aceste aserţiuni ar putea fi traduse aşa: nu există Singurătate, ci singurătăţile fiecăruia din noi; redus la conştiinţă, sufletul nu sporeşte fericirea din lume; cunoaşterea nu e de ajuns. Dar cerebralitatea poetei e, pe de o parte, doar chestiune de vocabular (rece, exact, noţional), iar pe de alta, nu reuşeşte să ascundă cu totul frustrarea afectivă. Logica lirică a Martei Petreu stă pe un strat de senzualitate, elogiul creierului se aliază cu nostalgia cărnii. Defeminizarea este parţială şi imaginile alungate pe uşă ale corpului revin pe fereastră: pielea, sîngele, nervii. Sub aparenta claritate intelectuală a versului, pulsează viscerele. Metaforele au cîteodată o materialitate fizică izbitoare: „Pipăi sub piele / terminaţiile nervoase - ciorchini tescuite zdrelite / bandajate in sare " sau „ Ţi-aş fi umblat pe piele cu tălpile goale". Feminitatea reprimată se răzbună: „Doamne. Ale cui vor fi / bucuria după-amiaza trupul tlnăr // îmi ordon eu nopţile conform unui criteriu unic: / nopţi ale adolescenţei şi nopţi dormite / Casante / iubiri congelează-n creier // Toate întîmplările fericite / se petrec sub aşteptările-nchipuirii // Doamne / nu fabula în contul propriilor victime / ci ascultă, melancolii de lapte precise acute".

Al doilea ciclu din carte (Viata altuia) cuprinde, de altfel, poezii de dragoste. Ele încep şi se sfîrşesc, aproape toate, cu o constatare de ordin general, cu o definiţie („ Toate singurătăţile excesive sînt asemănătoare iubirii" e un asemenea vers cadru), în care ca într-un soi de paranteză, poeta include notaţiile sugestive, de jurnal intim, telegrafice şi misterioase („în ziua ploioasă / nostalgii - cicatrice trezite / mici semne roz ca smeura dulce, aproape coaptă"). Am citat din Duminica orbitor, dar schema este aceeaşi în Orfelinat iarna, în Codul bunelor maniere şi în altele. Reflecţia este concretizată imagistic. E greu de spus pe unde trece linia care desparte cerebralitate de senzaţie, creierul de epidermă. Versuri ca acestea, din Istorii pentru duminică pot fi socotite emblematice: „ Gîndul ei toarce silogisme -un sînge de pisică îmi fierbe în creier". O senzorialitate bogată, puternică se difuzează în venele poemelor. Răceala clinică a introspecţiei nu exclude nici momente de euforie tactilă. Cruzimea e şi

o formă a cruditǎţii. Cerebralitatea nu atrofiază simţirea, care e fragedă şi verde ca un lăstar primăvăratic: „ Eu număr nopţile noastre - cele definitiv pierdute: /zăpada înaintează de-a lungul sîngelui nostru - / perfuzie înţeleaptă letală / cum demult / răcoros doar seamănul meu mă putea cuprinde / (oho! vamă dulce zdrelită / ne era carnea)".

In fine, există în celelalte două cicluri (şi îndeosebi în primul) şi poezii inspirate de alte sentimente decît acela erotic. Acestea mi-au amintit, ca atitudine generală, de ale Grelei Tartler. în Aduceţi verbele nu era încă perceptibilă starea de resemnare, de nemulţumire, de nerealizare pe care o exprimă Conspectele despre fericire, titlu vădit ironic. O maturizare firească stinge elanurile juvenile. Pretextul fiind uneori tot acela erotic, deschiderea spre o problematică mai largă a fiinţei nu poate trece neobservată, în astfel de poezii se accentuează, cu adevărat, latura etic prozaică: „ Seară de seară îmi spovedesc micile laşităţi ale zilei: / cit de mult te-am iubit! // Pe-ndelete mă alint - iată / stau sub cuvertura publică verde / (neprivit / trupul meu devine primitor şi fierbinte) // Oho! Seară de seară îţi scriu lungi scrisori / despre micile abdicări ale zilei // îmi scot ochelarii să te descriu — / atîta frumuseţe (copilărească) /şi inutilă ca o ţară mică într-un război nuclear): / bătălii cu lacrimi şi miere / am purtat pentru tine... ". Sau: „Noi ştim că nu aceasta e dimineaţa fericită: / atîtea călătorii doar imaginate / ratări cîte dorinţe / cauzele mărunte pentru care ne reglăm respiraţia // îmi amintesc Jntîmplări ale trupului; ' scarlatina pojarul vaccinul împotriva turbării / lecţiile de fonetică luciditatea ca sentiment / al propriei anatomii plimbate / din cîmpurile de mentă între zidurile oficiale / gîndul Martei comprimat între maşinile militare / Concert de luni - ca pentru o dragoste nouă; / îmi amintesc întîmplări ale trupului / (cine mai vrea să-şi întîlnească / înfăţişarea de ieri / cind în oglină stă rituală şi zîmbitoare / dovada penală a resemnării? / Umileşte-mă fără martori! - încă / de copil mi s-a spus".

Marta Petrei e o poetă subtilă, inteligentă, a cărei notă personală s-a putut constata de la prima carte.

(România literară, nr. 24 1984)

Un poet admirabil, despre care se va vorbi, este Emil Hurezeanu (Lecţia de anatomie), publicat întîi de revistele clujene Echinox şi Tribuna, dar care, iată, evocă chiar la începutul primei sale cărţi un alt oraş şi anume Sibiul medieval şi baroc al lui Radu Stanca: „Nu-mi amintesc de cînd am văzut oraşul. / Cine poate şti - privirea se caută pe sine / In faţa ferestrei din rădvanul de seară / Sau era Sibiul descoperit ca o gravură. / Rătăcitoare drumuri am făcut şi eu / Povestea tinărul vizitiului orb. / Intîlneam în fiecare poartă o scenă de teatru / Iubitele ameţeau luminoase cînd jocuri începeam. / Am cunoscut toate cărţile de pe-atunci / Ziua vuiau de hulubi şi copii blonzi / Noaptea inventam poveşti de fraţii Grimm. / O iau spre nord acum, rămînă berea rece în butoaie. / Cîndva mă-ntorc şi iar oraşul drept va sta în faţa mea. / Bătrînul vizitiu cum mi-a şoptit atunci: / Doar moartea tatălui te leagă de-o cetate". Poezia următoare este o erotică în aceeaşi atmosferă medievală, teatrală şi germanică, ceea ce denotă oarecare fixaţie afectivă: „ De-ar fi zile de toamnă / Cu soarele strecurat în vînt / Şi umbre de nelinişti în curţile baroce. / Eu în aşteptarea ta / Doar lemnul scărilor din turnuri / Sau vreun amurg de august prelungit / Lumina poate-ar implora-o. Nu cred să fie un ceas / Anume pentru mine / Aici înspre porţi ferecate de vreme / Cu zile de tîrg şi blonde saxone durlii / Comiţi şi paji la fel uitaţi / De soaţe şi copii. / Pe-aproape doar rătăcitor e-un sfint care iubeşte". Sibiul rămîne decorul ideal pentru poeţii livreşti, ca Radu Stanca sau Emil Hurezeanu, la care trăirea vieţii şi contemplarea în imagine (gravură, pictură) se amestecă uneori cu subtilitate, ca în această adorabilă reminiscenţă lirică goetheeană intituiată La seceriş, Detaliu livresc: ,, Un duh flamand unduie aerul verii / Se-ncîntă lanul mai presus de noi. / Tînăra mea iubită Lotte născută Buff / Şi eu, un tînăr student. / Femeile rumene şi cosaşii acestei amiezi / Ne privesc cu uimire. Tu nu-i poţi vedea. / Să ne gîndim şi fără murmur să înălţăm / Imnul: Cantata ţărănească de Johann Sebastian. / Noi sîntem doar tîrgoveţii călători / într-un rădvan hodorogit".

Fiind vorba de o anumită picturalitate a poeziei (Şt. Aug. Doinaş notează în prefaţă, că „trăsăturile de bază ale lirismului" sînt, în Lecţia de anatomie, „ o necontenită vocaţie pentru pictural" şi „ un fel de ispită a anatomicului"), e interesant, desigur, faptul că Emil Hurezeanu are un ochi atent la detaliul plastic; dar aş adăuga

observaţia că poezia lui se naşte, toată, dintr-o distincţie între contemplaţie şi trăire. Contemplaţia introduce referinţa livrescă, ea implicînd detaşarea, distanţa între poet şi realul pe care-l imaginează înrămat, ca pe o ordine separată de aceea a vieţii; trăirea la rîndul ei înseamnă senzualitate, nostalgie, instinct al morţii, iubire. Voi da, ca un prim exemplu, poezia intituiată Pentru o roşcovană cu pistrui: „ Ţi-e trupul chihlimbar cu viespi ' Cînd în amiază părul îl desfaci / Prelung, spălat de ploi, covor de maci / De vîscuri umede licori sînt împrejur. / N-o să-ţi găseşti aicea aşteptînd / Stupar al cărui straşnic gînd / Ar fi să te-nfăşoare_ / Cu grijă în urcioare. / Din dragoste preaplină / El miere-ar împrăştia-o. / Dar lasă-te privită / Ochii sînt a/bine mai grijulii / Cum ochii unui pictor in insule virgine ". Se vede bine cum senzualităţii îi este opusă contemplaţia. Iubita cu trupul de chihlimbar în care stau încrustate viespi (ca în versul lui Enzesberger: „Die Wespe im Bernstein bebt"), cu părul despletit, ud, sugerînd drogul erotic şi licorile purei carnalităţi („ la umbră numai carnea creşte ") este invitată să se lase privită. Stuparul (îndrăgostitul) ar risipi mierea, din grabă. Posesia fizică e efemeră, risipitoare. Privită, transformată în imagine a senzualităţii, iubita intră într-o durată definitivă: ochii, capabili să releve tot ineditul misterios al fiinţei, sînt comparaţi cu nişte albine infinit mai grijulii, care nu risipesc nici un strop de miere.

Pe deoparte, aşadar, această detaşare care explică conturul foarte net al poeziei Iui Emil Hurezeanu, reflexivitatea estetică încrustată în imagini ca viespile în chihlimbar, claritatea fundamentală a gîndirii lirice, privit sub formă de tablou, este simţit de poet în unitatea lui, cosmică, profundă, într-un al doilea exemplu de care mă voi sluji (Poem de vară), după o strofă în care peisajul e decupat ca un tablou („satulprivit din cetate"), poetul urmează astfel: „Cum vara învelişul se despică / Sămînţa ca şi pielea bărbatului în soare / Sub mîngîiere-ntîi, apoi sub foc / îşi dau prisosul — în el stă noua viaţă. / Pictorul lingă iaz, vara doar priveşte / Sărutul are gust de iarbă coaptă / De parcă clorofila ce-n dedesubturi / Pe toţi ce vieţuiam ne înfăşoară / In peisagiu ne arată clar unirea. / Acum şi pînza şi culoarea, mina subţire / într-un singur, arborelui vieţii suntem / Cu fiori şi pomi-de-olaltă, izvoarele mai limpezi". Să notăm aici un prim impuls al fanteziei lirice şi anume acela, pe care I-am constatat şi mai înainte, de a situa viaţa în afară, obiectivînd-o în privirea unui pictor ce contemplă fără a trăi („ Pictorul lingă iaz, vara doar priveşte "). Dar, în tablou, unitatea lumii se reface. Clorofila devine simbolul acestui izvor universal de viaţă, înfăşurînd şi hrănind pe toţi ce vieţuiesc, fructe din acelaşi unic arbore al vieţii.

Poeziile lui Emil Hurezeanu îmbină aceste două planuri contrastante: unul orizontal, rezultat din distanţarea fanteziei lirice de lume, din privirea integrată a arborelui comun al vieţii, prin care fantezia lirică seamănă cu o participare intensă, cu o senzorialitate aprinsă. Dacă pictura reprezintă, de fiecare dată, la Emil Hurezeanu, semnul distanţei, există şi un semn pentru participare: anatomia.

Lecţia de anatomie a poetului nu constă pur şi simplu într-o academică tratare a aspectelor corpului: corpul însuşi e aici o sinteză a lumii. In anatomia lui îşi dau întîlnire sîngele, carnea, muşchii şi nervii universului. Acest corp poate fi învăţat aşa cum se învaţă cuvintele unei limbi: „Ar trebui să-ţi înveţi trupul / De la 'început, celulă cu celulă / precum cuvintele unei limbi materne. / Seara fugind pe iarba verde /Să ştii că-n inimă /Sîngele îşi scrie poemul. / Că ochii deschişi în nopţi de dragoste /Sînt imagini desprinse de cuvînt /Şi sărutul doar ne va mîntui". Cele trei „ronduri" (de seară, de noapte, de dimineaţă) care alcătuiesc ciclurile volumului echivalează cu trei forme de iniţiere în misterul vieţii şi morţii acestui corp, real şi deopotrivă metafizic, uman şi cosmic, individual şi universal. El e luat de poet ca material didactic, studiat (în fond trăit). Ne putem explica acum de ce, alături şi în contrast cu imaginile picturii, apare atît de frecvent în poezia lui Emil Hurezeanu cealaltă serie imagistică, născută din anatomic, corporal, somatic, dintr-o viziune organică a lumii; bucuriilor privirii li se adaugă „nesfîrşita fericire a trupului gîndit".

Această carte de debut (care e cu adevărat o carte, nu o simplă culegere de poeme) este a unui poet în fond manierist (în sensul de la Hocke), capabil de o „phantasiai" în aceeaşi măsură rafinată, secretă, subtilă, şi plină de nerv, de furie, „maniacă", în genere, poemele scurte din Lecţia de anatomie sînt lucrate cu artă de bijutier, cu versuri memorabile, laconice, „scriptic" expresive în felul lui Benn („ Tăcerea din corpul tău / Ca sîngele împrăştiat pe o lamă de cuţit"; „ Anotimpurile noastre rămîn la noi / Ca o livadă înflorită "; „ Tăcerea ta ca un verset uitat / In eclipsa tufelor de trandafiri sălbatici"; ,, Cu mina tremurîndă pot încă aşterne chenare negre / în jurul unui peisaj"). Poemele lungi au, din contra, o înclinaţie vădită spre bogăţie şi delir asociativ, spre acea „far-fetched association ofthe dissimilar" pe care o proclamă Eliot (şi de care Emil Hurezeanu a fost apropiat de Şt. Aug. Doinaş) şi mai ales spre retorica ironică, discursivă, orală (Lecţia de anatomie a doctorului Barnard, Poem politic de vară sau Generaţia cîştigată, poem publicat recent în Echinox şi încheiat cu aceste epatante versuri: „Ştiu eu şi natura ce ne poate pielea. /Dar şi noi am decăzut din dreptul de a comenta / Natura pe gratis. /

Comorienţi ai mei de generaţie /Să lepădăm seva din mintea noastră / Şi blestemul tăcerii la termen atît de îndrăgit de basmele orientale / Se va duce dracului pentru totdeauna ca părul ca mărul. / Un cearceaf spălat într-un enorm recipient chimic alb / Precum cearceaful primei iubiri spălat într-un rîu şi uscat pe iarbă. / Pata de sînge supravieţuieşte însă pe ultimul / Dintr-o superbă şi solidară pudoare a falsei imaculări").

Emil Hurezeanu promite să fie un poet extraordinar.

(România literară, nr. 4, 1980)

O notă personală foarte- pronunţată au poeziile lui Ion Stratan (Ieşirea din apă}, debutul cel mai promiţător, alături de al Martei Petreu, din ultimele luni. Şi încă: tînărul poet şi-a alcătuit placheta de faţă din lucruri scrise acum trei-patru ani, cînd le-am ascultat la Cenaclul de Luni, amînînd pentru o a doua producţiile recente, în toate privinţele superioare, cum ar fi un poem intitulat Cinci ctntece pentru eroii civilizatori şi altele despre care voi vorbi la timpul potrivit. „ Aveţi aici / urmele unui imperiu sintactic / din vremea cînd vă puteam numi... ", spune poetul pe prima pagină a Ieşirii din apă. Această lirică declaraţie, neobişnuit de clară, conţine un adevăr şi un program. La originea manierei lui Ion Stratan fiind Jocul secund, vom descoperi în Ieşirea din apă un impresionism subtil, inteligent, bazat pe asocieri şocante şi pe alte reguli de construcţie decît acelea uzuale în limbă. „Codul" barbian este evident, de exemplu, în După ploaie: „atîtea coropişniţe urcînd în luptă dreaptă / atîtea pajure-necate^n burlan după ploaie / alifia rătăciţi trăind pentr-un cîntec / atîţia rozmarini căutători de larve // doar curcubee-hamac pentru aerul / indiferent, pieptănat / de o ploaie / ce le-mparte pe toate ". Ermetismul aparent implică o perfectă claritate interioară. Poeziile sînt tăiate în forme regulate, au muchiile cristalului. Din geometria lor secretă, emană căldură, tandreţe, senzualitate. Lirismul de epură al lui Ion Stratan exclude confuzia sentimentală, foiala obscură, animală din suflet (repede expurgat, ridicat la idee: „cîteva sentimente/ mănuşi umede cu care / moşesc în gînd"), deşi nu e steril, uscat. Suprafeţele netede ale poemelor ne încălzesc ochiul, aşa cum culoarea unor anumite pietre preţioase dă senzaţia că e agreabilă, „caldă": „uneori m-aş opri doar la tine / frumuseţe înceată / cum ţi-aş stîlci numele / n-ai să te schimbi / frumuseţe, frumuşaţă / bisturiu de angara / navă pierdută pe-o emisferă de măr / uneori m-aş opri doar la tine / frumuseţe înceată / tu, care porţi laserul /cald ac de păr" Pe ruinele imperiului sintactic al vorbirii comune, înfloresc micile provincii ale cuvintelor, geometric orînduite şi trimiţîndu-şi mesajele ca nişte reflexe intermitente, asemeni jocurilor palide ale farurilor pe mare.

Răceala caldă a acestor poezii este datorată neîncrederii în sentimentalitatea manifestată ca atare. Retoricii afective - despletite, difuze, concupiscente - îi este preferată o retorică pur lexicală, nobilă, intelectuală, abstractă. Cedînd iniţiativa cuvintelor, poetul pare

a recurge la o muzicalizare a vieţii interioare. Seninele de pe partitură mai poartă în ele doar umbra sufletului („ o notă ca / umbra sufletului pe partitură"), aparenţa lui intraductibilă („oricum nu se poate traduce / ceea ce spun - fermecată drojdie / a unui fel de sentiment căzător..."). Afectivitatea abolită, grad zero al stării emoţionale, din care creşte frumuseţea (deseori invocată) a planelor şi liniilor, a formelor cristaline, infinite în regularitatea lor, a unei lumi în are inteligenţa pune cea mai desăvîrşită ordine folosindu-se de tăişuri, bisturie, care împart, despart, netezesc, înjumătăţesc, geometrizează: „ de-a lungul iederii la / capătul căreia nu vei ajunge / printre tufe de romburi / piramide şi sfere foşnitoare // anul trecut am văzut anul trecut / am văzut la marienbad// pînă şi o privire lasă deşeuri /pe care nu te înduri să le arunci / într-o preerie de cristal / a memoriei amintirii / devastatoare pagini / despre trecerea avarilor prin parc ". Este prin excelenţă o lume a văzului: a celor văzute şi nevăzute, a clar-obscurului, a fetelor-morgana, a ocheanelor triste, a transparenţelor. Intre suflet şi ochi legătura o fac lentilele complicate ale lunetei lirice: „ ies zilele / una dintr-alta / lunetă scurtă / prin care sufletul îmi caută ochii // ochii purtaţi în marsupiu / de doamnele bătrîne sărind / de la un capăt la altul al / memoriei // ochii de pe aripile marelui bulevard / ca un fluture închizîndu-ss brusc // ochii zgîriaţi de un soldat trist pe un glonte // ochii care ar trebui să vadă / nu văd decît sufletul / la celălalt capăt / mai mic tot / mai mic". Curiozitatea este de a constata că laserul privirii, care transpersează lucrurile, este la rîndul lui creator de ambiguitate: nu una a simplei opacităţi, a emoţiei impure, murdare, dar una a structurilor clare şi a netezimilor impecabile. Conturul precis al imaginii, limpezimea perspectivei (cinematografică) din versurile următoare nu exclud misterul adînc al unei senzualităţi reprimate: „scări în lumina genunchilor tăi / priviţi din spate / alături iubindu-se / două contururi / două ace fierbinţi / înveşmîntati în tencuială / răsuflări silind broasca uşii / s-o pornească agale pe jos / şi cruzi şi trecuţi pentru dragoste // ceilalţi robotind, sfârâind / asemeni sobei reci vorbind / în şoapte dimineaţa / dărîmîndu-şi idolii în halate albe /şi cruzi şi trecuţi pentru aşteptare...".

Putem lega de poezia lui Ion Stratan - cultivată, fină, de o sclipitoare inteligenţă - cele mai mari speranţe.

(România literară, nr. 24, 1981)

Ion Stratan „Cinci cîntece pentru eroii civilizatorii"

După ce a debutat cu Ieşirea din apă (Cartea Românească, 1981) şi a colaborat la placheta colectivă Aer cu diamante (Litera, 1981), Ion Stratan dă adevărata măsură a liricii lui superconcentrate în Cinci cîntece pentru eroii civilizatori, apărută recent la Albatros, în generaţia din care face parte, Ion Stratan este, probabil, singurul poet cu adevărat „dificil". Cerebralitate sau laconism existînd şi la Marta Petreu, Eugen Suciu sau Ion Bogdan Lefter, la Ion Stratan este ceva mai mult şi anume o poetică, de sorginte mallarmeană şi barbiana, care nu doar condamnă orice elocvenţă, dar cultivă absenţa, virtualitatea, adică negativitatea lucrurilor, în acest punct apar şi alte deosebiri de poezia generaţiei. Dacă umorul liric, spiritul ludic şi intertextualitatea, ca procedee obişnuite la majoritatea tinerilor, pot fi descoperite şi la Ion Stratan (însă în doze homeopatice), „realismul", cotidianul, obiectualismul lipsesc, cel puţin în sensul propriu. Un anumit caracter caleidoscopic al senzaţiilor şi imaginilor fiind lesne de constatat, el nu este făţiş, ca la Mircea Cărtărescu, Florin laru sau Ion Mureşan, ci implicit, sursă principală de dificultate.

înainte de a descrie volumul, voi încerca să analizez cîteva poezii, pentru a da o idee de tonalitatea lirismului. Iată Legenda zilei: „o linişte întortocheată ca şi cum / mi-aş asculta propria ureche / aducînd foşnetul marilor săruri amare // Cristalinul cedează sub umărul numărului // seara se-ncarcă / dezlegată de miez // din care urcă tiparul /spinărilor de frunze /şi al cefei bursucilor / umplînd carapace de aer // efigiile altei puteri, atinsă / uneori într-un / întuneric ascuns în întuneric // din negru bănuit si orbitor / ca un dinte îmbrăcat In apăsare, / beznă a schimbului care mă modelează / spre care merg şi picioarele-mi sună / a gol cit ne-mbrăţişăm armurile // ivirea Timpului - un ţipăt/ de copil în craniul unei case". Este aici o artă a discretului, a discontinuului, la care colaborează mai multe simţuri, iar reprezentarea abstractă a lucrurilor se împleteşte cu amintiri obscure. Liniştea nu e a universului exterior, ci a urechii înseşi pline de o barbiana foşnire a mărilor cu sare. Urechea-scoică îşi conţine muzica, la fel cum cristalinul ochiului cedează greu la presiunea imaginilor din afară. Cristalinul e o metaforă ambiguă: pentru ochiul agresat şi pentru transparenţa bogată a lumii. Seara n-are miez, e o formă, un tipar tensionat, o carapace care se umple de aer. Intuiţia presimte semnele acestui real negativ, „ întuneric ascuns în întuneric", care nu se vede şi nu se aude, fiind doar bănuit. Simţurile se lovesc de armura care înveşmîntează corpurile, într-o conestezie mediată.

în acest mallarmean şi static peisaj, ivirea timpului seamănă cu ţipătul unui copil, cu o ţîşnire pură, proaspătă în casa minţii. Se remarcă peste tot amestecul inextricabil de imagini din planuri diferite şi un refuz al reliefurilor reale. Universul vegetează în virtualitatea lui primară. Regăsim aceleaşi date şi în alte poezii. Lumea în negativ e sugerată în Măria ine ta kitrina, în care tema o constituie aceeaşi virtualitate, acelaşi increat care ezită între forme concrete. Din nou, liniştea primordială: „era atîta linişte încît a vieţui părea o siluire". Existenţa siluieşte formele pure, matricele originare. Spaţiul e înghesuit în pietre, încremenit, în absenţa temporalităţii care înseamnă viaţă. Norii sînt „bandajele" acestor forme arhetipale, care nu se adresează simţurilor („ cu degetele nemurdărite de amprente / cu ochiul nerăzuit de privire"), solicitînd intuiţia intelectului pur.

Hermes rezumă cel mai bine atitudinea poetică şi l-aş considera un fel de poem-emblemă pentru întregul volum. Cele cinci părţi figurează tot atîtea trepte ale raportului spiritului cu lumea. La început, duhul poeziei pluteşte deasupra coloniei de corali a realului. „Copacul cunoaşterii" trebuie „tradus într-o limbă", însă „fosforescentele bariere de sunet" n-au fost încă inventate „de nisipoase cuvinte". Motivul mallarmean al ochiului lipit de pagina albă, ca „pe acest pîntec de sturion ", e dublat de acela al tăcerii iniţiale „ lingînd lama de cuţit a clipei" Timpul e abolit. Eul profund e „fără simţuri". Nu există decît nostalgia unui loc de origine, a acelei case din care ţîşneşte timpul. Partea a treia evocă „ obiectul care trebuie plasat o dată în / blestematul spaţiu pe care-l / judecăm în funcţie de binecuvîntatul / timp". Lumea e făcută din „goluri ocupate de o mulţime de goluri / ocupate cu umplerea existenţei sale". Poetul are în vedere eminescianul cosmos care se străduieşte „din goluri a se naşte", lumea fără hotar a începuturilor. Hermes e de fapt un mic poem cosmogonic, în partea următoare, realului i se caută nume. în fine, vederea (metafora simţurilor) e comparată cu Danaidele care umplu inutil butoiul, cu un şarpe muşcîndu-şi coada şi alcătuind opturi infinite: „ mă întind pe nisip şi-mi pompez inima / pentru o mare traversare de sensuri". Sîntem în pragul ivirii lumii, al nunţii sensurilor. Printr-o identificare surprinzătoare, călătoria în real devine o călătorie în moarte. Poemul se încheie cu un pasaj din Craii lui Mateiu Caragiale: „Şi ne topeam în purpura asfinţitului", în felul acesta, cercul se închide, bucla vieţii se continuă în bucla morţii.

O astfel de lirică a intelectului care visează forme - şi nu obiecte -conţine întregul volum, conceput cu un unic şi amplu poem, pe cicluri, care sînt de fapt trepte ale viziunii. Am vorbit deja despqe

Marea rotundă, întîiul ciclu, consacrat virtualităţii, increatului, perfecţiunii geometrice a începuturilor. Cinci cîntece pentru eroii civilizatori se deschide cu invocaţie a rostirii. Tăcerea e ruptă, o dată cu vraja nenăscutului. Poetul iese în cuvinte. Dar nu de la început. Poezia ca nespunere continuă să-i obsedeze fantezia. Abia mai tîrziu realul devine hrană pentru spirit, urcînd din gură în ureche. Poetul e cel fără nume, Dumnezeu însetat de creaţie. Lirica rostirii uzează de jocuri lingvistice, de eufonii (jocul lui Ion Stratan se petrece la nivelul fonologie şi chiar morfologic, mai rar la nivelul lexical). Sunetul versului are o mare puritate. Iată un fel de gnomism bazat deopotrivă pe sentinţă şi pe sonoritate, cristalin şi lapidar: „această închidere, aceşti dinţi / înseamnă părinţi // acest fîlfiit / descompunere în ger / înseamnă cer // cele bune / nu-nseamnă nimic / hieroglife şi rune // tribul cu surlele, sur / înseamnă doar sensul mai pur // sub lampă, departe / o doamnă înseamnă / în carte // cîteodată, prin foi, o destup / inima pe care o beau şi o rup // cîteodată-i duc dorul / berzei ce-i scriu doar piciorul // lingă mine / Sfinxul / care se-nseamnă / pe sine". Oglindă în cupolă are ca subtitlu Şinele: „ Din gînd atîrnă realul / ca o rochie cu spatele gol". Intrarea în sine deschide întîia poartă spre realitate, în Luminile şi rodia intervine iubirea. La fel de laconică, poezia are acum toţi porii deschişi, e aproape senzuală, de o imensă delicateţe: „Nu mai e, nu mai e / Părul ei moale ca marmura / din care-i făcu arcul / Dianei din Poitiers /şi ce să-mi mai reamintesc / din ziua zilelor, întîi / cu gura-n chip de arabesc / amprentei sale de călcîi? // De-aş fi vrut să zbor, uşorul / Nededat la spaime norul / Mi-ar fi dat o clipă doar / Din căderea lui Icar / De-aş avea-n picioare, două / Urma cojilor de ouă / Mi-ar fi dat mirarea doar / De-a cădea uimit sub car // O monedă toarce firea / Candiano şi Moira / şi în zbor pierdut e versul / de nu l-aţi uita, încalţe / norul ce-ţi îmbracă mersul". El şi Pentameronul lărgesc realul dincolo de limitele individualităţii. Apare lirica socială, dacă pot spune aşa, oda (parodică), satira, sarcasmul. Faţă de versiunea din Aer cu diamante, Pentameronul conţine în volumul recent schimbări majore şi care nu sînt în avantajul poemului. A dispărut Argumentul („ De-aş apărea să vă cînt din liră-degeaba! / Coroana de urzici pe creştet măreşte geniul şi graba / Inflaţia scade geniul şi graţia. / Sînt un muncitor. Muncesc cu / Spiritul Vă scriu aceste rînduri rugîndu-vă / Să-l promovaţi pe elevul Popescu"), care imagina pe poet drept un rapsod, într-o viziune ironică. Părţile a treia şi a cincea au fost înlocuite şi nu mai au claritatea din prima formă. Finalul poemului era epatant prin mimarea simbolismului decadent, bacovian, şi prin caragialismul voluntar, care ducea la ultimele

consecinţe imaginea pseudorapsodului („Mărturisesc. Am scris totul / în beţii, lupanare. Sînt Mafe-Fripte. / Privesc la comedie, pling. / Curat murdar. Căldură mare"), înţeleg mai greu Călătoria, care încheie volumul.

Ion Stratan este un poet inteligent, înzestrat cu o mare capacitate de a economisi cuvintele. Laconismul lui sintactic este expresia unei gîndiri poetice foarte riguroase. Dacă dificultăţile acestei poezii creează pe alocuri impresia de abstracţie aridă sau ne forţează înţelegerea, nu e mai puţin adevărat că ele sînt, adesea, izvorul unor frumuseţi secrete şi enigmatice. Limba e inventivă şi proaspătă, graţioasă şi pregnantă, nu lipsită de umor şi de o elocvenţă misterioasă în lapidaritate. Motivul ubi sunt este astfel prelucrat: „ Unde sînt ceilalţi? l-a chemat iarăşi glia? / Spuneţi, codri înalţi! Spune, piatră, cocor / Spune tu, gînditor din Hamangia! / Unde sînt? Spuneţi, nori, cocostîrci/ Toţi, ikebane într-o florărie de hlrci? ". Sau această subtilă erotică: „ Totul cuprins de un cort / Amar cord// şi-n lumini se retrage / lumina ce singură / nu poate să roage // iubesc - am spus dezgropînd literele /unui ceas solar de apă //Atît rămîne — /restul e zgură /restul — pretext / pentru Graţia dură // Anii tăi, anii mei trec / pe acelaşi fundal / într-un flash şi un bec / tot mai greu, mai brutal // depărtat şi atît / tu albă / tăcută / înconjurată / de infinitul tău / gît".

(România literară, nr. 29, 1983)

Format şi el în atmosfera Cenaclului de Luni, Matei Vişniec debutează cu o carte (La noapte va ninge) scrisă cu talent şi inteligenţă, promiţînd un poet valoros. Din cele trei cicluri, primul este şi cel mai unitar, şi cel mai caracteristic pentru factura poeziei lui. Sînt cuprinse aici poezii cu înfăţişare de fabule fără morală (sau cu o morală implicită) sau de scurte eseuri lirice despre tpt felul de lucruri (al căror tîlc, poetul îl sugerează). Chiar şi titlurile (Despre opţiune, Despre preacuviinţă etc.) indică, ironic, o legătură cu eseurile lui Bacon. însă „filosofia" este aceea, pe jumătate adevărată, pe jumătate trucată, din cărţile mai vechi ale lui Marin Sorescu. Soresciene nu sînt atît motivele (ce par a fi, în primul rînd, la Matei Vişniec, violenţa şi absurditatea existenţei), cît amestecul de seriozitate şi de farsă, aspectul de badinaj al versurilor, enormităţile strecurate abil în mijlocul locurilor comune, anumite „trouvailles"-uri sau poante poetice. Dar, trebuie să precizez, la Matei Vişniec e mult mai puternică înclinarea spre gravitate decît aceea spre joc. în mîinile lui, formula lui Sorescu devine, de multe ori, altceva, utilizată de un temperament diferit. Matei Vişniec e un poet rezervat şi trist, fundamental un melancolic. Falsele lui fabule nu au morală, dar au, uneori, poantă. Iată Despre Seneca (să nu uităm că filosoful latin a fost preceptorul lui Nero, în a cărui dizgraţie a căzut la un moment dat): ,, Lovesc şi eu, loveşte şi tata / iată-ne trecuţi de primul rînd de soldaţi / lovesc şi ei, loveşte şi tata / soldaţii sînt din ce în ce mai eleganţi / şi pe măsură ce înaintăm / în adîncul coloanelor /sîntem serviţi cu lichioruri fine /şi purtăm discuţii despre Seneca / şi despre economia politică / iată-ne ajunşi la capăt / cu hainele sfişiate, cu pumnii sîngerînd / asemeni celor / din primele rînduri". Acesta e şi universul predilect: tabere militare, cazărmi, soldaţi, arme. Două rugăciuni lirice sînt adresate unor zei cruzi ce comandă plutoane de execuţie. Insă tonul general al poeziei e, la suprafaţă, indiferent, calm, rece. Din contrastul acestui fel de a expune aproape „ştiinţific" lucrurile şi natura însăşi a acestor lucruri rezultă puternice efecte poetice. Intîmplările cele mai teribile sînt „stăpînite" de acest fel constatativ de a le prezenta, ca şi cum povestitorul s-ar detaşa de ele şi chiar de sine însuşi.: „Astăzi, trecînd prin oraş / am întîlnit pretutindeni pe străzi / lucruri de ale mele / Sub cizmele grele ale trecătorilor / se încurcau ftşii din halatul meu / un rest de cămaşă ieşea dintr-un coş de gunoi / Cărţile mele fuseseră

sfişiate / de-a lungul (rotoarelor / şi acum se scufundau liniştit în noroi / fotografiile de familie zburau prin aer / vîntul le purta prin balcoane / şi pe sub furgonete // Iar din romanul la care lucrez / de treizeci de ani / trei bătrîni găsiseră o filă / şi înghesuiţi în jurul ei / rîdeau copios". Acesta e un coşmar al poetului. Unele poezii sînt meditaţii politice (pe temele cunoscute), în altele planul metafizic e mai pronunţat. O preocupare constantă, vizibilă de pe acum la Matei Vişniec, este aceea pentru hazardul unor evenimente ale existenţei. O vizionare este o teribilă enumerare lirică de poeţi pentru care viaţa - socială sau nu -s-a dovedit distrugătoare de la Esenin la Voronca. Alteori, tîlcul e mai subtil, ca în Despre lecţia de filosofic, unde scoaterea sahoţilor de către ucenicii filosofi poate însemna reluarea legăturii cu lumea fenomenelor: „ Noi ne plimbam în saboţi / prin grădinile Akademos / maestrul respira de cîteva ori / aerul de dimineaţă şi apoi făcea meticulos prezenţa: Timaios este? Musaios este? / Aristoteles este? este, este, spuneam noi / bine, bine, spunea maestrul, ce v-am învăţat ieri, / bunii mei adepţi? o, ieri ne-aţi predat / geometria, maestre, aşa? aşa? dar / altădată, alaltăieri ce v-am învăţat? / o, alaltăieri ne-aţi predat medicina, aşa? aşa? / hai atunci să ne ocupăm azi / de filosofie / aşadar scoateţi-vă saboţii / şi să ne continuăm plimbarea".

în celelalte două cicluri, mult mai eterogene, provenind probabil din etape de creaţie diferite, se accentuează impresia de absurd şi de joc fără sens, oarecum în linie folclorică: „ N-aveţi de vînzare / un cal cu piciorul rupt? /sînt singur pînă la prînz /şi trebuie să cumpăr / un cal cu piciorul rupt /n-aveţi un cal, un cal cu piciorul rupt? simt că pe aici, prin preajmă / un cal cu piciorul rupt / se gîndeşte la ceva frumos". Uneori umorul negru (căci există şi la Matei Vişniec un contract cu sursele suprarealiste) duce la farse lirice de tip urmuzian, ca această Romanţă: „Măcar atît, măcar atît / să pot izbi / de primul zid/ un măr urît, un măr urît // Ce neivit, ce neivit/murea un tren /şi ce rebel / îşi mai căra / ferestrele cu el // Ce liniştit ce liniştit / cădea apoi dintr-un vagon / un domn înalt cu papion / ne renăşteam mai fără rost /şi un soldat nedumerit / înnebunea în post". Cu totul diferite sînt cîteva Balade, care mi-au displăcut din cauza notei de versificare cuminte. Le bănuiesc reminiscenţe dintr-un studiu depăşit azi de poet. Cu toată inegalitatea, în aceste două cicluri din urmă, cartea de debut a lui Matei Vişniec e a unui poet foarte promiţător, care are ceva de spus, şi a cărui expresie fină, cultivată denotă aplicaţia la lectură, o „filosofic" proprie a vieţii, coerentă şi serioasă.

(România literară, nr. 50, 1986)

La New York, cu ocazia unei retrospective de la Museum of Modern Art, am văzut cîteva din cele mai frumoase tablouri ale lui Giorgio de Chirico: în toate, aceleaşi străzi, pieţe şi scări ale unui misterios oraş pustiu, cu statui şi clădiri antice, în care un soare ce nu se vede luminează puternic cîte un calcan şi lungeşte neverosimil umbrele; rare siluete încremenite în melancolia unui timp incert; o fată alergînd cu cercul; un bărbat elegant cu baston şi un cîine, însoţiţi doar de umbra lor; gări fără pasageri şi, în general, o atmosferă metafizic-inexplicabilă, de anxietate surdă, mai mult tristă decît apăsătoare. Imaginile acestea mi-au revenit brusc în minte citind Oraşul cu un singur locuitor, a doua care a tînărului Matei Vişniec: carte superioară în toată privinţele celei dintîi, onorînd promisiunile de acolo. Ea se compune din trei cicluri, dintre care primele două sînt foarte asemănătoare, doar ultimul aducînd o preocupare diferită, deşi scriitura rămîne nouă.

Imaginile din De Chirico mi-au fost evocate de primele două cicluri, cu titluri scoase din pictura suprarealistă a unul Magritte şi a altora (faţă de care De Chirico a jucat rolul unui precursor): Oraşul cu un singur locuitor, Lupta cu oraşul, Visul poetului înainte de a redeveni cal. Dar iată şi cîteva titluri de poezii: Unele întâmplări triste, Curăţirea pipei, Mari cisterne cu lut auriu, Maşina de curăţat oraşul, fntîmplări în gara oraşului, Liniştea obositului animal şi comediantul, Convorbiri cu dinele oraşului etc. De aici nu trebuie să se înţeleagă că Matei Vişniec ar scrie o poezie suprarealistă. Relaţia cu literatura respectivă nu se poate face (decît cel mult tematic), însă imaginarul liric ne trimite la acela al picturii suprarealiste într-un chip atît de direct încît m-ar mira să fie fără intenţie. Lucrul cel mai frapant este încercarea de a crea o anumită atmosferă (poezia lui Matei Vişniec este una de atmosferă) combinînd două serii de elemente foarte deosebite: pe de o parte, elemente care provin din notarea, aparent meticuloasă, exactă, a ambianţei banale, cotidiene (oraşul, străzile, turnul municipal „maşinile parcate de mult în faţa fostului muzeu municipal", „acoperişurile tocite", „gara îngheţată"-, castanii etc.); pe de alta, elemente ale reflecţiei abstracte, filosofice, despre „misterul acestei lumi", întîlnirea acestor serii produce de fapt impresia aceea de atmosferă metafizică, ciudată, ca la De Chirico. Banalitatea e doar un pretext: greutatea cade pe sentimentul ce se degajă din privirea lucrurilor lumii. Dar e o banalitate solemnizată, în care fiecare gest pare de o extremă importanţă, în care se săvîrşesc ritualuri fără înţeles

imediat şi apar „personaje" costumate ca la teatru. Un astfel de personaj este paznicul oraşului, care-şi face zilnic rondul şi numără casele, străzile, arborii. Şi pentru ca „personajul" să fie şi mai înrudit cu acelea ale pictorilor expresionişti, Matei Vişniec îl îmbracă în manta, îi pune joben, papion de catifea, mănuşi albe, îi dă baston şi pipă de abanos: „Dimineaţa mă trezesc înfricoşat / alerg In turnul municipal şi de acolo / număr casele, străzile pustii, arborii negri, tremurători / toate / sînt la locul lor // dimineţile mele sînt mari stadioane de linişte / ochiul meu trăieşte din linişte / eu însumi trăiesc din linişte / şi din trecerea ploii prin univers // Ia ora opt îmi îmbrac uniforma cu dungi aurii // şi-mi încep rondul prin piaţa pustie / prin parcul înnegrit şi pe digul subţire, /printre lungile şiruri de pompe / şi printre corăbiile pe care le-am scufundat odinioară / în războiul naval // sînt singur înconjurat de aerul toamnei, /prin faţa gurilor de aer trec, / zîmbesc, fluier, / încerc să par nepăsător şi puternic // dar iată şi ora cinei: ziua mea s-a sfîrşit / îmi voi pune mantaua de seară, fără îndoială, jobenul înalt / şi tot pe acolo pe unde în timpul zilei am fost un sever păzitor / voi face acum o lungă plimbare / plină de gînduri interesante ".

Impresia cea mai puternică ce se naşte din aceste viziuni este aceea de simulare, încă o dată ne întîlnim cu pictorii suprarealişti mari iubitori de butaforie. Gesturile, ritualurile, mişcarea sînt teatrale, „false", decorul e simulacru, carton. Ce sens au toate acestea? Ce se ascunde în dosul solemnităţii, al hieraticelor personaje, al scenei aproape pustii? Să citim o poezie care pare şi ea să nu fie decît ilustrarea unui tablou al lui De Chirico: „ Uneori îmi pun costumul cu dungi aurii, / jobenul înalt, papionul de catifea, / mănuşile albe, îmi iau bastonul subţire şi / pipa de abanos / şi mă plimb nepăsător prin faţa secundei / care mîrîie, mîrîie, mîrîie// în oraşul cu un singur locuitor timpul are o singură secundă / ochiul meu vede o singură dată / urechea mea ascultă un singur sunet l prin parcul cu un singur arbore / fac plimbări de un singur pas / în serile ploioase moartea mea se naşte, / ruşinată, din capul mirat al cifrei unu / mă simt vinovat, alerg pe străzile ude, / mă închid într-o florărie şi rostesc / un singur cuvînt misterios / pasărea care trăieşte într-o singură picătură de aer / mă vede, se repede asupra mea şi moare / la o singură bătaie de aripă de mine // pentru o singură secundă / mă simt cuprins de dorinţa de a călători / intru in sala de aşteptare, mă aşez / în unicul, înfricoşătorul scaun uriaş // trenul cu o singură fereastră / şi cu o singură trecere prin univers /se apropie". Iată nişte variaţiuni pe tema numărului unu care sînt în fond o meditaţie despre viaţa privită sub un anumit raport.

Preparativele, costumaţia, aşteptarea marelui spectacol sînt decepţionate de faptul că nu urmează nimic: întîmplările din aceste poezii sînt false evenimente; timpul nu curge, întîlnirile dorite nu se produc, cuvintele magice nu declanşează miracole. Oraşul lui Matei Vişniec e o lume în care nu se întîmplă nimic, unde totul s-a golit de înţeles, unde supravieţuiesc doar ritualurile şi gesturile, transformate în spectacole pe cît de fastuoase pe atît de mecanice. Tema adevărată a acestei poezii este aceea a aşteptării: în vederea căreia se organizează întreaga gală. Nu e nimic confesiv în aceste poezii: confesiunea ar presupune o interioritate, plină, dacă nu numaidecît bogată, şi în orice caz gata să destăinuie. Dar aici interioritatea însăşi s-a redus la un sentiment general şi absolut de tulbure aşteptare. Nemaipetrecîndu-se nimic nou (în afară ca şi înăuntru), ne aflăm în domnia repetiţiei, a mecanizării, în care nu e loc nici măcar pentru regret sau nostalgie. Acestea sînt evocate ele însele ca ceva de domeniul trecutului, într-o poezie în care îşi face apariţia cîinele Leukodemos (să amintesc şi alte „personaje", peripatetizînd ca şi poetul: preafrumoasa Makta, Socrates etc.): „Ce frumos era odinioară / cînd eu şi kîinele oraşului, Leukodemos // ne plimbam zile în şir / pe străzile ude // şi ne plîngeam că aritmetica, filosofia / ştiinţele umaniste / au ajuns într-o cumplită decădere / de obicei pe străzile ude începe să plouă / şi multă vreme / eu cu Leukodemos / adăpostiţi sub una din porţi / ne plîngeam de cumplita decădere a gramaticii / şi a retoricii şi a botanicii in general // mai tîrziu începea o furtună grozavă / oraşul se scufunda încet în faţa noastră / şi din noroiul final mai apăreau / cîţiva clăbuci // atunci ne plîngeam de cumplita decădere / a arhitecturii şi a artelor frumoase". Ciclul al treilea, Descrierea poemului, îşi confirmă titlul. E în fond o poezie a poeziei. Putem spicui această imagine a textului care devine treptat un animal vorace: „ din literele o şi g precum şi din buclele mai largi / ale lui a şi ale cuvîntului neterminat logos / eu încerc să acopăr aceste goluri din poem / pe unde (işneşte adevărul înrăit şi el ca / ultimul om, ca un drac, ca o coropişniţă / din punctul în care vă aflaţi se văd / coastele roşii ale poemului gura sa hulpavă / mestecînd sfinţii şi obiectele sumare din încăpere", în cadrul aceloraşi transformări reciproce, mîna care scrie se amestecă cu textul, vîrful degetelor cu literele: „iertare / spun şi mîna mea în timp ce scrie iertare / se murdăreşte mai adine simt cum / degetele se înfierbîntă şi încep să curgă / unghiile mi se topesc şi-mi zgîrie faţa albă a foii / dungi unsuroase şi întunecoase rămîn / după fiecare mişcare a degetelor de la / stînga la dreapta etc. ". Aceste exerciţii (aproape) textuale conţin multe din temele literaturii, vorbesc chiar şi despre rolul social al

poemelor sau despre cititorul care stă la pîndă, despre foarte utila inutilitate a poeziei: specificul unor asemenea poezii este de a încerca să fie în acelaşi timp tranzitive şi reflexive, de a descrie lumea şi deopotrivă felul în care poate fi descrisă lumea. Cu alte cuvinte, am putea spune că poemele-textuale îşi conţin modul de producere şi de întrebuinţare. Nu sînt un entuziast al genului, recunoscîndu-le superioara tehnicitate.

Matei Vişniec este, la a doua carte, un poet bun, serios, care şi-a configurat un univers coerent şi şi-a pus la punct o scriitură personală. Lipsit de spontaneitate şi strălucire, sau, cu o expresie a lui G. Călinescu, de ţîşnire lirică, el riscă să pară multora monoton sau plicticos. Suprafaţa poemelor e insuficient luminată şi trebuie să o priveşti cu mare atenţie: altfel, pierzi nuanţele, surprizele, schimbările, varietatea retrase în colţuri obscure, încordarea însăşi a ideii e marcată de stilul conversaţional, „abstract" şi reflexiv pînă la proză. Misterioasele viziuni despre oraş ar putea fi, dacă rouă harului ar arde pe blocuri, şi mai impresionante, şi mai convingătoare.

(România literară, nr. 33, 1982)

Mariana Marin MARIANA MARIN „Un război de o sută de ani"

Din al doilea val al cenacliştilor de luni face parte Mariana Marin, care debutează acum cu o carte (Un război de o sută de ani - utopii şi alte poeme de dragoste) originală, puternică şi aproape matură. Lirica tinerei poete se deosebeşte destul de mult de aceea a colegilor ei de cenaclu (de a lui Mircea Cărtărescu sau Florin laru), fiind mai curînd patetică decât ironică, înfăşurată într-o densă atmosferă sentimentală, plină de dramatism şi lipsită de iluzii. Seamănă mai bine cu poezia lui Ion Mureşan, căruia i se dedică un poem caracteristic intitulat Apel în sala de disecţie: „ Te trezeşti cu toate organele alături. / Priveşti dar mi se întîmplă nimic. /E o casă fără oglinzi - ţi se spune. /Cineva care îţi seamănă se apropie de fereastră. / Au-r. nu, sufletele noastre nu pot fi salvate / dar cea mai bolnavă J cea mai murdară, / cea mai şireată, / cea mai veselă amintire / e mai adevărată decît războiul de o sută de ani". Multe poeme pornesc din cine ştie ce mărunt eveniment personal (care poate fi recunoscut ca un zaţ pe fundul ceştii de cafea), din care cresc braţele nenumărate ale impresiilor şi se încheagă atmosfera sentimentală. Totul pare uşor enigmatic, cifru pentru o stare de suflet veche şi uitată, pe care, uneori, o mai evocă în realitatea ei biografică o dată (ziua, luna) înscrisă în poem (ca o filă de calendar rătăcită într-o carte de poveşti): „O după amiază suspectă, / ca o pisică neagră care ar începe brusc să vorbească /şi tu, hotărîtă pentru a nu ştiu cîta oară să începi o viaţă echilibrată / (privind în jur, / poezia ar fi decapitat pe loc noul stil!) / Da, o după amiază / în care ţipete roşcate îţi ţîşneau de sub unghii / — şi cum să mai visezi cu astfel de unghii... / Greoaie, / sentimentale se rostogoleau pe hîrtia proaspătă: / Cu ce parte a trupului se citeşte poezia mamă? / ţipai înspăimîntată şi cu braţele smulse de vînt... / Ce parte a trupului îţi mai r amine după ce ai scris poezii, mamă? / ...şi apoi lovituri in uşă / ca nişte munci ale cîmpului bine făcute: / Strînsă în halatul ei de spital / femeia-cîine îţi aduce un mesaj despre tine: / «Fenomenele mari nu se repetă! /Ai privit îndeajuns în creierul tău; / îndeajuns i-ai spălat cu vorbe spaimele mici. / O religie la faţa locului, asta el / Inventează acum o religie!»". Se observă cum poemul creşte treptat, din notaţii, aparent disparate, ce se leagă din detaliile unui loc şi ale unei nelinişti generatoare de mari întrebări despre poezie şi rostul ei. Oricît de anxioase sau de sumbre ar fi unele din viziunile Marianei Marin, rămîne, în miezul liricii ei, ceva care îi dă încredere: poezia însăşi.

Poeta se poate îndoi de multe, de dragoste, de ea însăşi, de întîmplările din realitatea imediată: niciodată ea nu se îndoieşte de utilitatea unei poezii în care să fie vorba despre toate acestea (cu literă mare), şi despre altele. Această încredere îi dă curaj să scrie poezii atît de naive în sentimentalitatea lor, atît de patetice în felul de altădată, cînd ironia nu se inventase, precum următoarea (fără titlu): „ Era o fată de treabă. / Dimineaţa lenevea în pielea ei albă / din slăbiciune pentru ce o aştepta peste zi /şi foarte mulţi au auzit-o vorbind o limbă nepământeană. / Cît despre ziua, oh, despre ziua / in care ea a cunoscut apele reci / şi a început să cînte, / numai acest plîns negru mai poate vorbi: / «Am obosit de atîta iubire pentru cuvintele frumoase. / învăţ un alfabet nou» / în care fiecare literă îmi poate inventa sîngele. / Ucenicia de cline — spun uneori prietenii / şi vorbele lor au mai mulţi ochi / şi mai multe guri decît marea cea pescoasă. / învăţ un alfabet nou.» / Din pudoare, auziţi, din pudoare / îşi făcuse din moarte / o memorie unică...". Să mai spun că fata de treabă din poveste, care îşi promite să caşte mai bine ochii şi să nu mai creadă că tot ce zboară se mănîncă, este chiar poeta? Există în volumul de debut al Marianei Marin două vîrste ale poeziei ei: întîia, mai „afectivă", mai calină, mai glumeaţă, mai blînd ironică; şi o a doua, aspră, sarcastică, disperată. Cel mai bun exemplu pentru prima categorie este poemul Dăscăliţa, vizibil inspirat din întîmplări personale, în care frica proaspetei absolvente şi navetiste de insolitul şi bogăţia lumii în care intră, năvala impresiilor, colacul salvator al amintirilor, sînt transcrise cu umor în versuri norocoase şi relativ simple. La acest nivel, poemul e pe de-a-ntregul accesibil, n-are cifru: „într-o dimineaţă, /să te trezeşti în braţe cu o realitate doldora, /— ca producţia de oţel pe cap de locuitor! / Să o mingii uşor pe creştet. / Să-i spui vorbe de dragoste. / Să-i rupi (din iubire) un deget. / Ehei, cum încep personajele să existe! / in vagonul nr. 11 / viaţa ta se lipeşte strins pe geamurile murdare /-şi îşi cheamă în ajutor rudele şi prietenii, /pisica şi dinele, zăpada de anul trecut şi mătăniile... / O realitate doldora care începe şi se sfîrşeşte într-o gară de cîmpie, // unde oameni urîţi, negricioşi te privesc cu ciudă, / pentru că ai studii / şi că eşti trăsnită şi şuie... / Aşa, tăvălită în trendul tău alb, / pari un spion industrial, / căruia i-au scos cu forcepsul melancolia (şi frica lui de Mămica!) / Nu, de ce să verşi! / Uite, pe iubitul acesta nou, / îl vei părăsi la fel de sărac şi cu părul alb. / Nu, de ce să muşti! / Pisica şi dinele ? Zăpada de anul trecut şi mătăniile? /Şobolanii decenţi ai oraşelor? Vorbe. / Povesteşte-le mai departe copiilor Cei trei muşchetari / şi mai ales nu uita să le spui că nici unul nu scapă, /Ei doar se prefac". Pentru categoria a doua aş putea cita mai multe exemple: Ieşirea la mare, Bruta

(,, Vezi, perdelele-s lăsate /peste ultima mare iubire a secolului. /Dar ce ascunzi tu, îngeraşule? /sub cuvintele ciuruite pe care ni le tot arăţi?"), un extraordinar Ultim poem de dragoste în grădina de trandafir, Orbirea, Campanie la miază-noapte şi altele. Şi în acestea regăsim elemente probabil autobiografice, dar autoironia e dramatică, nu mai e loc de glume, tonul se face deodată solemn şi aproape biblic. Voi cita în întregime Ieşirea la mare, un fel de stranie şi tulburătoare rugăciune: ,, Ce se poate face / cu un singur ochi, / lipit de un singur geam? / Cum se poate numi / o realitate plîngăcioasă, / care îţi dă în cărţi la drum de seară? / Dar noi ne-am iubit. /Am iubit şi lumea din jurul nostru /şi pe noi înşine ne-am iubit. / Există martori: / viaţa deschisă brusc la picioarele noastre / ca începutul războiului de o sută de ani / şi copilul nebun, alergîndprin zăpadă înainte de-a se naşte: / utopiile scrise zilnic, / In bucătărie, pe stradă şi în pat / (haha, sub aşternuturi decad imperiile, spuneam); / carnea frumoasă şi tînără, /şi timpul fără de timp /şi fără de suflet; / ochiul de cîine /prin care ne-am privit înaintea dezastrului... / S-au dus toţi, s-au dus toate / şi punerea exactă a degetului pe rană / nu va mai salva nici o corabie. / Hei, lume frumoasă! / Şi totuşi, / Ce se poate face / cu un singur ochi, / lipit de un singur geam ? // Ci dă-ne nouă mai bine / moartea noastră întreagă / şi nu ne mai alunga de la lumina inimii tale...".

Mariana Marin va fi o foarte bună poetă.

(România literară, nr. 6, 1982)

„Atelierele (1980-l984)"

Iată încă o carte care n-a putut apărea atunci cînd a fost scrisă! O istorie a literaturii noastre în anii comunismului nu va putea ocoli cazuri ca acesta, în care există o parte nevăzută, pentru marele public, a lucrurilor, semnificativă atît strict documentar, cît şi artistic.

Ce s-a întîmplat cu poeziile Marianei Marin merită a fi spus în cîteva fraze. Poeta a debutat şa sfârşitul anului 1981 cu placheta Un război de o sută de ani la Editura Albatros. Era una din primele cărţi de versuri ale generaţiei '80 şi consacra o poetă. Ea apăruse fără mari pierderi la trecerea printre furcile caudine ale cenzurii. Cîteva luni mai tîrziu, pe la mijlocul lui 1982, Mariana Marin era prezentă din nou în librării, de data aceasta în antologia intituiată Cinci, tipărită la Editura Litera, împreună cu Bogdan Ghiu, Romulus Bucur, 1. B. Lefter şi Alexandru Muşina. Cele 12 texte ale poetei din antologie construia „schiţa" unei a doua cărţi, care însă n-a mai putut apărea. Este aceea care apare abia astăzi, sub titlul Atelierele (Cartea Românească).

înăsprită vizibil între 1982 şi 1984, cenzura a blocat practic cartea, solicitîndu-se modificări importante, care o desfigurau. Mariana Marin a retras-o. în 1986 ea a publicat la Cartea Românească Aripa secretă, o plachetă aproape la fel de subţire ca aceea de debut, în sumarul căreia recunoaştem multe din poemele Atelierelor. A fost la mijloc un subterfugiu, sugerat Marianei Marin de Florin Mugur, care nu figurează totuşi ca redactor de carte, dar semnează prezentarea de pe coperta din spate. El scrie, între altele: „Admirabilul volum de debut al poetei fusese tipărit de editura Albatros şi se numea Un război de o sută de ani. Astăzi poeta închină cea de-a doua carte a ei, Aripa secretă, păcii". Cum, adică, păcii? Formula amintită de vocabularul altor vremuri, cînd poezia pe astfel de teme „mari" era singura publicabilă, în anii '80 ea era simţită ca istorizată. Mugur o prelua (ca şi altele, din acelaşi arsenal : „lupta pentru auto-perfecţionare morală"), probabil, fiindcă îi intrase în sînge, lui, în anii '50, cînd Mariana Marin încă nu se născuse. Faptul că formula a dat rezultatul scontat arată că nu eram prea departe de a recădea în stupiditatea unui realism socialist pe care generaţia mea crezuse a-l fi înmormîntat. Subterfugiul editorului nu s-a limitat, din păcate, la această prezentare ambiguă. Volumul însuşi a fost conceput ca un fel de nou şi apocrif jurnal al Annei Frank: bizara ideea avea rostul ca obsesiile, fantasmele şi în general neagra imaginaţie a Marianei Marin să pară inspirate de... fascism. Procedeul schimbării datei unui text ori al localizării scrierii lui în alte ţări era bine ştiut în ultimii ani autorilor. Dar ca o întreagă carte să fie, astfel, deplasată în timp precum bisericile sau blocurile în spaţiu, spre a fi sustrase, şi unele şi altele, furiei demolatoare a lui Ceauşescu, nu se mai întîmplase de decenii. Mariana Marin probabil nu cunoştea acest mijloc de înşelare a cenzurii pe care Mugur îl scotea acum de la naftalină, în anii '50 el se practica însă pe scară mare. Poeme numeroase şi ample ale epocii se declarau inspirate de nobila idee a combaterii ororilor războiului şi a promovării păcii spre a permite autorilor să-şi facă publice, în acest context, sentimente personale fără mare legătură cu tema globală. Ţie-ţi vorbesc, Americă! al Măriei Banuş proceda astfel şi chiar Surîsul Hiroshumei, în care cel puţin partea iniţială conţinea o poezie de notaţie, „realistică", „banală", a unui oraş surprins în cotidianul lui, de vădit interes artistic, şi care nu s-ar fi putut tipări dacă oraşul era de pildă Bucureştiul, aşa că poetul îl numea Hiroshima.

Am regretat atunci că Mariana Marin a consimţit la această farsă şi n-am scris despre Aripa secretă, deşi, în definitiv, cum spuneam, multe din poezii erau cele din Atelierele. Dar Atelierele, pe care-l ştiam în manuscris, îmi plăcuse mult prea mult ca să fiu în stare să închid acum un

ochi la felul cum arăta volumul „cosmetizaf' sau „normalizat" de editor cu acordul autoarei, şi să-mi declar netulburat entuziasmul critic, încă ceva: Mariana Marin, ca mai toate poetele din generaţia ei, dar nu numai din ea, nu are spiritul ludic al poeţilor. Am notat şi cu alt prilej ciudăţenia ca poetele să fie mai „serioase" decît poeţii: lucru valabil deopotrivă pentru Blandiana, Angela Marinescu, Elena Ştefoi, Ileana Mălăncioiu, Magda Cîrneci, Ioana Crăciunescu şi la altele. In lipsa predispoziţiei pentru joc, „jocul" de-a jurnalul Armei Frank îşi pierdea orice brumă de justificare, şi estetică, nu doar etică. Desigur, chestiunea e de discutat: nu vom putea răspunde niciodată simplu, cu da sau cu nu, la întrebarea dacă era mai bine să nu publicăm în loc să facem anumite concesii (şi între ce limite).

Recitită astăzi poezia din Atelierele îmi face aceeaşi extraordinară impresie pe care mi-a facut-o acum şase-şapte ani. întîile două secţiuni (La întretăierea drumurilor comerciale şi Elegii) constituie jurnalul angoaselor cotidiene ale poetei (şi care au fost puse de Mugur în contul Armei Frank). Versurile freamătă de obsesii. Realitatea e înregistrată de-a dreptul, cu obrazul nefardat, cu ochii umflaţi, buhăită. „ Trebuie notat totul, îmi şopteşte / Manşeta mea roasă de viaţă". Este programul unei întregi generaţii şi pe care Magda Cîrneci l-a exprimat probabil cel mai net, în volumul ei de debut (semnat Magdalena Ghica). Notaţia aceasta nu numai nu o ocoleşte, dar pare foarte atrasă de aspectele dizgraţioase ale realităţii, de urît, fetid, inform sau stupid. Măcelăriile sau tăbăcăriile constituie imagini recurente. Lumea nu e doar brută, ci şi brutală, agresivă. Un baudelairianism incontestabil se remarcă în aceste versuri în care urîtul îşi punea pecetea pe tot, exterior sau interior, pe decor sau pe suflet, pe relaţia socială sau pe ceea intimă. Macularea este, desigur, cheia morală a acestei poezii, pentru care nu 'întîmplător autoarea alege drept motto două versuri dintr-o nepublicată, cred, poezie a Terezei Culianu: „Blănifă albă altădată, /tare eşti tu încleiată". Imaginaţia baudelairiană se vede bine peste tot: „îmbrăţişaţi / Bestia şi Fondul din noi iar se-nfruntă". O senzualitate difuză scaldă în apele ei tulburi imaginile cărnii, sugerînd acuplări monstruoase precum aceea de mai sus, între bestialitate şi idioţenie, materie în care Baudelaire excela. Modelul declarat de Mariana Marin este altul: „ Fără prietenii mei - tinerii poeţi germani din România — / subiectivitatea şi-ar mai fi supt şi acum degetul l în faţa realităţii. / Uşor nătîngă şi îngrozită de propria sa umbră, / n-ar fi înţeles niciodată de ce / poezia a fost invadată de mirosul măcelăriilor / şi al sălilor de disecţie cu program continuu. / Fără ei ar fi fost mai greu". Desigur. O notă expresionistă e perceptibilă în toată această poezie ce răsuceşte gîtul subiectivităţii şi se înfundă cu voluptate în realitatea din jur, încît pînă şi „singurătatea canină care mă căptuşeşte " pare „ o femeie de stradă ".

Aproape toate motivele acestei stări de spirit şi aproape tot instrumentarul caracteristic se regăsesc în Ieşirea din criză (poem care mi-a reamintit de La vie en rose al lui Dorin Tudoran), violent, clar, tulburător, nemenajînd nici o iluzie şi batjocorind în mod crud orice speranţă de izbăvire.

„ Ce inutilitate, ieşirea din criză!

Ce farsă!

Şi să mai cred că mîntuirea este şansa.

Nu, iubire.

Vom rămîne toată viaţa cu viermele ăsta harnic.

(un fel de cancer al pielii)

care a început să ne atace intimitatea.

Crezi tu că eu nu văd

cum mă urîţesc de la o zi la alta?

Că fiecare poem poate să fie şi ultimul?

Cui ce-i pasă! Să ne întoarcem la accident, spui tu,

la pata de ulei lăsată pe clanţa uşii

pe care tocmai ai pocnit-o spre trecut.

Aşa, fără identitate,

vei fi mult mai aproape de ziua

în care se vor alinia planetele,

ha-ha, mult mai aproape...

Ce inutilitate, ieşirea din criză!

Ce farsă!"

Iată şi finalul, cu imagini de lagăr concentraţionar, de azil psihiatric, în care se realizează normalizarea pacientului:

„Simte cum ne întîlnim la ieşirea din criză

pe treptele castelului de apă

cu sensibilitatea jupuită,

cu ultimul cuţit înfipt de ei şi înflorind

pe-a lunii boltă scuipînd raze...

Nu vrei să încercăm metoda clasică Schultz

pentru combaterea insomniei, spui tu

„ Sînt calm, relaxat. O linişte plăcută mă cuprinde Pleoapele sînt grele ca de plumb O oboseală plăcută mă cuprinde

Un somn plăcut mă cuprinde. Pleoapele sint grele ca de plumb.

0 linişte plăcută mă cuprinde.
Sînt calm, relaxat"

Ce farsă, inutilitatea!

Ce criză!

Şi ce atroce grohăit

cînd ei ne apropie de stele

1 „pocnind din bici" l
ca să ne mîntuim

pe-a lumii boltă scuipînd raze calmi, relaxaţi, calmi, relaxaţi, calmi, relaxaţi. "

Elegii/e par a fi inspirate de aceeaşi obsesie a poemului care „se scrie în afara ta", a poemului care strînge toată oroarea realităţii, toată apăsarea şi murdăria. „ Vremea poemului înalt, ameţitor, l a trecut", constată poeta. Şi continuă aşa: „ Gîndul negru şi sîrma ghimpată / vor ţine minte doar aceste elegii //şi o feroce singurătate / ameţitoare, înaltă... ".

Mortificarea, moartea traversează şi ele, ca un coşmar, fantezia poetei. O teribilă elegie (a Xll-a) merită a fi citată integral. Este unul din cele mai extraordinare lucruri scrise în poezia românească şi meritînd a sta alături de poeziile Elsei Lasker Schuller ori ale altor mari poete moderne:

„ Intre sinii mei a înnoptat moartea

Dar între mine şi tine (se spune)

va exista întotdeauna o Europă sau o Mare Roşie.

Limba în care gîndesc eu cuvîntul moarte

nu este limba în care gîndeşti tu cuvîntul iubire.

Ceea ce azi ne desparte (se spune)

nu va despărţi şi mai mult mîine

Iată de ce, cu toată întunecimea trecutului nostru,

pe care îl desfăşurăm acum aidoma

unui pergament din vechiul Egipt,

îţi cer să fugim în hăul ce ni s-a dat

Acolo pistruii şi părul tău roşu

vor înţelege desigur şi vor iubi

limba sinilor mei

între care va înnopta şi atunci moartea. "

Direct politice sînt versurile din secţiunea a treia, titulară, a Atelierelor, cu mottouri din Ghiu şi Stratan, care arată perfect două lucruri: unitatea de generaţie a acestei poezii, dincolo de inevitabilele elemente individuale; şi sentimentul tragicului istoric de care optzeciştii sînt pătrunşi, în pofida ironiei şi ludismului lor. Nimic nu e mai potrivit a spune despre ei decît că văd cu limpezime cum se apropie sfîrşitul sinistrei farse şi cum cade cortina. Sentimentul e agonic, final sufocant. Imaginaţia, grotescă: „Sentimentul că totul bălteşte chiar tu o spuneai. / Stăm aidoma cartofilor încolţiţi / ai pictorului Ion Dumitriu; / înghesuiţi în atelier, / victime ale aceleiaşi boli, / aşteptînd să fim contemplaţi / de ochiul expert al realităţii / de buzunarele e; doldora / Aidoma lor, bacovieni desigur, poeţi, pictori, prozatori; conştiinţe amorţite pe alocuri, / alcoolici timizi însinguraţi / şi totuşi atit de aproape / incit am putea auzi cum vibrează prin aer / viitoarea pagină scrisă şi arsă, / ultima culoare ruptă de pinzâ." Fireşte că versuri ca acestea ori ca următoarele n-aveau nici o şansă de a se tipări sub Ceauşescu: „împăraţi proletari din toate ţările / în sfîrşit uniţi-vă! / Şi veţi da atunci lumii / cea mai solidă dictatură dinastică /pentru minte, inimă şi literatură!" Scrisorile către Emil, datate 1982, conţin o uluitoare anticipaţie, care arată în ce măsură poeţii pot fi profeţi:

„ Revoluţia n-a început nici anul acesta

dar noi continuăm s-o aşteptăm,

decembrişti cu toţii

pentru că in acest decembrie

ne-a lipsit zăpada

aşa cum ne-au lipsit şi altele. "

Sau, cu o bătaie ce trece chiar şi de pragul revoluţiei:

„Şi totuşi

ce milă sfîşîietoare pentru colaboraţionismul revoltat

care se va salva în orice administraţie

îmi tulbură acest ceas unic

cînd încă mai cred în firescul tău

Pe el cum să-l judeci

şi cum să-i dezvălui armele tale însingurate? "

Cortina cade peste poemul care dă titlul acestui ciclu şi întregului volum, superb în resemnarea lui solemnă şi tragică, fără îndoială o capodoperă:

„ In ateliere va fi de acum întuneric.

Artistul se va retrage în cotlonul său

năpădit de buruieni şi păsări

care şi-au abandonat prada după primul lor zbor.

păianjeni gînditori sau nevinovate bacterii,

palpitînd pe scara evoluţiei

şi învăţînd astfel graiul jivinelor înseriate.

De acum se va putea spune orice

despre patima lui pentru orhidee şi fluturi.

Şi despre rînjetul timp

care-i umple faţa la mirosul veştilor

strecurate pe sub uşă.

Unii vor continua să susure dulce

căutîndu-i numele în dicţionare.

(Vor fi fiind visătorii?)

Alţii îi vor cerceta cu lupa ferestrele

dincolo de care nu se ştie ce-a aruncat:

minciuna, moralitatea, retorica, spleen-ul?

(Vor fi fiind desigur contabilii)

Ori mai mulţi însă îl vor uita;

şi dacă noaptea în somn

vor fi zguduiţi de un rîs puternic,

înseamnă că au ştiut ce să uite.

Aici, în ateliere,

între sute de catarge

gînditoare vor exista de acum un pat, o masă şi hîrtia care tocmai îţi arde în mîini, onorabile! Pentru că iată, acum ştii şi tu: Totul s-a întîmpalat!

Şi scălămbăiala în spatele oglinzilor putrede; si problema ferestrei care nu vrea să se deschidă;

şi huruitul;

şi rînjetul... O, ceas al tainei asfinţit de seară

Căci orice e poem a fost uitare

şi strîngere-n cenuşa care l-a aprins

Muzica! Muzica!"

(România literară, nr. 19, 1991)

ROMULUS BUCUR „Greutatea cernelii pe hîrtie"

„... De parcă un plus de detalii reale / ar spori greutatea cernelii / pe hîrtie"; aceste versuri trimit nu numai la titlul cărţii de debut a lui Romulus Bucur (Greutatea cernelii pe hîrtie), dar şi la două dintre caracteristicile principale ale poeziei tînărului autor: recuperarea realului din firimituri, oarecum în felul în care Degeţel găseşte drumul întoarcerii din pădure, şi spiritul caligrafic. Mircea Martin, care-i prezintă cartea, scrie despre poezia lui Romulus Bucur că e lucid-ironică, stringentă şi coerentă. Ca aproape în toate cazurile, autoironia este şi aici indiciul răsturnat al emoţiei. Poetul evocă nostalgic amintiri din adolescenţă (amintirile unui adolescent cuminte), traversate de silueta unei fete („ îi putem spune simplu oana / sau oricum /altfel") şi de motivul unor apeluri (telefonice) rămase de obicei fără răspuns. In plus, peroane de gară, străzi, cinematografe, plaja, un disc, camera unei fete, bocancii de militar, o bere cu un fost coleg, costumul şi cravata profesorului de limba română: iată universul. Acest lirism biografic ocoleşte însă calea confesiunii, împrejurările personale constituie materia primă a unei realităţi pe care poemele o folosesc tale-quale. Biografismul fiind sentimental în poezia tradiţională, el este aşa-zicînd material în cea modernă. De aici provine aspectul granulat al poeziilor, care constau din notaţii împrăştiate, din reziduuri de memorie. O ordine există, desigur, şi ea este tocmai aceea a întîlnirii întîmplătoare dintre diferitele straturi (în timp şi spaţiu) ale realităţii cotidiene. Romulus Bucur e un caligraf al acestui trecut-prezent, pe care-l trage în crochiuri expresive.

Nu e greu de dedus din ele portretul poetului în tinereţe. El e un delicat, suflet prudent şi vulnerabil: „«Nu vii la o bere?» - un fost / coleg de liceu / a dat şi el la facultate / şi-a făcut armata / lucrează are nevastă copil / «Lasă fac eu cinste» - / superioritatea lui subînţeleasă / care mă face / să mă simt din nou puşti / şi nu aveam întotdeauna / cinci lei de cinematograf/ sau de o îngheţată // lucrurile de care n-am avut curajul / să mă despart bruta/ / singurătatea mea asfaltată / pe care mirosul de cauciuc ars / rulează cu viteză maximă admisă". Retractil, nostalgic, este locuitor de nevoie şi observator acut al unui mediu explodînd de banalitate: „ «acasă acasă» se scutură în pahar / cu bucurie amară /rumeguşul cuvintelor / (avea oximoroni vor spune / vecinele el ştia săracu' / da' n-a vrut să spuie / la nimeni) // o ţigară încă fumînd pe caldarîm / chipul meu răsfrînt / de vitrine îmi trec /

în revistă prietenii / ca un comandant trupele /rămase fidele sigur / ei şi-au făcut / datoria faţă de societate muncesc / au făcut copii (legitimi fireşte) / o maşină abandonată / cu uşile deschise uite / începe să intre zăpada / înăuntru l dar asta era mai demult / pe cînd nu-mi expirase încă / legitimaţia de a avea curaj / gazda tocmai începuse să / mături gunoiul sub dulap l repede pînă nu vin / musafirii". Din această intrare în vîrsta adultă nu poate lipsi iubirea, care e aici un amestec de frustrare şi de aşteptare, înduioşător-copilărească: „camera unei fete - / o trotinetă / într-un colţ / o masă plină cu cărţi / o strîngeam în braţe -aerul l de sticlă topită / al discotecii / «Eşti o pisică egipteană» l - o fi existînd aşa ceva? - / o aripă de praf / singurul lucru rămas nemîncat / de pisici".

Deşi există şi poezii care exprimă maturitatea, cele mai multe ţin evident de cei douăzeci şi doi de ani ai primelor contacte cu viaţa. Trebuie să precizez că naivitatea este în toate existenţială, nu artistică. Micul realism citadin şi sentimental al lui Romulus Bucur implică o scriitură lucidă şi rafinată, care poate părea naivă dar e îndelung elaborată. Poetul nu e spontan. Cele mai naturale impresii sînt la el rodul unor probabile rescrieri succesive, aşa încît poezia este de fapt o epură: „ nimic nu se întoarce / urmăresc broaştele sărind / cercurile apei / stingîndu-se treptat // o creangă de prun / aplecîndu-se pînă la pămînt / sub greutatea fructelor // cîţiva paşi mai încolo / ea goală în iarbă //din cînd în cînd/se aude căzînd/ cîte un măr".

Nu ştiu ce va scrie de aici înainte Romulus Bucur, dar e aproape sigur că va rămîne acelaşi poet discret, conştiincios, econom din subtilitate şi din exigenţă.

(România literară, nr. 49, J 984)

MIRCEA CĂRTĂRESCU „Faruri, vitrine, fotografii"

Acum trei ani, şi-a făcut apariţia la Cenaclul de Luni un student din anul al doilea de la „Română" (cum e numită în limbaj studenţesc facultatea respectivă), uscăţiv, negricios, cu o faţă mică adunată parcă toată în privirea teribil de fixă. Nu părea nici stingherit, nici peste măsură de comunicativ. Ştia desigur că-i precede un început de reputaţie literară şi voia probabil s-o verifice. Auzisem de numele lui de la Ov. S. Crohmălniceanu, foarte entuziast de pe atunci în ce-l priveşte. A citit un singur poem, extrem de lung, cu o voce nazală, mecanică şi egală, fără efuziuni, dar care accentua versurile exact acolo unde te aşteptai mai puţin. Abundent imagistic, chiar torenţial, poemul a curs o vreme monoton, cam obositor, dar, după cîteva zeci de versuri, a început să-şi arate forţa: deloc dezorientat sau flasc, din contra, tăios, lucid controlat, a mers pînă la sfîrşit într-un crescendo care nu-ţi permitea să respiri. Nu se prea putea analiza într-o şedinţă de cenaclu un astfel de poem. M-am mărginit eu însumi să semnalez originalitatea limbajului şi să mărturisesc că m-am simţit, de la un punct înainte, ţintuit pe scaun de imaginaţia lirică a autorului.

Tînărul se numeşte Mircea Cărtărescu şi a debutat de curînd în volumul Faruri, vitrine, fotografii, care, dacă ochiul nu mă înşeală, promite un mare poet.

întîiul lucru care se observă la el este plăcerea cuvintelor. Rareori un poet a fost astfel vorbit de cuvintele sale ca Mircea Cărtărescu. Nu în sensul stupid, de incontinenţă verbală; căci aproape totul e la locul lui, în aparent nesfîrşitele lui poeme, şi inteligenţa stă cu ochii deschişi la căpătîiul inventivităţii lexicale. Dar cuvintele ies, ţîşnesc, curg ca dintr-un corn al abundenţei; se atrag şi se izbesc unele de altele cu zgomot; se rostesc în vîrtejuri din ce în ce mai iuţi; se lipesc unele de altele ca atomii în moleculele uriaşe de materie vie; cad, plutesc, zboară, alunecă sau se rostogolesc. Din această vorbire neobosită răsare viziunea lirică. De la tînărul Nichita Stănescu, nici un poet nu a mai dat o impresie la fel de ameţitoare că reconstruieşte prin cuvintele sale lumea, iată acest fragment al unei radiografii lirice, punînd în evidenţă o anatomie în care marele univers şi universul uman se întîlnesc: „Se pare că dacă-mi ridic mina, prin carnea mea transparentă, sub vene şi nervi l incendiul solar va contura oase subţiri de argint / un radius şi-un cubitus atît de vizibile, o radiografie / atît de clară a braţului meu intre, ochi şi fluorescente astre / gigantice, piticele albe, eteroclite populaţii stelare / micelii şi

sporiparaziţind un creier universal /stele duble, nove, quasarişipulsări inundînd şinele cu o muzică de insecte, nuri şi frunze / invadînd în nemişcătoare, furioase, livide profiluri de apă / labirintele supraeului locuite de oglinzi şi păianjeni de fin / purtind războaie de carne, angajînd rinichii şi plămînii radiografiei umane / într-o aventură fără ieşire...". Bogăţia lexicală nu e, desigur, totul. Imaginaţia construieşte din aceste materiale care sînt cuvintele - clasicele cărămizi, betonul, fibra de sticlă, oţelul, aliajele moderne - viziuni insolite şi pline de prospeţime: „ în acea noapte mi-am dorit să pot privi măcar o dată spectacolul / oferit de baletul pe gheaţă al morţilor / în faţa unei asistente selecte, încărcate de bijuterii / rimeiată cu rubinstein, parfumată cu emotion / să primesc un apartament pe planetele pustii şi pietroase / acolo, în mijlocul erosului universal, /şi în ceaţa cărnii mele pe cale de destrămare într-o masă de peşti abisali, alge şi hipocampus, / un submarin visător să împrăştie iarăşi germenele inocent al vieţii / şi-acolo unde odată faţa mea se zbătea să reflecte ameţitoare stele / coacervate şi salcîmi galbeni să legene iarăşi iluzia / ş i pe un pămînt îndepărtat şi semitransparent / o hologramă miraculoasă să te reîntrupeze, mică femeie, / cu raza ochiului meu pineal".

Din cele cinci cicluri ale culegerii, două (Calea regală şi Fotografii) sînt, după toate aparenţele, un fel de laborator pentru cel din urmă, intitulat Jocuri mecanice. Aici găsim un stadiu ceva mai vechi al poeziei lui Mircea Cărtărescu. Extrem de interesant, dar încă ezitant, nu orientat, perfect pe liniile de forţă are propriului cîmp magnetic. Georgicele alcătuiesc un grupaj mai matur, dar pe care-l cred o experienţă ce nu se va mai repeta în poezia lui Mircea Cărtărescu. E vorba de douăsprezece scurte poezii, care reconstituie, oarecum, în felul lui Petre Stoica din Un potop de simpatii, dar împingînd sarcasmul şi parodicul mult mai departe, universul deruralizat al satului contemporan. Intenţionat anecdotice, utilizînd clişeul jurnalistic, poanta şi calamburul ieftin, aceste poezii sînt spirituale, fără să fie şi profunde.

Centrul de greutate al volumului îl regăsim în cele şapte Jocuri mecanice şi în poemul intitulat Căderea, şi care nu- este altul decît acela citit la cenaclu cu trei ani în urmă. Tînărul poet a avut inspiraţia să înceapă prima sa carte cu acest poem, sub toate raporturile extraordinar, şi care merită o analiză mai amănunţită.

Punctul îndepărtat de plecare al Căderii este barbian şi nichitastănescian. Invocaţia iniţială a „Lyrei de aur" care să „înstrune" cîntul, cum ar fi zis autorul Ritmurilor pentru nunţile necesare, e urmată de sugerarea unui mod nou de a vedea lucrurile, prin intermediul unui ochi ce „ ţese-mprejur de sine / un fel de lumină, pe care alt ochi /

ar primi-o ca noapte şi-ar închina-o / zeilor melancolici ai nopţii". începem să ne dăm seama că e vorba, în această primă parte a Căderii, de o viziune cosmogonică. Lumea increatului e o lume plană, survoiată de o pasăre în două dimensiuni care poartă în cioc un disc, în care „există toate lucrurile cu toate amănuntele lor", aşadar, ca pură virtualitate, întîia parte a poemului este despre virtualitate, în locul de unde porneşte spirala, „punctul devine linie / care vălureşte şi procreează l şi se-mprăştie-n suprafaţă". Această generare spontanee de forme geometrice produce un lirism abstract, înrudit cu acela din 11 Elegii. Iminenţa naşterii e evocată în a doua parte, unde sîntem purtaţi într-un silvestru univers holderlrnian de zei ce stau „strînşi unul în altul Ungă buşteanul de cedru", sub „urechea lui Dionis înşurubată în noapte". Imaginaţia poetică izbucneşte în următoarea secvenţă, o dată cu ecloziunea primăvăratică de forme ale naturii. Primăvara e personificată plastic: ,, înfăşurată în lujere verzi şi în cosaşi ca veninul / păşeşti mină în mînă cu mine, / şi totuşi sînt cu mult mai singur decit dacă singur aş fi / şi te asemui boabei de apă din potirul brînduşei / irizînd dimineaţa, uscîndu-se pînă-n amurg, l aprilie-n toi, şi dintr-a arţarului scoarţă / cu zumzet de vielă soarele-şi înalţă bărbia rotundă, / dar heruvi de seu, bucălaţi şi cu pumnii la pleoape, / au faţa în lacrimi şi spre pădurea amară privesc / de pe umerii goi ai cetăţii". Faţă de aceste botticelliene închipuiri, cele din anotimpul care urmează ne duc cu gîndul la pădurile tropicale ale lui Rousseau Vameşul, delirante vegetal, unde tulpinele groase par şerpi, iar plantele au mişcări de reptilă: „mlaştinile unde nu deosebeşti broaştele de mătasea-broaştei l viul de putred / mirosurile excitante ale sîngelui verde / fosile create din influenţa aştrilor în straturile adinei /pelinul dezbrăcîndu-şi cu pudoare rochiile / pe sub băncile parcului l oda somnului vieţii intonată de boreu în păduri / cojile fructului crăpînd în suflul seminal...". Sau toamna putredă şi iradiantă, peste care trec aceleaşi duhuri silvestre: ,, în codrii obscuri şi obsceni / numai măselele lumină dau, şi putregaiul. / dai frunza la o parte şi miriapodul se îneacă în umbra verde l rupi lemnul buretos cu unghiile / şi-n labirint ţi se arată cariii, / în aer sînt duhuri nenumărate / în sfirşitul acesta de vară cu soare de iridiu". O notă dramatică se percepe în ultimele două părţi, care anunţă declinul acestui ciclu de cosmice prefaceri: „ptîngu şi mă tînguiesc cînd mă gîndesc / Ia moarte", spune poetul în limbajul lui Dosoftei. Sfirşitul se aseamănă cu începutul. Lucrurile reintră în unitatea primară, în virtualitatea absolută. Viziunea e întîi calmă: „ Melcii şi peştii zburători în iarba putredă îşi lasă udul / urinează roşu în iarba uscată, l lichenul cerbului şi lichenul de islanda, roşii, / combustii roşii guvernează, şi roşii generaţii ale

roşului / se depărtează, perse, de aştri şi sensuri / şi cînd el pleacă, totul e absenţă, totul e reversul său, / aerul e flăcări şi casele sînt aer şi timpul / sub ochii noştri devine materie, / ochi basedovici asistă la ceremonialul / prin care autoservirile se întronează pe emisfera de plastic l cunosc poteca spre fundul pădurilor, /spre limita lucrului". Dar imediat tonul devine asemănător aceluia arghezian, din Blesteme, de o mare virulenţă şi truculenţă lexicală: „Afurisit fie el pre dinlăuntru şi pre dinafară / afurisit fie el întru părul din capul său / întru creierii săi, între creştetul său / întru (împle/e sale, întru obrajii săi / întru fălcile sale, nările sale, gîtul său, umerii săi, încheieturile / mîinilor sale, mîinile sale, palmele sale şi degetele sale l afurisit fie el Intru rărunchii săi, întru vintrele sale / intru coapsele sale, întru picioarele sale, întru / laba picioarelor sale şi întru unghiile picioarelor sale, l afurisit fie el întru toate îmbucăturile şi încheieturile sale, / din vîrful capului pînă în vîrful călcîielor, /si să aibă parte doar de şubrezime".

Jocuri mecanice ilustrează altă faţă a poeziei lui Mircea Cărtărescu, mai nouă şi mai originală, dar, şi în ele, ca şi în Căderea, se remarcă aceeaşi alianţă norocoasă, de inteligenţă şi de fantezie. Poetul ştie să strunească debitul său verbal colosal, să nu se lase purtat de torent. El retează deliberat aripile patetismului, alternează seriosul cu glumeţul, introduce momente carnavaleşti în viziunile funerare, e suav în atrocitate şi abstract în plină efuziune a materialităţii. Amestecul acesta de abstract şi concret, de idee şi metaforă e dozat foarte savant. Lirismul intelectual abstract al Elegiilor lui Nichita Stănescu şi terifiantele viziuni materiale din Infernul lui loan Alexandru par să încerce aici o sinteză: care, de-i va reuşi poetului, va însemna un suflu nou în lirica tînără de azi. Nu în ultimul rind, ar trebui semnaiată calitatea culturală a liricii lui Mircea Cărtărescu. Există, mai peste tot, trimiteri directe, citate, referinţe discrete, clişee de vocabular, care indică o reutilizare, în scopuri proprii şi în context schimbat, a unor limbaje poetice (şi nu numai) existente. Spre deosebire de Căderea, poemele din Jocuri mecanice vin cu o viziune mai puţin clasic-mitologică, mai realistă şi cotidiană. Se umplu de elementele civilizaţiei industriale, de locurile comune ale maşinilor, roboţilor, fizicii şi chimiei, în al doilea rînd, sarcasmul triumfă în ele, ironia se umflă ca un balon gata să se spargă, gluma lirică ia proporţii colosale. Voi cita în încheiere o camavalescă şi grotescă imagine a morţii: „ am văzut-o sprijinită de gardul de fier al spitalului de ftiziologie de lingă direcţia generală a miliţiei / oprind vreun copil pe trotuar ca să-l trimită după un ziar sau o chiflă /şi am văzut-o ducîndu-se după chifle şi ziare în cea mai roză şi mai incomparabilă înserare ' am văzut-o mizeră şi decrepită întinzînd labe în mănuşi de aţă albe murdar / spre

bara de la uşa din faţă a troleibuzului / implorind cu vocea piţigăiată a negilor, trăgîndu-şi fustele, înfruntînd privirea sticloasă a vulpilor vii l care-i muşcau pe şofer, şi în stomacul ei generaţiile iaurtului dominînd Intre bomboane, rahaturi şi biscuiţi / i-am văzut burta pe pernă de aer galopînd în pusta slipului cu paiete / şi plămînii inhalînd un fluid amestecat din arginturi, puf de reprezentări onirice şi lame-uri...". Spaţiul mă opreşte să citez definiţiile lirice ale ironiei din Cuirasatul Tod sau alte lucruri foarte bune din volumul lui Mircea Cărtărescu, poet în care îmi pun mari speranţe.

(România literară, nr. 3, 1981)

„Poeme de amor"

Să ne deprindem, mai întîi, urechea cu „tonul" acestor Poeme de amor. Mircea Cărtărescu pare să scrie despre iubiri defuncte, evocate însă cu o bogăţie, chiar luxuriantă, de amănunte, care le fac prezente pe toţi porii poeziei, şi cu o exuberanţă paradoxală, nici cu desăvîrşire serioasă, nici numai glumeaţă. Iubirea fiind la trecut, ea reînvie în prezentul poemului cu locurile, atmosfera, febra, fantasmele şi vocabularul ei. Rareori un poet a fost mai exact şi mai inventiv în detaliile care alcătuiesc decorul întîmplărilor lui sentimentale. Realitatea cotidiană a oraşului - a Bucureştiului modem - dă buzna în poeme, „lactobarul de lîngă scala", „magazinele cu frape-uri, furouri şi doftorii din pasaj", „întunericul bulevardului în dreptul teatrului mic", „strada toamnei şi apoi taras secvenco, pe lîngă liceul cantemir", „maşina 109", asfaltul trotuarelor, firmele, librăriile, Foişorul de foc, spitalele, teatrele, tirurile, tramvaiele, Cişmigiul şi celelalte. Londra lui T.S. Eliot văzută dinspre Burnt Norton e departe de a fi la fel de precisă. Şi apoi, persoana iubitei: invocată, evocată, căinată, lăudată, luată peste picior, idealizată, transfigurată, imaginată. Prima parte din Femele, femeie, femeie... e o declaraţie enormă de amor, un portret de interogaţii nesfirşite, tandru, sfîşietor, comic, sarcastic: „cine umpluse cu levănţică, pucioasă, asparagus, flacără, dragoste, biscuiţi şi carbid troleibuzul pe care îl aşteptam în staţie la tunari? / cine a rîs ca o betivancă mîngîind lubric coloanele gării de nord, înroşind taxifurgonetele? / cine trecea, oh, dragă, cine trecea de vatra luminoasă cu braţele încărcate de crizanteme, lăsînd o dîră de struguri printre orbii guiţînd fericiţi?", în partea a doua poetul se căinează, în acelaşi stil enorm, ca un Conachi în blugi, care se prăpădeşte, se tînguie, se uimeşte: „doamne, m-ai chinuit, nt-am chinuit pentru tine / şi am vărsat, şi am plîns isteric, şi mi-am băgat unghiile în podul palmelor pentru tine / şi m-am înfăşurat în

perdea şi am smuls-o şi am căzut cu ea pe parchet pentru tine / şi am rupt cu dinţii faţa de pernă doar pentru tine / şi mi-am mestecat atîta obsesia incit creierul meu a făcut paradontoză... ". Dar despărţirea fiind consumată, ce mai rămîne?, „ acum, tu eşti o superstiţie, o hiperrealitate cu zeci de miliarde de feţe". Aceasta este un vers cheie. Suferinţa şi senzualitatea sînt multiplicate în amintire, care hipertrofiază lumea trecută a iubirii, fericirea, decepţiile, corpul. Erosul e de fapt himeric, fantast. Blestemele mele, recriminările în cascadă, acuzaţiile („ai fost proastă, m-ai dezamăgit, mă lepăd de tine / ce ai păstrat din adolescenţa cu nuiele de pomi reflectîndu-se gri în vitrine? ") ascund părerea de rău: sentimentalismul însă e jucat, trucat, pus în scenă, într-un spectacol magnific de carnalităţi extravagante, baudelariene: la urma urmelor şi amintirea poate fi falsă, inventînd de exemplu „o seară de octombrie 1984 ": „ îmi amintesc aşa de bine cu ce vei fi îmbrăcată: / cu pulovărul crem pe care ţi-l vei cumpăra abia la anul şi cu fusta plisată-n carouri / şi cu maldăre de ghrvaeruri cu licăriri, scînteieri, gînguriri, pîlpîiri / bijuterii din marile muzee ale lumii, perlele coroanei şi baloanele de săpun peticite multicolor /şi pantofi de cleştar lucitor".

Acest superb joc cu toate posibilităţile sentimentului este şi o punere la încercare a limbajului poeziei de dragoste. Ar fi să nu cunoaştem bine natura liricii lui Mircea Cărtărescu dacă am privi-o în latură strict sentimentală. Avem de-a face, mai c'urînd, în ele, cu o tentativă de mistificare decît cu sinceritatea unui iubit decepţionat de femeia-Dalilă (cum o numeşte Zoe Dumitrescu-Buşulenga în postfaţă). Ce e amorul? Un prilej pentru Poemele de amor. Chiar dacă biografismul este principial suspect în orice poezie modernă, în cazul de faţă trebuie să mergem mai departe: poemele de amor din această a doua carte a lui Mircea Cărtărescu reprezintă cea mai radicală şi completă încercare de subversiune, din literatura noastră, a poeziei înţeleasă ca expresie sau confesiune sentimentală. Termenii în care Poemele de amor trebuie discutate nu mai sînt aceia tradiţionali.

Cea mai eclatantă dovadă o constituie amplul poem O seară la operă. El debutează cu un Argument al cărui înţeles adevărat nu se luminează decît mai tîrziu şi în care autorul se referă la o cunoscută supoziţie probabilistică: date fiind limitele vocabularului şi, totodată, imensele resurse de combinare dinăuntrul lui, o maimuţă care ar bate la maşină ar putea, în cîteva trilioane de ani, să „nimerească" forma unui sonet shakespearean. O primă idee ce se desprinde de aici este că poezia se face cu cuvinte şi acestea stau oarecum la dispoziţia poetului, care nu le inventează, ci le foloseşte. Orice poezie de dragoste este, în acelaşi timp, nouă, originală, şi rezultată din recombinarea tuturor poeziilor de

dragoste existente. O seară la operă este un splendid poem programatic şi polemic pe această temă. Nu există un grad zero al vocabularului poetic. Poeziile mai curînd reflectă o tradiţie literară decît sînt expresia unor trăiri. La limită, o poezie de dragoste poate fi sinteza unei anumite lirici erotice, ca un text născut din alte texte, într-o coexistenţă paşnică. O sinteză, fără îndoială, animată de spirit parodic, dar nu mai puţin autentică decît transcrierea în versuri a iubirii poetului. Observăm de la început în O seară de operă că poetul lucrează cu „limbaje" cunoscute, pastişîndu-le sau parodiindu-le, încorporîndu-le sau absorbindu-le. Poemul lui Mircea Cărtărescu conţine mai multe astfel de registre lirice, întîia parte este scrisă în stil exclamativ-juvenil, labişian (referinţa la Labiş este deschisă, prin procedeul intertextualităţii), deşi sporit de o fantezie asociativă. A doua parte, prin contrast, ne oferă mostre de stil prozaic-dezabuzat, derizoriu, „realist", în sensul platitudinii. Şi aşa mai departe. In poem apar două personaje: „poetul" şi Maimuţoiul care este, fireşte, un alter-ego. „Poetului" îi revine registrul „biografic". El e plin de amintiri, părăsit de iubită, adresîndu-se reprobator mamei (aici se distinge cu ochiul liber un element aşa zicînd psihanalitic). Maimuţoiul (trimitere la ideea Argumentului) este artistul în cealaltă ipostază, care nu transcrie emoţii reale, trăite, ci rescrie poezii de amor. Iubita care i se arată Maimuţoiului este o himeră dimoviană („brusc, în zidul de plumb din spatele lui se desfăcu o fereastră / şi prin ea, cu un teribil de sexy glas / se ivi o domnişoară de plexiglas / era fără îndoială cea mai frumoasă femeie din lume / covîrşită de lenjuri, poleieli, crotali, căi ferate, păpădii, parfumuri, creme şi spume"). Duetul care urmează constituie miezul poemului. Declaraţiile reciproce de amor refac, cu virtuozitate, istoria liricii noastre de dragoste de la Văcăreşti la Arghezi, prin Conachi, Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Bacovia, Barbu şi Blaga („stai, ajunge, lasă-le-ncolo de poezii, că nu de vorbe proaste îmi arde mie... / păi, nu mai era decît nichita"). Intenţia nu e minimalizatoare, dacă mai trebuie spus, ci recuperatoare. Procedeul acesta al revalorificării unor expresivităţi (pastişă, parodie etc.) a fost folosit, în proză, de Proust şi, mai ales de Joyce, iar în poezie de T.S. Eliot (de exemplu în Patru Quartete) şi de alţii. Putem vedea în el una din modalităţile fundamentale ale poeziei moderne de după Rimbaud. In Little Gidding, Eliot face explicită relaţia dintre cuvîntul vechi şi cuvîntul nou: „For last year's words belong to last year's lanfuage / And nett year 's word await another voice ".

Refolosirii limbajelor poetice existente, intertextualităţii (cu trimiteri la pasaje din Eminescu, Truman Capote, Baudelaire, Edgar Poe, Arghezi, Ion Barbu, Caragiale, N. Labiş etc.), le putem adăuga procedeul opus al

infuziei de limbaje considerate, din unghiul tradiţiei, nepoetice. Altfel spus, Mircea Cărtărescu tinde spre o dublă subversiune: ironizarea poeticului şi valorificarea lirică a prozaicului, în ce o priveşte pe a doua, grija lui cea mai mare este sugerată tot de T.S. Eliot: „ The common word exact without vulgar ity / The formal word precise but not pedant ic". Cuvîntul comun, fără vulgaritate, şi, în acelaşi timp, cuvîntul strict, precis. Cititorul neprevenit ar putea crede că Mircea Cărtărescu abuzează de „proză", aşa cum abuzase de parodierea „poeticului", în realitate, cu un talent ieşit din comun, autorul Poemelor de amor exploatează riguros ambele atitudini faţă de poezie, deopotrivă de moderne. Invazia banalului, cotidianului, falsei trivialităţi este controiată cu mare atenţie şi răspunde unui scop estetic limpede. Trivială în poezie nu este decît lipsa ideii. Ideea însă (înţeleasă ca scop artistic conştient) este un mortar eficient pentru cele mai eterogene materiale de construcţie, indiferent de domeniul din care provin. Un poem remarcabil este de pildă Mangafaua, în care coexistă registrele cele mai diverse, subordonate unui stil foarte personal, iată un Document olograf: „dragă iubitule, /sunt tuta sola în camera mea cu icoane pe sticlă, sunt ambetată. / ci vino tu, stare măreaţă a sufletului, pe motocicletă, pe biţiclu, /pe limuzină mangafaua a plecat la feteşti, de ce nu vii tu? vină!, mi-am făcut unghiile cu sidef. Am chef arhonda, am chef.. / p.s. Adu şi banda cu kenny rogers. / auguri, miţa, strada blănuri 16 bis. / ce servitute, ce dezgust, ce plictis... ". Sau iată Nu pttnge, volintir!: „ tovarăşe sergent, vă rog să-mi permiteţi să raportez: / mă simt tare singur, tovarăşe sergent. / i-am raportat şi tov. adjutant chinţes /şi tot nu s-a rezolvat pînă acum nimic / n-am lovit ţinta cu nici un glonţ / m-a prins cînd am vrut să bag coniac în cazarmă / iar logodnica mea, cutia de cremă de ghete / s-a dus după altul / acuma sînt singur şi noroit ca un excavator / şi aş vrea să dezrădăcinez o fiinţă, un zid de igrasie, de baie / să mă încurc în ţeveturi, bazinele, faianţe şi instalaţii... / ordonaţi-mi ceva, ordonaţi-i ceva / soldatului vasile gh, Mangafa /sînt doar un tilicar zdrăngănindu-şi masca de gaze /pe sub un altădată de raze / întorcînd capul în gară după vreo periuţă albastră de dinţi / cu pulpe lucioase, albastre, fierbinţi... / tovarăşe sergent, mai e un cimitir ruginit de secunde / pînă la eliberare / pînă la o bere în linişte la ateneu / căci azi nu mai sînt ou / şi mintea mea / mă doare".

în Poeme de amor, Mircea Cărtărescu este un poet de o inventivitate nesecată, teribilist şi profund, fantasmagoric şi exact, senzual, tandru şi ironic, montînd şi demontînd cu graţie maşinăriile lirice cele mai complicate, prin sîrmele cărora trece un curent electric de înaltă tensiune.

(România literară, nr. 21, 1983)

„Totul"

„Ce vrea la urma urmelor poezia lui Mircea Cărtărescu? De fapt nu doreşte decît un singur lucru; că exprime totul", se întreba şi răspundea Paul Georgescu într-un articol din România literară de acum cîteva luni. Ca şi cum ar fi vrut să-l confirme, poetul şi-a intitulat recenta carte de versuri Totul, însoţind-o de trei motto-uri care, departe de a fi întîmplătoare, sugerează trei feluri distincte de a se revela ale totalităţii: cosmic („ Totul se află în toate părţile, fiecare lucru este în toate lucrurile, soarele e în toate stelele şi fiecare stea e toate stelele şi soarele", Plotin), filosofic („Totul pe lume-i frumos, neasemuit de frumos pentru că-i adevărat", Dostoievski) şi psihologic („A suferit totul, Insă intr-o singură clipă desăvîrşită", Kafka). Trebuie să recunoaştem că proiectul poetului nu e lipsit de o mare ambiţie; şi să adăugăm că această ambiţie este slujită, cum se cuvine, de un mare talent. Volumul cuprinde două poeme (Geneză şi Totul) şi trei cicluri (Idile, Viziuni şi Momente). Nici această alcătuire nu e întîmplătoare. în fond, Geneză reprezintă o punere în temă, iar Totul un epilog, între care se situează cele trei grupaje. Să începem cu începutul: „Şi brusc bătu inima / Şi brusc bătu inima, brusc începură ganglionii să lumineze. / Brusc începură venele, ca nişte curcubee de orgă, / să gîlgăie si să cînte. Brusc începu creierul să gîndească. / Iar la cea dinţii dungă albastră a dimineţii / brusc omul deschise ochii".

Iată un peisaj matinal în care aflăm o cheie a întregii poezii. Omul deschide ochii asupra lumii: un ochi de ciclop, realist şi halucinant; lumea este oraşul, Bucureştiul, cu străzile, clădirile şi agitaţia sa cotidiană. Poezia lui Mircea Cărtărescu este, înainte de orice, un mod de a vedea. Geneza coincide cu deschiderea ochilor. Dar ochiul şi lumea aparţin aceleiaşi realităţi. Lumea e un corp omenesc; macro şi microcosmosul apar legate placentar; o unică inimă bate în pieptul tuturor fiinţelor şi lucrurilor; aceiaşi sori vangoghieni se rotesc pe cerul exterior şi pe acela interior al poetului.

în definitiv, Viziunile lui Mircea Cărtărescu rezultă dintr-o îmbrăţişare a universului real, nu numai cu gîndul, nici numai cu sufletul, ci cu întreg trupul, cu braţele, cu muşchii, cu venele, cu ganglionii, cu viscerele. Cunoaşterea este aşa zicînd fizică, o metafizică a corporalului. Instrumentul privilegiat rămîne privirea: una de foarte sus, din polul plus, concretă şi fantastă, minuţioasă şi integratoare. Este uimitor modul în care reuşeşte poetul să îmbine aceste planuri opuse. Uriaşa debutează cu o viziune tandru-umoristică a obiectelor camerei, erotic animate de dorinţa de a-şi da întîlnire,

într-o „sîmbătă-seara", şi continuă cu imaginea colosală (swiftiană, freudiană) a mamei, care priveşte pe fereastra camerei la singurătatea poetului, în Ciocnirea sentimentul e obiectivat într-o întîmplare la fel de extraordinară: poetul îndrăgostit trage de şnurul telefonului pînă cînd, comprimînd oraşul, străzile, casele, aduce fereastra iubitei în dreptul ferestrei proprii, buzele iubitei lîngă buzele lui. în Noapte de decemvrie, tristeţea traversează oraşul călare pe un curcubeu şi o răpeşte pe fata iubită de sub nasul vecinilor, pompierilor şi tuturor celorlalţi care se află în preajmă. Viziunile conţin mereu acest amestec de banal şi de senzaţional, sînt hazlii şi fabuloase, înduioşătoare şi pline de cruzime, copilăreşti şi fermecătoare. Proiecţii ale unor dorinţe şi răsfăţuri, ele iau forma unor jocuri extraordinare de-a realitatea. Poetul se joacă cu oraşul ca un copil cu nişte cuburi, modifică spaţiul şi timpul, călătoreşte pe covorul fermecat al ispitelor, printre patiserii, benzinării, baruri, şcoli, spitale şi magazine, într-un Bucureşti fabulos-oriental. Viziunile sînt o mie şi una de nopţi ale acestei fantezii năucitoare. Erotismul este, pe cît de îndrăzneţ, în reprezentările lui anatomice, pe atît de candid. Anatomizarea universului a încercat-o, înaintea lui Mircea Cărtărescu, poetul Viziunii sentimentelor. Dar dacă la Nichita Stănescu metaforele corporalităţii erau suave, delicate, inflorescenţe miraculoase ale oaselor şi muşchilor, la Mircea Cărtărescu ele au un aspect visceral, teribil şi uneori grotesc. Ochiul e dublat de toate celelalte simţuri şi mai ales de pipăit: proximitatea obiectelor schimbă proporţiile, întorcînd pe dos, ca o mănuşă, trupul şi sufletul. Metaforele ambilor poeţi sînt mult mai puţin legate de sentiment, de inimă, decît de trup. Viziunile acestea sînt, prin excelenţă, impure, alcătuind un straniu epos burlesc, în care fantasmagoricul se scaldă în proza de zi cu zi. Un magic limbaj de contraste dă naştere unei lumi noi, proaspete şi pregnante, borţoasă de obiectele şi de situaţiile cele mai obişnuite.

Acelaşi limbaj îl observăm în Idile. Ciclul cuprinde poezii mai vechi, după toate indiciile, dar în care fantezia asociativă funcţionează la fel. Nota comună este elogiul adresat femeii iubite. Respectiva formulă poetică e cunoscută de mult: quasida arabă a trecut la trubaduri şi la autorii Renaşterii italiene. Originalitatea elogiului constă la Mircea Cărtărescu în stilul enorm-ironic al laudei: ..odată, vreodată.../ un milion de brahmani cîntind în templele himalayei / nu acopereau vocea ta / un milion de termocentrale nu dădeau curentul electric /pe care-l dă piept amil tău trecîndu-ţi prin păr. / un milion de fulgi de zăpadă în echilibru indiferent / făceau acrobaţii pe fiecare geană a ta / un milion de berze îţi zburau prin oasele tubulare / strănutlnd de atît curcubeu, / odată, vreodată... ".

Ca şi Poemele de amor, poeziile din Idile se bazează pe un joc superior nu numai cu sentimentele, dar şi cu formele literare în care ele s-au exprimat. Amestecînd stilurile erotice, Mircea Cărtărescu reînnoieşte poezia extravagantă a lui Minulescu: volubilitate emoţională, pigment exotic, referinţe la realitatea imediată a unui anumit mediu, incongruenţe, deliberate, epatare intenţionată, delir onomastic. Poetul îşi cîntă iubirea în cele mai variate registre: serios, comic, şlagăr de muzică uşoară, argou bucureştean, stiluri profesionale etc. Marin Sorescu încercase în Descîntoteca o demistificare asemănătoare în limbajul erotic. Ceea ce este caracteristic este modul în care emoţia este exprimată fără false pudori, prin apelul la toate componentele cotidianului, vîrîte cu anasîna pretutindeni în aliajul liric, în pofida acestui talmeş-balmeş, a aspectului glumeţ (şi chiar „miştocar") şi a clişeelor. Idilele sînt încîntătoare tocmai prin proiecţia ingenuă a dorinţei. Nimic vulgar, în parodia subtilă, în pastişa stilului romanţei mahalageşti, în modernizarea ostentativă a decorului şi a limbii. Poetul e, de altfel, lucid şi procedeele sale sînt conştiente. Ecoul romanţei naive, populare şi intertextul caragialian se combină savant în savoarea acestor cîntece vesel-triste de iubire: ,,vrei să ne-ntîlnim sîmbătă seara l p-a-cilea prin Cişmigiu? J Vrei să ne vedem in faţă la Monte-Carlo? vrei să privim lacul roşu de stele şi galben de lună? / vrei să fim toată viaţa-mpreună? / te-aş putea scoate pe la vreo expoziţie, la vreun film (...)".

Momentele se constituie dintr-un efort de a recupera poetic banalul cotidian. Am semnalat şi altădată orientarea „prozaică" a unei părţi din poezia contemporană (Petre Stoica, Ioana Ieronim, Marin Sorescu). Este o reacţie la modelul dominant în anii '70, al poeziei „lirice", evazive şi rafinate, în loc să construiască universuri poetice „absolute", ca înaintaşii lor, cîţiva dintre tinerii poeţi de astăzi se complac într-o pseudodescriere a realităţii zilnice. Elemente ale acestei maniere se găsesc pretutindeni în versurile lui Mircea Cărtârescu, dar Momentele le reunesc aproape programatic într-o poezie care se situează voit la antipodul evaziunii moderniste, al metafizicii lirice, al miturilor şi al transfigurării de orice fel. Ele privesc realitatea de la nivelul realităţii, făcîndu-se ecoul faptului divers, al biografiei, în sensul cel mai strict. Desigur, poezia aceasta hiper-realistă şi fotografică doreşte să vorbească despre banalitate fără să cadă în banal. E o sinteză, nu o copie, un soi de burete care absoarbe cele mai mărunte picături de realitate. Meritul ei constă în democraţia pe care o introduce în considerarea formelor realului: derizoriul îşi găseşte locul în ea, ca şi esenţialul, detaliul ca şi întregul, trăirea ca şi lecturile,

viaţa ca şi cartea. E o imago muncii, un repertoar, o tablă de materii a cotidianului. Ar trebui să citez un poem cum e, de exemplu. Pace şi realism, ca să se vadă mai bine că autorul întrebuinţează conştient scriitura respectivă şi că nu lipsa fanteziei îl împinge să se coboare la descrierea reliefului mărunt al existenţei, ci un principiu artistic.

Epilogul este amplul poem titular. El vrea să cuprindă totul: atît în plan tematic (naşterea, viaţa, moartea, jubilaţia, disperarea, frustrarea etc.), cît şi în plan stilistic (prin procedeul, iarăşi mai general la M. Cărtărescu, al acumulării, al enumerării meticuloase şi nesfîrşite). Totul este şi un metapoem, o poezie care se întreabă asupra rosturilor poeziei şi a raţiunii de a scrie. Analizat din acest unghi, el ne oferă sugestii preţioase despre concepţia autorului şi unele indicii clare privitoare la posibila lui evoluţie de aici înainte. Plin de metafore îndrăzneţe, şocante, Totul este un poem remarcabil mai ales printr-un soi de epos subteran. Faţă de fragmentarismul strălucitor al scriiturii avangardiste (la care poeţii de felul lui M. Cărtărescu sînt deseori raportaţi, dar mai mult din prejudecată critică decît din lectura atentă), poemul acesta aduce nou o viziune globală a lumii şi a poeziei, dintr-o perspectivă aproape filosofică: „totul, dar ce este totul9 de unde privesc / dumnezeu nu se vede mai mare decît / o pioneză, iar totul e mimai o plombă din gura lui. sînt cu mult / cu mult mai sus decft stelele, in jurul meu /fără coarde vocale ţi fără laringe 'fără materie şi fără-suflet / vorbeşte liniştea". Poemul şi întreaga carte a lui Mircea Cărtărescu sînt deopotrivă excepţionale.

(România literară, nr. 52, 1985)

„Levantul" Comedia literaturii (I)

..Cind pornii poema asta cît eram de cilibiu, Joacă îmi părea a face să trăiască-n epopee Spangă de bărbat alături de pept fraged de femee. Stiluri mult sofisticate să aduc dintr-un condei Cum călugărul înfloare pergamintul dă minei Ticluiam, cu muzichie dă clavir şi dă spineto. Vreo istorie pe apă, vreun soi de operetă, Plictisit fiind de joasa poesie-a vremii noastre.. "

Găsim, în aceste versuri din al doisprezecelea cînt al epopeii lui Mircea Cărtărescu, aproape toate motivaţiile - psihologice, stilistice, culturale - care l-au determinat pe poet să încerce o specie de multă

vreme uitată într-un colţ al Muzeului Literaturii. Acoperită de un praf gros, cu fiarele ruginite şi sforile putrede, maşinăria nu mai părea recuperabilă. Se străduise s-o facă, acum un veac şi jumătate, întreaga echipă romantică, în cap cu Negruzzi, şi, înaintea ei, de unul singur, mult ingeniosul Budai-Deleanu. Pe urmă, în cursul timpului, au mai apărut doar cîţiva fanatici care nu-şi pierduseră încrederea în zborurile poetice de lungă durată. Nebăgaţi în seamă, neînregistraţi de istoriile literare (e drept şi că nici unul nu s-a dovedit prea meşter), aceşti ultimi nostalgici au fost, ei înşişi, îngropaţi în uitare - în epoca modernă. Modernismul este în fond acela care a creat Muzeul Literaturii: ca să aibă unde abandona, cu un protocol ipocrit, tot ce nu-i mai făcea trebuinţă. Novator şi intolerant, lipsit de memorie, credea că scapă astfel de fantasmele care-i bîntuiau subconştientul. Şi, cu asta, totul părea a se fi încheiat, cu vizitele periodice ale şcolarilor cuprinşi de o plictiseală cronică sau cu strădaniile, din ce în ce mai rare şi ele, ale unor învăţaţi excentrici de a afla la ce folosise cîndva o bielă sau o manivelă înţepenită ori de a contempla pur şi simplu şurubăria misterioasă a unor străvechi vehicole literare.

Ar fi neadevărat să afirm că experimentul lui Mircea Cărtărescu ne ia prin surprindere. Nu numai pentru că poetul a mai scris O seară la operă şi alte lucruri care nu semănau deloc cu ce credeam noi (şi el însuşi) că se cheamă poezie dar şi pentru că, de cîţiva ani buni, literatura pare să-şi fi redescoperit gustul pentru trecutul ei, mai exact, pentru acea parte din trecut pe care ultima sută de ani i-o ascunsese. Chiar dacă nu se reduce la atît, postmodernismul nu poate fi înţeles fără această modă retro, fără dorinţa de a scoate din muzeu genuri, specii şi procedee literare uitate. E drept a preciza că Mircea Cărtărescu era cel mai indicat s-o facă. De la prima carte (Levantul este a patra), el s-a arătat atras de farmecul vechiturilor acestora, i-a plăcut să rescrie, să transforme, cu un cuvînt să recupereze. A avut un simţ suplimentar pentru tehnicile poetice ieşite din uz. Şi, desigur, disponibilitate pentru stilurile ori registrele de expresie cele mai diverse. Pe acest fond ludic şi sentimental, el era meşterul pe care epopeea românească îl aştepta ca s-o repună în funcţiune.

Citiţi Levantul şi veţi vedea că a izbutit! în comentariul său din Contrapunct, Ion Bogdan Lefter considera că experienţa va rămîne fără urmări, atît pentru autorul însuţi, cît şi pentru poezia românească, mai ales din pricină că intraductibilitatea acestei epopei, „înţesate de subtilităţi lingvistice şi livreşti", o va lipsi de ecoul capabil a face din ea o „performanţă internaţională". Cum s-a întîmplat, adaug eu, cu poemele similare ale lui Ezra Pound sau, în roman, cu Ulisele lui Joyce.

Din contra, Ov. S. Crohmălniceanu, în succintele consideraţii de pe coperta a doua a volumului, vorbeşte de o „formidabilă reactivare de forţe latente ale poeziei româneşti din cele mai vechi timpuri pînă azi, adevărat manifest literar postmodem", şi atît de fermecător încît s-ar putea „să împace cu poezia şi pe cei care au renunţat s-o mai citească". Cine ştie? în ce mă priveşte, mă abţin de la pronosticuri. Voi spune doar că. dacă e puţin probabil ca modelul oferit de Cărtărescu să împingă nemijlocit şi pe alţii la a scrie epopei, s-ar putea ca el să aibă efecte mai insidioase şi mai profunde în exploatarea universului poetic românesc. Dincolo de farmecul imediat al Levantului, sesizabil de către mulţi cititori, există o imensă erudiţie poetică la care poeţii, ei, n-au cum să rămînă nepăsători. Termenul de comparaţie ideal ar fi fost Tiganiada, dacă ea ar fi apărut cînd a scris-o Budai-Deleanu şi nu aproape trei sferturi de veac mai tîrziu. Gata-gata să păţească ceva asemănător (sub trecutul regim politic, Levantul n-ar fi putut să fie tipărit), epopeea lui Cărtărescu este, ca şi Tiganiada, nu doar o reluare simplă şi împrospătată a unui gen, dar o invenţie extraordinară, în măsura în care adevăratul ei subiect este istoria însăşi a poeziei româneşti. O istorie foarte precisă, deşi în registru comic. Performanţa excepţională este tocmai această comedie a literaturii pe care, ca şi Tiganiada, Levantul o scrie cu o fantezie şi cu o virtuozitate fără egal. In istoria multor literaturi, există un astfel de moment în care cineva simte nevoia să rescrie în perspectivă comică istoria unui gen. Don Quijote n-a fost, în cea spaniolă, decît rescrierea parodică a romanului cavaleresc. Dar el a dat naştere romanului modern. Oare cum ar fi arătat poezia noastră, dacă Tiganiada se tipărea la începutul secolului XIX şi nu la sfîrşitul lui? Nu putem aprecia exact ce mecanisme înţepenite va izbuti Levantul să urnească în poezia românească actuală. Tot ce putem face deocamdată e să ne amuzăm citindu-l.

Trama epică ne aduce pînă la un punct aminte de poemele romantice de pelerinaj, cum ar fi Childe Harold al lui Byron sau Conrad al lui Bolintineanu. Referinţa la ambele este directă în Levantul. Un june boier patriot şi poet, pe nume Manoil (este numele eroului din romanul lui Bolintineanu), călătoreşte pe un caiac din Corfu Ia Zante, admirînd peisajul meridional şi scriind elegii (alte topoi comune). Nişte piraţi greci, conduşi de laurta, chiorul şi temutul, ocupă vasul şi spînzură pe marinari. Manoil este cruţat fiindcă are aerul unui englez şi a studiat la Cambridge împreună cu Zotalis, fiul piratului. Peripeţiile vor fi, toate, de acest gen. Derizorii sau chiar absurde, ele vor fi însă mereu umflate pînă la a apărea demne de nobila epopee. Invitat de laurta la un colosal festin, pe o insulă, Manoil îi

revelă acestuia propria origine aromânească (recitindu-i versuri populare) şi-i face o scurtă relatare a istoriei neamului său (începînd cu versul lui lancu Văcărescu: „Se întinde o cîmpie pre subt poale de Carpaţi"), amestecînd pe Apolodor cu meşterul Manole şi socotind toată istoria demnă de pana lui Victor Hugo, helas! E şi ceva din Zoosophia lui Ion Gheorghe aici. Manoil şi piraţii ajung la Zante, unde întîlnesc pe Zenaida, sora lui Manoil, şi unde citesc o scrisoare a lui lancu Aricescu, închis de domnul valah pentru fabulele lui. Poetul le cere să scape ţara de tiran, dezvăluindu-le că într-o anume zi şi la o anume oră domnul se va afla la Turnul Colţei ca să privească prin lunetă cometa. Numai grecul Leonidas Ampotrofagul de la Hosna (însurat cu vajnica ploieşteancă şi republicana Zoe) îi poate ajuta, căci a construit un balon zburător (numit de poet şi mongofier sau zeppelin) şi alte maşini de război şi de tot felul. Aşa că toate personajele de pînă aici, plus zuavul Languedoc de Brilliant. se duc IaHasna, Ungă Samos, ca să apeleze la tehnologia lui Leonidas. De acolo, piraţii pe apă, iar ceilalţi în balon, se îndreaptă spre Giurgiu, unde şi-au dat întîlnire. Trec peste alte întîmplări, ca să semnalez doar faptul că laurta nimereşte peste o tabără de ţigani avînd ca bulibaşă pe Zotalis, aşa că tatăl şi fiul îşi reunesc forţele. Ei vor să prade Valahia şi să se folosească de naivul Manoil în scopurile lor mai mult crapuloase decît patriotice. Zboară la Bucureşti şi, intrînd sub pămînt, cu balon cu tot, ajung în sala tronului. Puterea fiind o amăgire, nu e nici o dificultate în a înlocui pe vodă cu laurta. Planul cu kidnaparea lui vodă din Tumul Colţei fusese schimbat ca urmare a trădării secretului de către lancu Aricescu (în speranţa că va scăpa din închisoare, fabulistul scrisese o odă pentru domnitor şi-i vînduse pe cauzaşi). Epopeea se încheie în acest fel ridicol.

Sigur, trama epică n-are importanţă în ea însăşi. Vom vedea data viitoare ce palate mirifice a construit Mircea Cărtărescu pe temelia ei.

(România Literară, nr. 47, 1990)

>

Comedia literaturii (II)

Am încheiat cronica de săptămîna trecută afirmînd că trama epică n-are însemnătate, luată în ea însăşi, în Levantul (Cartea românească, 1990) lui Mircea Cărtărescu, dar că poetul construieşte pe temelia ei nişte mirifice palate. Ar trebui să ne punem, înainte de a pătrunde în ele, întrebarea de ce o astfel de epopee este numaidecît comică. Şi Ţiganiada, şi Don Quijote sînt scrieri esenţialmente comice. Nu însă şi Caitfos-urile lui Pound, deşi cel dintîi dintre ele este o reluare a

Odiseii. Prin intertextualitate se produce mai întîi o recuperare a textului anterior mai mult în materialitatea decît în ideea lui. De aceea intertextualitatea privilegiază pastişa (pe care vechea teorie literată o desconsidera) în detrimentul parodiei şi al altor procedee de succes înainte, în al doilea rînd, intertextualitatea tinde nu doar să suspende referentul, cum se petrec lucrurile în orice operă de imaginaţie, ci să-l substituie printr-unul care este însăşi tradiţia literară anterioară. Aşa cum s-a fixat ea în texte. Pound intuise aceste raporturi. Dar el scria într-un moment în care intoleranţa modernă făcea ca textul cultural anterior să fie cu grijă cernut printr-o sită cu găuri foarte mici şi care nu lăsa să treacă decît ceea ce convenea spiritului nou şi dominant. De aici o atitudine întrucîtva rigidă faţă de trecut, pe care o regăsim şi la avangardişti cînd recitesc pe Lautreainont şi în general în întreaga acţiune recuperatoare a modernilor, în-clipa în care textul anterior nu mai este convocat doar din nevoia de a motiva ideologic textul actual, ci şi din pură plăcere, atitudinea poeţilor se schimbă. Limbajul, figurile de stil, tropii şi procedeele înaintaşilor lor îi delectează şi-i îndeamnă la o lectură agreabilă, lipsită de parti-pris şi chiar de pragmatismul modernist. Rezultatul noii perspective de lectură este exact acela de la Budai-Deleanu aflat în faţa epopeilor antice, renascentiste sau baroce de dinainte: o rescriere din unghi ludic. Jocul de-a literatura pare mai important lui Cărtărescu însuşi decît orice altceva. El este un autor conştient de procedeele întrebuinţate.

In acest punct pseudomodernismuJ corectează modernismul: este mai puţin pretenţios, îşi ia bunul său de peste tot şi ştie să se bucure fără şovăire.

iată un exemplu potrivit pentru această idee. în cîntul al, cincilea al Levantului, ajunşi la Hosna, piraţii se simt deodată priviţi din nouri de un ochi „străveziu, căprui, întors", pe care îl cred al lui Dumnezeu şi cad toţi în genunchi de spaimă.

Ochiul este, de fapt, al Auctorelui, care însă ştie de principiul lui Heisenberg şi, cum nu vrea să influenţeze lumea pe care o ticluieşte, închide ochii la vreme. Această prezenţă auctorială este recurentă în Levant. La sfîrşitul fiecărui cînt, de obicei, dar nu numai acolo, Auctorele cuvîntează în nume propriu, comentînd textul. Aceste comentarii sînt absolut savuroase şi mi-au amintit de acelea din romanele lui Paul Georgescu („Dar, efendi narator, l Cam grăbişi cu diegesis şi te luă gura-naînte"). Ele joacă diferite roluri în text. De regulă, anticipează acţiunea: „Năzăriri de suflet nobil. Manoile, cum te plîng! / în poema mea bizară ai pornit cu pasul sting. / Mi-e să nu îţi pierzi simţirea dac-ai şti ce se urmează, / Dac-ai vede că

periplu-ţi nu-i decît o anabază, / Dacă ai afla că soarta-ţi e doar una de papir". Auctorele se distrează pe seama creaturilor lui de hîrtie, cu alte cuvinte, mînuindu-le după plac. Astfel de intervenţii sînt nenumărate şi una dintre ele („ Maşinişti, la manivelă! Derulaţi im alt decor!") îl face pe Cărtărescu însuşi să se refere la Fellini şi la filmul E la nave va unde planul fictiv şi acela tehnic interfera voit. Dar nu e numai o voce auctorială care comentează: în cîntul IX, Auctorele intră pe scenă în came şi oase, fiind prezentat personajelor de către Manoil, şi însoţindu-le pînă la capăt în aventură. Cîntul final ni-l arată scriindu-şi epopeea, într-un apartament friguros de bloc, şi primind vizita inopinată a personajelor, care sînt pur şi simplu la uşă şi pe care le tratează cu vin de Jidvei. Acest procedeu îi era cunoscut lui Cervantes, ca şi lui Budai Deleanu, maestru în a multiplica unghiul de abordare a textului şi interpretările. Cartea se naşte din carte şi se pierde în carte. Motivul borgesian (alt autor evocat în Levant) al infinităţii textului apare explicit în final unde, după ce Auctorele spune adio cititorului, îl vedem pe Manoil scoţînd din raft o carte pe coperta căreia scrie Levantul şi citind din ea un pasaj în care se spune că Manoil trage din raft o carte pe coperta căreia scrie Levantul şi aşa la nesfîrşit.

Această includere a Auctorelui în lumea ficţiunii, care-i oferă posibilitatea să o vadă deopotrivă din afară şi din interior (el zice cu. haz: „ M-aşteptam ca dinăuntru lumea asta să să vadă l Numai găuri, să nu fie declt poleieli, pomad, l Greutate şi coloare să nu aivă nicidecum, / Fiind doar numai cogitare. Doar capriţ şi doar perfum ", dar nu e aşa: „Totul e real în visu-mi ca şi lumea d-unde vin. / Ce descriu are fiinţă şi respiră pe deplin") reprezintă prima sursă a comicului textual. Al doilea procedeu, la fel de frecvent, este intextualitatea. Ca şi O seară Ia operă din Poemele de amor, Levantul conţine numeroase texte anterioare, dar dacă acolo acestea erau exclusiv erotice (în aşa fel încît puteam considera că O seară este o poezie de dragoste concepută ca o istorie în versuri a poeziei româneşti de dragoste), în Levantul avem o veritabilă istorie a poeziei româneşti inclusă în trama epopeii. Comicul rezultă din virtuozitatea stilistică: de la citat la pastişă şi parodie, toate procedeele sînt folosite. Se poate afirma că principalele episoade (în sensul aristotelician) ale epopeii lui Cărtărescu nu sînt nici epice, nici descriptive, ci lirice, în măsura în care poetul face din digresiune şi din momentele paralele un prilej de a rescrie întreaga poezie românească anterioară. Cînd facem cunoştinţă cu Manoil, pe caic, îi citim şi Eleghia la mormîntul din străbuni, în stil Cîrlova-Asachi. La masa oferită de laurta, Gheorghi ştirbul cîntă o

romanţă de stil Alecu Văcărescu-Conachi. In scrisoarea lui, lancu Aricescu pune şi o fabulă, relatînd în plus cum i-a fost cenzurată. Acest motiv al cenzurii este repetat în varianta lăsată la o parte a celui de al unsprezecelea cînt din epopee, pe care o găsim într-o anexă, în cîntul IV avem o aubade şi o baladă medievală care i-a plăcut enorm lui Ion Bogdan Lefter, ca şi mie, de altfel, doar că stilul mi s-a părut mai curind acela al lui Poe decît al cerchiştilor sibieni. Asachi e încă o dată prezent într-un sonet despre mongolfier. Despre Bolintineanu şi Byron, am vorbit deja. Apogeul intertextualităţii, dacă îl pot numi aşa, este în cîntul VII, unde Manoil şi ceilalţi sînt conduşi de o nălucă într-o peşteră (ritmul dactilic din Mihnea şi baba ia o clipă locul trohaicului de 15-l6 silabe din Scrisorile eminesciene, care e în general ritmul epopeii lui Cărtărescu) şi acolo o fee nudă îi întinde poetului pelerin un glob de cristal. „Poate că scrisei Levantul ca să aflu globul ista", comentează Auctorele. Privind în cristalul globului, Manoil are viziunea fabuloasă a poeziei naţionale, sub forma unui şir de ermiţi care recită versuri în manierele succesive ale lui Eminescu, Arghezi, Barbu, Bacovia, Blaga, Nichita Stănescu şi ... Cărtărescu. Versurile în stilul ultimului nu sînt altele decît cele din debutul epopeii. Cunoşteam din alte locuri dexteritatea poetului în a scrie â la maniere de. Ea atinge în Levantul perfecţiunea.

Al treilea procedeu important (şi născător totodată de comic) este stăpînirea mai multor registre ale limbii, jocul lingvistic ca atare. Levantul e redactat într-o limbă inventată. Ea poate părea aceea a poeziei paşoptiste (mai precis, a lui Bolintineanu din Conrad), dar asta este o iluzie. Cunoscător al cuvintelor aflate în uzul poetic acum o sută şi cincizeci de ani, Cărtărescu nu le fetişizează, în fapt, limba Levantului are mai multe straturi şi poetul sare din unul în altul, provocînd în felul acesta energia atomică a poemului său. Există, pe lîngă cuvintele poetice englezeşti ca story sau cuvinte din vocabularul poeticii moderne, ca diegesis) sau unele pur şi simplu create de Cărtărescu. Nici arhaic, nici neologistic, Levantul are un parfum muntenesc evident, rod al fonologiei zonale. Toate invenţiile lingvistice, de altfel, cînd sînt savuroase, par la noi munteneşti, şi nu în ultimul rînd din cauza licenţelor, resimţite ca abateri de la norma literară. Stratul popular (şi mahalagesc) nu e nici el absent. Nastratin Hogea apare în poem ca să recite versuri în maniera lui Pann, iar ţiganii lui Zotalis pastişează pe Budai-Deleanu. Este un fel de pastişă de gradul al doilea.

Ion Bogdan Lefter a atras atenţia asupra eminescianismului profund al acestei epopei. Trebuie spus că Eminescu este cel mai des prezent prin citare directă de versuri şi mai rar prin pastişă.

Eminescianismul adevărat este unul de viziune asupra universului şi reprezintă, de nu greşesCj contraponderea principală la comic. Probabil că singurele pasaje care nu sînt comice din Levantul sînt acelea unde se percepe nota eminesciană. Am să închei cu un exemplu, în care eminescianismul de temă şi de atmosferă are totuşi, în final, un contrapunct comic:

,, Manoil dăschise ochii: pînă la brîu el stă-ntre lotuşi

Intr-un iaz ce unde verde-i scînteiază străveziu.

Sori sunt trei în crucea boitei: galbin, frez, liliachiu,

întreite deci aruncă umbre toate ce se vede.

Manoil ieşi pe malul tăului cu unda verde...

Şerpi cu creste de găină clntă-n lanul de porumb.

Fauni nalţi de nici o palmă două flaute-au la gură

Nimfelor cu zeci de (iţe să le dea şuierătură,

Iar la rîul cu dantură loc de punte triumfală

Ţine luna, o felie fragedă de portocală.

Toate curg, să schimbă toate pe măsură ce se-ncheagă:

Peştele devine soare, soarele devine fragă,

Umbra, iată, să desprinde de pămînt şi prinde sînge.

Iar ce aruncasă umbră-n cioburi licurind să strînge,

Fiecare ciob crescîndu-i aripe dă libeluli.

Manoil înaintează pîntre moii glomeruli

Ai copacilor ce-ndată ei se schimbă în fămei.

Toate îl îmbie lîncezi, da-ntre pulpele de stei

Ele n-au nimic, doar peatra lustruită ca de ape:

Cîndsă-ntorc, pe două fese dăschid ele două pleoape".

Se poate scrie la nesfirşit despre Levantul, poem excepţional, în toate privinţele, în acelaşi timp distractiv şi instructiv, poeticeşte profund, de un mare lirism care întinde de dedesubt epicul, şi tehniceşte impecabil, colosal repertoriu de figuri literare, poezie şi istorie a poeziei româneşti, literatură foarte serioasă şi comedie a literaturii...

(România literară, nr. 48, 1990)

„ Vreau să spun că tratez cuvintele / Ca pe nişte adevăraţi semeni", declară Bogdan Ghiu într-una din numeroasele profesii de credinţă poetică pe care le conţine Manualul autorului (Cartea Românească). Oare în care dintre cele trei categorii distinse de E. Simion în articolul lui de acum o săptămînă (Trei poeţi, România literară) ar trebui inclus talentatul şi inteligentul autor al manualului cu pricina? Vizionar (ca Nichita Danilov) nu este... Nici din suprarealism (ca Liviu loan Stoiciu) nu se trage. Să fie realist (ca Mircea Cărtărescu)? Comentîndu-i volumul (în România literară din 6 iulie), E Simion îl consideră ca aparţinînd textualismului şi descoperă la el „ o temă a scriiturii şi, se înţelege, o temă a existenţei care gîndeşte scriitura". Cum însă textualismul este o orientare quasi generală a poeziei ultimilor ani, un fel de air du temps, e limpede de ce nu-l putem privi totodată ca pe o clasă. Nu e mai puţin adevărat că există textualişti şi textualişti. Dacă la unii poeţi tineri e vorba numai de o conştiinţă, mai acută decît la predecesorii lor, a scriiturii şi a textului, la alţii, e vorba de o metapoezie asumată deliberat ca unică formă (superioară) de exprimare. Cu o asemenea poezie exclusiv autoreferenţială a început Bogdan Ghiu şi, nu întîmplător, majoritatea poemelor lui din Cinci şi din Nouă poeţi se intitulau, pur şi simplu. Poem. E. Simion le analizează prin această prismă şi pe cele din Manualul autorului, afirmînd că Ghiu „nu-i un poet al realului" şi că pînă şi „ acele versuri care par a înregistra intimplări din viaţa imediată" înregistrează de fapt,, intimplări de irealitatea existenţei poetului". Mă deosebesc de acest punct de vedere în măsura în care mi se pare că textualismul lui Bogdan Ghiu dă, în Manualul recent, unele clare semne de oboseală, făcînd tot mai des concesii biograficului direct, pierzînd, aşadar, din radicalitatea iniţială. E firesc şi e bine că se petrece acest fenomen. Convenţia textuală, ignorată înainte pînă şi de către poeţii care scriau la idei ori la atitudini lirice, la poezie ca expresie a realului, cel mult, dar nu la text şi la scriitură în corporalitatea lor specifică), a devenit terorizantă, la un moment dat, spre a-şi căuta tot mai des în vremea din urmă justa măsură. Şi dacă e greu de crezut că poetul (de altfel şi prozatorul) o va putea din nou trece complet cu vederea de aici înainte, locul ei nu va mai fi în nici un caz acela dominant pe care l-a deţinut de pe la 1980 încoace printre celelalte convenţii poetice.

Desigur, sînt încă în Manual destule metapoeme (unul, conţinînd un platonicianism sui generis, atrage îndeosebi atenţia: „ Tu (eu), în întuneric (înecat în peştera unei litere), şi undeva (lateral, dedesubt) o pagină albă

(orbitoare, rece, ascuţită). Scriu pentru că nu am o foaie de hîrtie Ia indemină. O foaie de hîrtie transparentă, prin care să se vadă limpede întunericul, de care să fiu astfel despărţit, departe. O pagină scrisă de mine direct pe verso, dincolo, dedesubt") şi, mai ales, textualismul e prezent difuz peste tot, în forma referinţei obsedante la pagina albă, la cuvînt, la literă, la actul scrisului, la poem. însă este evident că interesul poetului însuşi s-a deplasat de la poem ca unic obiect al poeziei spre alte obiecte, între care poemul ocupă şi el un loc, poate privilegiat, dar nu mai e singurul. Aşa încît putem vedea ce fel de poezie scrie (şi va scrie) Ghiu. îl putem clasifica între colegii de generaţie. Ca şi la Romulus Bucur, despre care a scris E. Simion săptămîna trecută, se precizează la Bogdan Ghiu formula unui intimism caligrafic şi reflexiv. Nu însă ironic, mai curînd sentimental (deşi de inimă se fereşte poetul cel mai tare - ştie el ce ştie!), autorul Manualului îşi evocă şi el adolescenţa (pe tema veche a lui ubi sunt), face cu umor delicat, pentru fetiţa lui, inventarul realităţii imediate, sau reţine, cu întreg haloul lor afectiv, micile gesturi cotidiene (aprinsul ţigării, bunăoară), în interstiţiile textualismului său de ieri, mijeşte o poezie de impresii de moment, de observaţii şi de reflecţii foarte vii. Nu trebuie să ne înşele referirea la foaia de hîrtie şi la scris: Legătura dintre noi, de exemplu, este o frumoasă poezie erotică, alintată, camilpetresciană:,, In timp ce scriu, de cealaltă parte a paginii (pe verso) eşti tu. Te ascunzi şi foaia te ascunde. Scriind (te (pre)simt, îţi simt trupul tremurător, inegal, nemişcat, una cu pămîntul. Te pipăi. Mă împiedici să scriu corect, frumos. De ce stai sub foaia mea de hîrtie, dincolo de ea~> Ieşi afară, vino deasupra, lingă mine, în locul meu! îmi susţii foaia de hîrtie. Contactul nostru e chiar această foaie de hîrtie. Textul pe care îl scriu se datorează (mai ales) reliefului trupului tău", Textualismul a devenit aici aproape metaforic, la fel ca în Sfaturile (mai mult sau mai puţin) practice pe care Manualul se simte obligat să le dea şi în care izbitoare e formularea figurată: „ Cînd scrieţi, nu apăsaţi / prea tare. / S-ar putea ca obiectul / de care vă sprijiniţi / (pe care, altfel spus, vă bazaţi) /să nu reziste". Iese la iveală aici o altă temă decît aceea a textului însuşi şi anume una sufletească, a vulnerabilităţii celui care, scriind, se poate pomeni căzînd în lume. Şi ce recomandă autorul spre a se evita acest risc? „ încercaţi, aşadar, să scrieţi / fără să atingeţi hîrtia. Dar / cel mai bun lucru pe care l-aţi putea face / ar fi / să daţi hîrtia la o parte, / să o luaţi din drum... ".

îmi vine să-i fac lui Bogdan Ghiu exact această recomandare: să dea cît mai des hîrtia la o parte, îi garantez că nu va pierde nimic din frapanta originalitate a poeziei pe care o scrie.

(România literară, nr. 44, 1989)

Adrian Alui Gheorghe ADRIAN ALUI GHEORGHE „Intimitatea absenţei"

La a treia carte (Intimitatea absenţei, Editura Antiteze) este poetul Adrian Alui Gheorghe, născut la Brumăzeşti Neamţ în 1958 şi cu studii de filologie la laşi. E vorba, aşadar, de un optzecist întîrziat, care a debutat în 1985 la Editura Junimea cu Ceremonii insidioase, volum urmat, în 1987 şi în aceeaşi editură, de Poeme în alb-negru. Scriu prima oară acum despre el şi aş vrea să spun de la început că mi se pare a fi un poet adevărat, cu o mică notă personală rezultată din combinaţia de banal, prozaic, cotidian cu o fantezie a metaforei care merge de la „decadentismul" bacovian, simbolist, pînă la insolitul suprarealiştilor.

Două sînt tipurile de poezie pe care Intimitatea absenţei le pune în evidenţă. Mai întîi, este o poezie de jurnal intim, de notaţie a impresiilor ori emoţiilor, ca un fel de confesiune lirică profundă şi dramatică. Acest tip se vede cel mai bine în poemul, elocvent ca o spovedanie, intitulat Şi femeia a creat bărbatul şi care ocupă secţiunea mijlocie a volumului. Acest poem începe cu o întrebare semnificativă şi care sugerează răspunsul că „poezia decantată" nu mai are căutare într-o lume a comunicării directe şi brutale: „Poţi să scrii un poem de iubire împotriva iubirii?", în zaţul sentimental al poemului se ascunde un eşec erotic îndepărtat, o primă experienţă nefericită. Spune poetul în acelaşi mod clar-confesiv: ,, o mare iubire este a tuturor ca o ploaie". Şi adaugă: „viaţa întreagă este istoria unei infidelităţi". Mai departe, lucrurile par şi mai limpezi: „Prima femeie din viaţa mea nu a fost a mea, ci a tuturor". Turnura memorialistică a discursului poetic se accentuează în partea a doua:

„M-am născut în vara anului J 958. Poate fi asta

o recomandare? (..)

să vezi ceva

din iubirea din care te-ai născut un sentiment general

iubirea ca o imagine a morţii din care ai venit

sau poate mişcarea pe banda de celuloid care transformă

anorganicul în resturi de memorie

sau femeia care se consideră preoteasa unei mari iubiri

într-un parc vara împreună cu stîngăciile unei furtuni

un bărbat adormit pe o bancă ţipînd: tre:iţi-mă pînă

nu dispar învins! apoi chiar dispărînd femeia I-a urmat

poate să pară vetust - desfoliindu-se încet încet abandonînd arhitectura mea raţională eu însumi întrebîndii-mă dacă nu din mine răsar noaptea şi zorile sau numai noaptea".

Celălalt tip este al majorităţii textelor din primul ciclu, titular, al cărţii. Turnura acestora e mai degrabă aforistică. Poetul are, în mod evident, plăcerea definiţiei, pe care o dezvoltă arborescent. Ca în orice definiţie lirică, şi aici reflexivitatea e în fond un truc. G. Călinescu a demonstrat la Eminescu, în Glossă, că nu gîndurile poetului ne interesează şi că lirica de meditaţie e în realitate una în care conţinutul, filosofia, ideile sînt „simulate''. Liric în astfel de producţii este tonul oracular ori sentenţios, indiferent de valoarea în sine ori de originalitatea reflecţiilor. Atmosfera poetică provine din două surse: Bacovia, cu tristeţile, ploile şi mahalaua lui eternă, şi Mircea Ivănescu, cu intelectualele lui preocupări domestice şi lecturi, cu evocarea camerei de scris şi a scriiturii.

iată pe Bacovia:

„ (Nu ştiu cum se face că) mereu nimeresc la marginea oraşului acolo unde deversează visele ciolănoase ale săracilor (si) pe vremurile acestea fără nici o sărbătoare femeile uită duminicile încuiate în casă trec pe străzi la ferestre capete de nebuni chipuri eterate toţi cei care l-au surprins pe însuşi dumnezeu cerşind puţină dragoste... ".

Iată şi pe Mircea Ivănescu:

„A trecut poştaşul a sunat din greşeală

i-am mulţumit pentru că încă crede

că sînt în dialog cu ceilalţi după aceea

am citit continuu din tratatul de descompunere

al lui cioran am subliniat cîteva propoziţii

simple care mi s-a părut că le-am mai

citit undeva locurile sînt în general

cunoscute ca şi oamenii n-a mai venit

nimeni e aproape noapte se întorc umbrele

în lucruri aprind flacăra aragazului:

nu vreau să mă simt singur".

Forma acestui lirism dezabuzat şi melancolic este caligrafia. Scriitura este îndrăzneaţă, cu imagini deconcertante ca ale suprarealiştilor, dar în definitiv calofilă. Se pot colecţiona metafore surprinzătoare: „sînt gol ca o pictură chinezească într-un ziar" sau „memoria stă spînzurată cu cocorii în jos". Reproduc şi un concis poem gîndit în acelaşi spirit: „ limba mincinoasă a oracolului s-a învineţit / ca o limbă de dine care a alungat luna / din fereastra ta ". Desenul din covorul textului se decupează deseori cu claritate, deşi nu ne vine uşor, ca la Voronca, să stabilim în topica versurilor segmentele cu înţeles propriu „Pentru că uneori aud o ploaie păşind / pe singura fereastră luminată: paşi mici / de femeie îndrăgostită licornă care / îşi amăgeşte absenţa cu poeme de dragoste". Legătura imaginaţiei cu scriitura este evocată de poetul însuşi într-o poezie care se închide textual asupra ei înseşi: „ In faţa ferestrei doi inorogi par plictisiţi / ca două tufe de iarbă încîlcite de vînt / sau două tunete în aşteptarea ploii le fac / semne vizibile In foaia pe care nu reuşesc / să scriu poemul despre amintirile pe care / un om le-ar fi putut avea privind prin / fereastră doi inorogi îngreunaţi de trupuri". Cel care a anticipat la noi această subtilă chinezerie (realitate, imagine, ochi care priveşte) este „necunoscutul" Alecsandri, în Pastel chinez, acolo unde bătrînul surprinde din turnul lui singuratic şi desenează pe hîrtie de orez idila pescarului şi a fetei din barcă.

Adrian Alui Gheorghe este un caligraf melancolic al intimităţii vulnerate şi pustii.

(România literară, nr. 22, 1993)

CRISTIAN POPESCU „Cuvînt înainte"

Ce extraordinar poet este acest Cristian Popescu! Debutul lui editorial (Cuvînt înainte, Cartea Românească) vine să confirme impresii mai vechi. Acum un an revista, Convingeri comuniste (nr. 4-5, 1987) îi tipărea grupajul intitulat Familia Popescu (regăsim o parte din texte în volum), foarte elogios prezentat de către Mircea Martin (în cadrul cenaclului Universitas, unde poetul s-a făcut remarcat), Marin Sorescu, Constanţa Buzea şi Laurenţiu Ulici. Şi pentru ca tacîmul să fie complet, au existat şi vreo două notiţe ostile şi de o rea credinţă bătătoare la ochi. Neobişnuita întîmpinare se va repeta, sînt sigur, şi cu prilejul volumului de azi, deoarece Cristian Popescu nu e un autor care să treacă neobservat. Totul pare a concura la crearea acelei atmosfere pe care o întîlnim ori de cîte ori - nu prea des, fireşte - lumea intuieşte apariţia unui mare talent, în ce mă priveşte, n-am absolut nici o îndoială că autorul Familiei Popescu şi al Cuvîntului înainte este un astfel de talent, oricîte reacţii răutăcioase sau necuviincioase va mai trezi el.

E destul să-i citim versurile ca să ne dăm seama de puternica lor originalitate. Numind unele dintre poezii „poeme vorbite", autorul a vrut probabil să preîntîmpine obiecţia că nu le-a structurat în modul clasic, ci ca pe nişte texte în proză. Obiecţia i s-a făcut însă şi se va mai face, fiindcă prejudecata nu se lasă încovoiată cu una - cu două. Dar oare cîte bucăţi de aspect clasic, eventual aranjate pe strofe., ritmate şi rimate, conţin tot atîta poezie cîtă aflăm în următoarea... proză? „ Bineînţeles c-am auzit cu toţii de acel cîmp pe care creşte păr de fată în loc de grîu. Da, da... unduios şi blond. Iese lumea noaptea şi piaptănă îndelung părul şi dimineaţa copiii îl împletesc în cozi. Ce dacă moartea face din trupul nostru trup de femeie. Trup roditor de grozavă femeie... Mare lucru!... Aşa schimbaţi vom purta în dreptul inimii o vînătaie chiar de inimă făcută, loviţi de inimă pe dinăuntru. Poţi să strigi cît vrei: «Ah, fată cu părul bond şi vînăt!» Tot degeaba vor veni copiii să i-l împletească şi-ai tăi or pieptăna-o îndelung. Poţi să strigi cît vrei: «Ah, poemule, vînăt şi blond şi unduios» Tot degeaba. Vor auzi cu toţii de flacăra aia ascuţită de inima cu două tăişuri pe care o porţi în piept. Bineînţeles ". O pagină mai încolo, în alt „poem vorbit", Cristian Popescu dă indirect poetului această splendidă definiţie: „ Dumneata ai auzit de unul care adormind a coborît visul în el, cum coboară de obicei visele? Şi adormitul a strîns visul în braţe,

l-a mîngîiat, se simţea bine, dar în zori, vezi, nu s-a mai trezit şi a rămas visul acolo în el în loc de suflet... Aşa şi cu tine: nu ştiu cum le mingii, nu ştiu cum le strîngi în braţe că rămîn visele în tine şi după ce te trezeşti, îşi pierd săracele capul şi nu mai vor să plece ". Aici este o cheie pentru, înţelegerea poeziei proprii, în care onirismul joacă un rol important. Cristian Popescu visează cu ochii deschişi, la orice oră din zi şi din noapte, ca şi Leonid Dimov, ca toţi fanteziştii îndrăgostiţi de himere. Visele lui, duioase şi glumeţe, profunde şi fermecătoare, seamănă cu nişte privelişti sau întîmplări cotidiene, care au fost însă, prin anamorfoză lirică, deformate, subţiate, lungite, ţuguiate, aşa fel încît să ţi se pară, uitîndu-te la ele, deopotrivă familiare şi stranii.

Cam toată întîia jumătate a Cuvîntului înainte e compusă din astfel de vise lirice care se petrec în tramvai. Tramvaiul, ca element de univers poetic, intră cu adevărat în literatură o dată cu Cristian Popescu, la fel cum sania a intrat o dată cu Esenin. „ Tramvaiul susură pe şine. Electric, adormitor, în tramvai aerul e gros ca o spumă, li sorbi, ameţitor [...] Zîmbeşte, domnule călător. B bine. Fluturi foşnesc în motor. Electric, adormitor. Eu nu mai cobor la prima. Nu mai cobor". Se vede imediat că tramvaiul este o metaforă a universului, în tramvaiul acesta se întîmplă cele mai banale şi extraordinare lucruri, în vagonul cu care copiii se duceau la Obor, -la căluşei, are loc acum nunta surorii, în timp ce mama spală geamurile şi aşază perdeluţe colorate, servind pe toţi călătorii cu bomboane. Se bea şi se dansează. „Cristi e un bun lăutar, are o mierlă împăiată în loc de vioară şi cîntecul i-atîrnă de arcuş ca scrumul de ţigara stinsă, vom invîrti pe rînd manivela de la flaşnetă, ce distracţie, ce sîmbătă nemaipomenită". Dorinţa poetului e de a-şi cumpăra „ultimul tip de tramvai douăşase" şi de a întinde pentru el şine pînă la Valea Prahovei şi pe Litoral. „ Voi plimba o fanfară să se bucure lumea de surle, de tobe, de bal. Voi plimba domnişoarele ce s-or simţi legănate nu ca de şine, ci ca de val". Aceste aparente absurdităţi au în fond cea mai perfectă coerenţă onirică. Treptat ne trezim noi înşine pasageri ai minunatului tramvai şi nu ne mai mirăm de nimic, nici chiar de miracolele care au loc în el: „ E-atîta înghesuială în tramvai încît pe domnişoara din faţă o deranjează bătăile inimii mele, o împinge inima, o loveşte. E ultimul tramvai. Voi deschide punga cu fluturi şi se va produce o înghesuială cum nu s-a mai povestit. Ah, domnişoară, buzele noastre se vor lipi strîns, dar n-am ce să fac, mă-mpinge cineva prea tare din spate. Ah, domnişoară, nu mai ştiu dacă asta-i bătaia mea de inimă sau a dumneavoastră, dar n-am ce să fac, mă-mpinge cineva prea tare din spate. Degetele au încăput în acelaşi inel,

picioarele au încăput în acelaşi pantof cu toc, delicat, domnişoarele au încăput toate în aceeaşi rochie, dar n-am ce să fac. Toate inimile bat în pieptul vatmanului. Şi pe el îl împinge aşa de tare din spate incit a pierdut controlul şi tramvaiul a ajuns departe în pădurea Băneasa. Domnişoară, fluturii s-au ascuns de mult în părul dumneavoastră şi inima mea creşte, vă creşte în pîntec. Să-i daţi, vă rog, nume de fată. E tîrziu, e linişte, n-am avut ce să fac, m-a împins prea tare cineva şi era ultimul tramvai din seara asta".

Nu e greu de ghicit aici cîntecul de lume muntenesc, într-o variantă plină de imaginaţie care ne face să ne gîndim la Nichita Stănescu. în fond, Cristian Popescu e unul din continuatorii acestui spirit al folclorului urban şi mahalagesc, amestec de sentimentalism şi de persiflare, care a dat pe cîţiva din cei mai interesanţi lirici din ultima sută de ani. Nota caracteristică este însă aceea că sentimentul, în loc să fie cenzurat, este din contra potenţat pînă cînd, asemenea unui aluat în care ai introdus drojdia, creşte imens şi absurd, revărsîndu-se peste lume.

Spectacolul acestei intimităţi devenită publică este tocmai acela al romanţei bucureştene din totdeauna. Cu marele lui talent Cristian Popescu îi valorifică liric facilitatea, gravitatea, duioşia, ridicolul şi burlescul. Preferinţa lui se îndreaptă deopotrivă spre materialele umile, „joase", spre artefacte, poze şi clişee naive, pe' care înţelege să. le recicleze liric în felul în care Bruno Schulz o făcea în povestirile lui. Este, probabil, asemănarea cea mai frapantă din toate. Regăsim la Cristian Popescu manechinele, lemnele vopsite, exponatele de ghips din vitrine, cărora poetul le înalţă veritabile imnuri. Vitrina este la el paradisul idilic şi etern al materiilor alterabile, comice sau puţintel stupide, întreaga apologie tandru ironică a kitschului de la Schulz o surprindem şi în versurile poetului nostru: „Da, fac idilă. Vorbesc mereu despre Edenul din vitrine. In vitrină hainele nu se şifonează, nu se murdăresc, nu rămîn niciodată mici pe manechinele-copii. Ochii sînt ficşi, cuprind mereu o aceeaşi sferă vizuală. Pe această privire se poate aşterne praful ca pe orice lucru de lemn. Gestul este fix într-o naturaleţe forţată. Zîmbetul e vopsit propunînd o melancolie acută trecătorului Culoarea feţei se poate cel mult coji, dar este de datoria vitrinierului de a îndrepta totul cu pensula. Tinereţea e veşnică".

în acest stil, din care nu lipsesc formulele stereotrpe ale reclamelor, limbajul uzat şi lăbărţat de prea multă purtare, jocurile de cuvinte al căror resort este grotescul („Subsemnatul Popescu Cristian am strîns şi azi, vineri, negru sub unghie de dimineaţă pînă seara"), poetul îşi dovedeşte acelaşi sentimentalism înduioşător-sarcastic, capabil să

exploateze pentru marele lirism arii de flaşnetă, motive lăutăreşti şi toată acea melodramatică şi carnavalescă muzicalitate a romanţei. La care se adaugă mascarada sentimentală. Mircea Martin l-a raportat la Bacovia. îl simt mai degrabă înrudit cu Minulescu şi Cărtărescu, în pofida tuturor evidentelor deosebiri, şi aceasta tocmai pentru că seriozitatea lui funciară are o permanentă facondă, e adică fals veselă şi limbută, fiindcă emoţionalitatea lui e histrionică.

în ciclul care se intitula la apariţia în revistă Familia Popescu umorul liric este de un tip mai clar urmuzian şi arghezian. Procedeul se învecinează deseori aici cu parodia. Cristian Popescu are însă vădită înclinaţie spre ducerea expresivităţii, indiferent de tipul ei, la o limită dincolo de care puţini au crezut că se poate trece. Plecînd bunăoară (în Duminică) de la ideea că ziua cu pricina este o zi de odihnă, el ia ad litteram cuvintele şi ne înfăţişează o sărbătoare a morţii (dar şi a naşterii, fiind vorba de Crăciun), în care patul devine catafalc, oamenii se împodobesc ca nişte pomi de iarnă etc. Finalul poeziei conţine, stilizate, mostre de stil stereotip de la rubrica decese a gazetelor. Aceleaşi procedee sînt izbitoare şi în Local familial ori în Arborele genealogic. Urmuzianismul ascunde peste tot o viziune asupra existenţei, o ontologie lirică în care comicul şi tragicul se împletesc, inextricabil. Bizarul, teribilismele menite să epateze spiritul mic burghez nu sînt decît expresia paradoxală a unui mare instinct al tragismului existenţial. Doar masca e comică. Dedesubt pulsează sîngele unei concepţii radicale şi al unei sensibilităţi exacerbate. De nu greşesc, poeziile din acest ciclu sînt anterioare celor cu care se deschide volumul. Unele asemănări între ele există, neîndoielnic, şi îndeosebi aspectul kitsch şi sentimentalismul de flaşnetă cu care poetul încearcă să-şi mascheze adevărata stare lăuntrică. Descoperim şi în imaginile culese din viaţa familiei Popescu naivitatea simuiată, gustul rimbaudian pentru primitiv, umil şi prostesc, trucajele, ersatzurile şi glumele îndoielnice („Arbore/e genealogic al familiei Popescu e falnic. El creşte în Cişmigiu, lingă lac. Mai întotdeauna e împodobit cu globuri şi beteală şi e altoit cu un stîlp de telegraf. Printre crengile lui am aşezat bibelouri, fructe de porţelan. Am scrijelit cu un cuţitaş pe coaja lui: «Popescu + Dana + Cristi + mama = Love»"). Dar dacă în Familia Popescu autorul se află încă în proximitatea tradiţiei bizar-absurdului avangardist, în poeziile celelalte, paleta lui apare mult îmbogăţită şi mai originală. Oricum ar fi, Cristian Popescu promite de pe acum să fie unul din cei mai uimitori poeţi actuali, înzestrat cu o imaginaţie ieşită din comun, profundă şi emoţionantă.

(România literară, nr. 41, 1988)

SIMONA POPESCU „Xilofonul şi alte poeme"

Izbitoare în Xilofonul Simonei Popescu (Editura Litera) este arhitectura; atît a fiecărui text în parte, cît şi a volumului în întregul lui. N-am citit de mult timp o carte de debut mai atent construită, care să denote, pe lîngă talent (şi al Simonei Popescu este incontestabil), o mai mare voinţă de ordine. De la Poe şi Baudelaire ştim că luciditatea merge foarte bine împreună cu inspiraţia. O bună parte din lirica modernă stă sub semnul acesta. La Simona Popescu este cît se poate de evident antiromantismul. Nu e nimic bolborositor ori confuz în poezia ei. Desenul versurilor e clar. Imaginaţia nu aruncă umbră. Pe scurt: o lirică în regim de transparenţă.

Volumul e compus din trei secţiuni diferite, dar între care există comunicaţie (de motive şi de stil). Cea dinţii se intitulează Scene din oraşul cu străzi înguste şi ar putea fi considerată ca un fel de prim strat al poeziei Simonei Popescu. Recunosc aici cîteva din trăsăturile textelor ei de acum cîţiva ani, pe care mi le-a dat să le citesc ori le-am ascultat în Cenaclul de Luni. (în paranteză fie zis, Simona Popescu a citit prima oară în Cenaclu - şi, apoi, parcă, încă o dată - într-o seară pe care cu toţii ne-o aducem aminte. Venise de la Braşov, unde era elevă la liceu, împreună cu trei colegi ai ei, „pilotaţi" de Alexandru Muşina. Impresia pe care au produs-o cenacliştilor aceşti copii minune de 16-l7 ani a fost foarte puternică. N-am uitat nici extrema grijă cu care lunediştii, cu zece ani mai maturi, i-au discutat atunci. Era de altfel una din primele ocazii în care generaţia 80 stătea faţă în faţă cu generaţia 90. Muşina, devenit profesor, descoperea, iată, talente. Cenaclul de Luni, desfinţîndu-se curînd după aceea, Simona Popescu Caius Dobrescu şi ceilalţi nouăzecişti şi-au făcut în fapt ucenicia, în anii următori, sub mîna lui Mircea Martin, la Cenaclul Universitas). între aceste trăsături cea mai remarcabilă era naivitatea voită, infantilizarea. Scenele păstrează această înclinaţie, afectînd de pildă maniera de compoziţie şcolară, de abecedar liric. Lecţia de engleză ne face să ne gîndim atît la Muşina (cu lecţiile lui de fanceză), cît şi la Ionesco, prin utilizarea stereotipiei de limbaj cu efecte quasi absurde: „ Casă tu eşti o casă / - casă (aceasta este o casă era are culoarea albă / ce este asta?) / pe mine mă cheamă Mike / (ochi gură nas ureche cap trunchi membre / superioare, inferioare) / pe mine mă cheamă Mike / e Mike / Ce mai faci citi ani ai tu / îţi dau ochii mei dă-mi ochii tăi / dă-mi clanţa ta nu gura mea etc". Infantilismul este vizibil în

mecanica propoziţiilor simple de extemporal poetic: „eu trăiesc într-un oraş mare / eu trăiesc într-un oraş mic / casa mea e mare / casa mea e mică / citi ani ai tu? / cum te cheamă?". Vacanţa de iarnă descrie un orăşel al copiilor, care e o lume în miniatură. E o încercare de a privi copilăria prin ochii copilului, viziune coroborată însă cu aprecieri ale adultului.

Ciclul al doilea, titular, este în fond un amplu poem, un fel de sinteză a problematicii şi a limbajelor din Scene. Tema imediat aparentă este tot copilăria (şi adolescenţa). Amintiri din copilărie, aşadar. Tema ascunsă este însă criza de identitate, o dată cu creşterea, în frumoasa şi concisa prezentare de pe coperta a doua a cărţii, Livius Ciocîrlie notează şi el că Simona Popescu „scrie o poezie de criză". Un vers emblematic (şi vag barbian) pentru identitatea aceasta dificilă este următorul: „miez viu în nesfirşite învelişuri". Dar să înfăţişez mai amănunţit poemul Xilofonul. Titlul nu e întîmplător. Instrumentul cu pricina este acela de percuţie ştiut copiilor, care scoate sunete simple şi monotone. El sugerează natura poeziei pe care Simona Popescu o propune şi care nu constă în ample dezvoltări tematice, precum o parte a liricii de dinaintea ei, ci exploatarea la maximum a repetiţiei cîtorva, puţine, motive. Muzica pe xilofon e simplă şi naivă. Poemul debutează cu un album de poze amuzant şi sentimental: „dodoloaţă speriată şi cheală / a lăsat-o mama pe burtă şi / mi-au făcut poze amintiri / de cînd nu-mi mai amintesc nimic". Vine la rînd un caleidoscop de imagini şi senzaţii legate de adolescenţă, cu enumerări şi „simplicităţi" de expresie bacoviene: „Lună gălbuie printre negrele crengi vînt /stîrnit frunzuliţe albăstrui umflînd perdeaua / aer roşu portocaliu galben verde albastru / cap trunchi membre orificii mucoase / prietenii mei dansează cu zel / goluri şi plinuri / vase de sticlă găurite / chipurile lor măşti / de ghips si de sfoară vopsite mereu în alte lumini / embrioane pulsînd în învelişul de muzici / aer colorat aer sonor aerul cald din plămîni şi din piele / • aer care bucură care cheamă mişcarea / (învîrtind o fată firavă în jurul meu) / (învîrtindu-mă în jurul acestui băiat pirpiriu) / (rotocoale moi în jurul acestei fete prostule) / am o rochie de femeie de 30 de ani) / (palmele i-au transpirat) / (e tîrziu şi mama o să mă certe) / (hai să te învăţ să fumezi) / (se face că nici nu mă vede) ".

Tehnica bazată pe repetiţie este evidentă şi în jocul de măşti din partea a treia a poemului. Este o mască „cu iepuraşi" şi o mască de bătrînă „cu nas mare, acră şi rea"-. Un fel de conştientizare a nonidentităţii aflăm în partea a patra: „ Drace dar eu sînt ce nu mai sînt / Şi ce nu sînt încă / eu sînt un animal în schimbare / locuri pe care le-am cunoscut şi le voi cunoaşte / încă şi încă oameni".

Urmează o rugăciune a incertitudinii şi o sumă de întrebări dramatice. Discursivitatea este parţial înlocuită apoi de o manieră simili-epică, în care elementul prozaic (abia marcat de autoironie) pare acela din Geo Dumitrescu (şi nu doar prin prezenţa bicicletei şi a cîinelui): „Acum cinşpe ani am vrut să am o bicicletă / (dau din pedale înaintez ca să mă întorc obosit) / şi mi-am zdrelit genunchii rău / am căzut îngrozitor In faţa oamenilor ca o bleaga / au ris şi nu mi-a fost bine (ca o balegă) / un băiat m-a sărutat şi a vorbit cu alţi băieţi despre asta / mi-a fost ciudă foarte / am avut un căţel l-a călcat maşina / cit am pllns după el / am primit o brînduşă de la un băiat iubit / care s-a ofilit / eu n-am putut să fac nimic / lucrurile care mi-au plăcut mi s-au părut / mai tîrziu urîte".

Alt joc de măşti, mai complex, găsim în partea a opta, subliniind ideea crizei de identitate, în fine, înaintea catrenului care încheie poemul, revine tema albumului cu poze, combinată însă cu aceea a xilofonului, ca o supratemă muzical-ideatică a poemului însuşi, din perspectiva autopersiflantă, nu străină de un sentiment al zădărniciei: „ Ce cîntec am făcut lovind xilofonul / cu ciocănelele de lemn / dar nu e nimeni în jur să audă / nu e nimeni cu mine să rida / mamă ce vuiet ce bubuitură / cu ciocănelele de lemn in creştetul capului".

Există deja indicată în finalul Xilofonului atmosfera din Plicty, poemul, la fel de extins, care alcătuieşte cea de pe urmă secţiune a cărţii. „Plicty" este un cuvînt inventat de Simona Popescu pentru „spleen". Motto-ul este din curioasa proză a lui Gide Paludes, consacrată sterilităţii absolute. Descoperim, şi de data aceasta, versurile emblematice: ,, Ce mare e lumea / ce plictis aici...". Poemul e o radiografie ingenioasă a stării de spleen care-i stăpîneşte de o sută de ani pe mulţi dintre poeţii moderni. E nevroza lor.-Marea plictiseală nu cruţă nimic: nici prieteniile, nici după-amiezele de vară la ţară, nici orele de şcoală. Spleenul indică un gol existenţial. După tema lipsei de identitate, iat-o pe aceea a lipsei de consistenţă: una definea adolescenţa, cea de a doua defineşte maturitatea. Ieşirea din criza de creştere înseamnă intrarea în regatul plictisului. Aceasta fiind atitudinea lirică fundamentală, poemul are o construcţie originală şi eclectică. Mai întîi, versurile propriu-zise; ele sînt de o derutantă varietate; ludic-infantile, absurd-folclorice, elocvente, enumerative, dialogate, evocatoare. Inconsistenţa ontologică atrage o inconsistenţă a limbajului despre fiinţă. El nu mai poate fi coerent şi omogen. Se sfarîmă şi se copilăreşte. Regresează spre starea amorfa care-i permite să fie invadat de limbaje străine. Nu mai e nou sau personal, ci atavic, lipsit de memorie: „Ce linişte-i acum în jurul meu / nici un prieten /

nici un animal / nici măcar o muscă / întins pe covor trupul stă degeaba / Transpiră respiră / respiră / toate elementele care ne compun / la ce bun Dacă nu pot face nimic pentru noi / să menţină o sănătate bolnavă / alcătuiri amorfe apatice / aer vechi In plămlni / limba de plumb / chip pe care nu ţi-l aminteşti / nu-ţi aminteşti cum arătai ieri / dar - atît de precis - acu' zece ani / cu ce putere respingem ? / (vreau o oglindă) / mintea plină / de cuvinte străvechi de cuvintele altora / de ordinea altora / Sînt şi singuratic / ar trebui să muncim / să obosim / să facem ceva ".

Poemul e, apoi, o antologie sui generis a literaturii plictisului (Puşkin, J. Green, Baudelaire, Bacovia etc.). Se fac referiri la specialişti în materie, ca Flaubert şi Stendhal. în fine, poeta adaugă cîteva texte pe aceeaşi temă, culese de la „Cristina. 20 ani, studentă", ori de la alţi amatori, dispuşi în ordinea crescătoare a vîrstei, pînă la „Ica, 84 ani", ori extrase Din carnetele studentului S. (cel mai sesizant fiind acesta: „Plictisss: cuvînt ssscîrţîitorrr"). Compoziţia eteroclită corespunde perfect senzaţiei de alunecare a fiinţei umane în plictis ca într-o mlaştină. Poemul este foarte original şi va rămîne o piesă importantă la dosarul formelor noi de literatură pe care ni le propun tinerii scriitori.

(România literară, nr. 15, 1990)

Mihai Beniuc

Poezii , 15

Geo Bogza

Paznic de far 19

Emil Botta

Un dor fără saţiu 24

Măria Banuş

Portretul din Fayum 29

Poezia Măriei Banuş 31

Fiesta 35

Gellu Naum

Athanor 39

Dimitrie Stelaru

Nemoarte 42

Constant Tonegaru

Steaua Venerii 44

Radu Stanca

Versuri 47

Geo Dumitrescu

Aş putea să arăt cum creşte iarba , 49

Şt. Aug. Doinaş

Alfabet poetic 54

Hesperia 58

Vînătoare cu şoim 61

Foamea de unu 65

Ion Caraion

Cîrtiţa şi aproapele 70

Dragostea e pseudonimul morţii 71

Nina Cassian

Disciplina harfei 76

Ambitus 78

Loto-poeme 80

Numărătoarea inversă 81

A. E. Baconsky

Retrospectivă Baconsky 85

7 poeme 89

Cartea de vise 92

Semne cereşti (rondeluri) 93

Spectacol ". 94

Carte de vise , 97

Ştefan Bănulescu

Cîntece de cîmpie 101

Mircea Ivănescu

Versuri 103

Poeme 104

Alte poeme nouă 106

Nichita Stănescu

O viziune a sentimentelor 110

11 elegii 113

Necuvintele a 115

Poezii 118

Starea poeziei 121

Epica Magna 126

Daimonul meu vine de departe 131

Ordinea cuvintelor 134

Florin Mugur

Cartea regilor 141

Cartea prinţului 142

Portretul unui necunoscut 145

Spectacol amînat 148

Ion Gheorghe

Proba Logosului 153

Zicere la zicere 157

Marin Sorescu

Moartea ceasului 162

Drumul 164

La Lilieci 168

Dan Laurenţiu

Poziţia aştrilor 173

Călătorie de seară 174

Imnuri către amurg 175

Poeme de dragoste ."." 176

Psyche 178

Versuri 181

Julien Ospitalierul 182

Adio, Robinson Crusoe 186

Cezar Baltag (n. 1939)

Madona din dud 189

Euridice şi umbra 191

Ileana Mălăncioiu

Prefaţă 194

Mircea Ciobanu

Viaţa lumii 204

Postfaţă: Armurării 207

Constanţa Buzea

Prefaţă: Rouă plural 215

Angela Marinescu

Var 225

în loc de prefaţă: Roşu şi Negru 229

Mihai Ursachi

Diotima - Poezii de dragoste 231

Marea înfăţişare 233

Cezar Ivănescu

Rod 235

Muzeon 236

Doina 238

Alte fragmente din Muzeon 240

loan Alexandru

Viaţa deocamdată 244

Infernul discutabil 246

hnnele bucuriei 249

Imnele Transilvaniei 252

Pămînt transfigurat 255

Imnele Maramureşului 259

Ana Blandiana

Cincizeci de poeme, Calitatea de martor 263

Proiecte de trecut 265

Poezii 269

Şerban Foarţă

Simpleroze 275

Şalul, eşarpele Isadorei 277

Versuri 279

va fi linişte va fi seară 281

Guillaume poetul şi administratorul 285

Marius Robescu

Spiritul însetat de real 289

Joc şi înviere 291

Adrian Păunescu

Pămîntul deocamdată 295

Dorin Tudoran

Pasaj de pietoni 299

Daniel Turcea

Entropia 302

Epifania 303

Adrian Popescu

Focul şi sărbătoarea 308

Ion Mircea

Tobele fragede 309

Petre Stoica

Bunica se aşează în fotoliu 311

O nuntă de cenuşă 312

Suvenir 313

Liviu loan Stoiciu

O lume paralelă317

Mircea Dinescu

Invocaţie numănui 321

Proprietarul de poduri 322

Rimbaud negustorul 324

Florin laru

Cîntece de trecut strada 328

La cea mai înaltă ficţiune 330
înnebunesc şi-mi pare rău 334
Alexandru Muşina
strada castelului 104 339
Traian T. Coşovei
Ninsoarea electrică 342
l, 2, 3 sau 345
Cruciada întreruptă 347
Poemele siameze 350
în aşteptarea cometei 353

Carte de iarnă 356

Marta Petreu

Aduceţi verbele 359

Dimineaţa tinerelor doamne 362

Emil Hurezeanu

Lecţia de anatomie 365

Ion Stratan

Ieşirea din apă 369

Cinci cîntece pentru eroii civilizatori 371

Matei Vişniec

La noapte va ninge 375

Oraşul cu un singur locuitor 377

Mariana Marin

Un război de o suta de ani 381

Atelierele (1980-l984) 384

Romulus Bucur

Greutatea cernelii pe hîrtie 390

Mircea Cărtărescu

Faruri, vitrine, fotografii 392

Poeme de amor 396

Totul 400

Levantul 403

Bogdan Ghiu

Manualul autorului 411

Adrian Alui Gheorghe

Intimitatea absenţei 413

Cristian Popescu

Cuvînt înainte 416

Simona Popescu

Xilofonul şi alte poeme 420

429

Colecţia „Canon" conţine monografii critice consacrate scriitorilor români contemporani.

I. Poezia

II. Proza. Teatrul

III. Critica. Eseul

de Nicolae Manoleseu

de Gheorghe Ardelean de Monica Spiridon de Cornel Moraru de Daniel Vighi de Iulian Boldea de Ion Buzera de Mircea A. Diaconu de T. Ştef ţi V. Mureşan de Andrei Bodiu de Mihaela Ursa de Mihai Vakulovski de Ruvandra Ivăncescu format 130x200 mm, 96 - 112 pagini

în colecţia „Canon" vor apărea următoarele monografii: NICHITA STĂNESCU de Eugen Negriei; RADU PETRESCU de Mircea Muthu. MIRCEA IVĂNESCU de Alexandru Cistelecan; NICOLAE BREBAN de Liviu Maliţa; MARIN PREDA de Rodica Zâne; AUGUSTIN BUZURA de Ion Simuţ; ALEXANDRU IVASIUC de Sanda Cordoş; RADU STANCA de Petru Poantă; CRISTIAN POPESCU de Mircea Martin; M. H. SIM1ONESCU de Mihai Dragolea; ŞT. AUG. DOINAŞ de Gheorghe Grigurcu; GELLU NAUM de Ion Pop; 1OAN GROŞAN de Nicoleta Cliveţ; CONSTANT TONEGARU de Dumitru Chioaru; MIRCEA NEDELCIU de M. Th. lonescu; EMIL BRUMARU de Rodica Ilie; EMIL CIORAN de Cornel Moraru; FĂNUŞ NEAGU de Andrei Grigor; GEO DUMITRESCl) de Romulus Bucur; PAl'L GOMA de Virgil Podoabă; MATEI VIŞNIEC de Marian Popescu; ADRIAN MARINO de Constantin M. Popa; DUMITRU ŢEPENEAG de Sorin Alexandrescu; IOAN ALEXANDRU de Ion Baiu; EUGEN SIMION de Nicolae Ioana.

format 130x200 mm. 96-l28 pagini

Cei care doresc pot comanda cărţile editate de noi:

fie în scris. Editura „Aula", O.P. 14, C.P. 13.67, Braşov 2200.

fie telefonic: 068/31.86.47, 32.66.47.

Volumele solicitate vor fi expediate prin posta, cu plata ramburs. Cheltuielile de expediţie vor fi suportate de editură Profesorii beneficiază de o reducere de 15%.

Se completează, se decupează şi se expediază pe adresa: Editura „Aula", OP. 14, C.P. 13.67, Braşov, 2200
Tel./Fax: 068/31.86.47; Tel.: 068/32 66.47 www.aula.ro; email: musina@deltanet.ro

Subsemnata(ul)

str , nr , bl , se , ap

cod , localitate , sector , judeţ

telefon doresc să îmi expediaţi cu plata ramburs

numărul de exemplare menţionat pentru fiecare titlu.

Profesorii beneficiază de o reducere de 15%. Completaţi

pentru reducere: profesor la ,

localitatea , specialitatea

Autor

N r. exemplare

Nicolae Manolescu

II. Proza. Teatrul

III. Critica. Eseul

!

Nicolae Steinhardt

Gheorghe Ardelean

Ştefan Bănulescu Constantin Noica

Monica Spiridon Cornel Moraru

Sorin Titel

Daniel Vighi

Ana Blandiana

Iulian Boldea

1

Virgil Mazilescu

Ion Buzera

Cezar Baltag

Mircea A. Diaconii f

1

Leonid Dimov Mircea Cărtărescu

T. Ştef şi V. Mureşan Andrei Bodiu

Gheorghe Crăciun

Mihaela Ursa

Nicolae Manolescu

Mihai Vakulovski

Ştefan Agopian

Ruxandra Ivăncescu

t-... Număr Titlu Autor l exemplare

Colecţia „BACALAURE Literatura română

&TULDENOTA10"

Coanta, Ivăncescu, Popescu

Limba română. Teoria literaturii

Avasilichioaie, Bota, Cristea

Literatura universală ^ Avasilichioaie, Cristea

Limba engleză. Limba francezăj Arhire, Micu, Muşina, Borcan

Colecţiile „CHEIA SUCCE Engleza de nota 10

SULUI", „ESENŢIAL"

Muşina, Arhire

Engleza. 1600 teste grilă

Arhire, Micu

Franceza de nota 10 Franceza. 1200 teste grilă Româna de nota 10 Limba română. 1000 teste grilă

V.& V. Borcan V. Borcan

•

M. Burcescu M. Burcescu

Limba română (compendiu)

O. Moceanu

Dicţionarul limbii române

G. Angelescu

Concepte operaţionale

N. Ionică

Teotia literaturii (compendiu)) V Rotaru

Dicţionar de gramatică S. Toderică

Literatura română. Repere critice Dicţionar englez-român

i

Dicţionar francez-român

Kozma, Scoruş D. Cărăuşu A. Pop

Dicţionar german-român

G. Angelescu, C. Pop

Colecţia „CAPACITATEA DE NOTA 10"

Română (subiecte rezolvate)

V. Burcescu

Română (550 teste grilă)

G. Angelescu Angelescu, Căprău, Nicolae

Română (gramatică şi teorie lit.)

Lecturi literare

i

Căprău, Toderică

Document: 01. George Calinescu.doc

G. CĂLINESCU

„Scrinul negru"

Un gust extraordinar pentru monumental, pentru grandios, pentru enorm, străbate toată opera lui G. Călinescu. în Cartea nunţii vedem chiar de la început nişte cîmpii oceanice, pe care aleargă turme de tufe fumurii, iar rarii copaci dau aspect idilic, apoi o cavalcadă de valuri, rîpe, mine, pîlnii cotropite de arbuşti, în fine aerul transparent din apropierea munţilor şi culmile aci pleşuve, aci împădurite, ondulînd gigantic faţa solului. Un Bărăgan enorm, cu cirezi geologice, plin de milioane de lăcuste care sar ca stropii de noroi, cu cumpene de fîntîni veghind marile depărtări, în care un ciclop mînă din urmă un cal gigantic, iar hergheliile par aglutinări de pămînt negru, gros, găsim în Enigma Otiliei. Poeziile cîntă marile elemente ale universului, soarele, focul, apa, metalele, marea. Poetul laudă materia, însă materia colorată, spectacolul sublim al cascadelor, al vulcanilor, canonada tăierii brazilor, animalele gregare, ieşite uriaşe din pămînt, elefanţii, bivolii, rinocerii, sînt slăvite păsările de care „se-ntunecă cerul", balta ce „se umple de peşte", „întinsele puste", „măreţe fluvii", mirosul de cherestea, mai suav decît orice parfum. în Scrinul negru Hagienuş, care se crede Alexandru Macedon, îşi scrie o autobiografie fantastică, plină de toate spaţiile enorme ale Asiei, de mari bătălii, de petreceri sardanapalice. Francisco Oster o duce pe Caty într-un castel cu săli infinite, cu tavane cît cerul, susţinute de zeci de coloane, împrejmuit în afară de grădini întinse în care se răsfaţă orgiac o vegetaţie tropicală, în pampa argentiniană îi arată ochiului uimit zări fără capăt, goale, de o solitudine absolută, geologică, umplute la un semn de spuzeala neverosimilă a hergheliilor. Nunta lui Gavrilcea are loc în hrube, luminate cu false luminări şi la urmă cu făclii ţinute în mînă. în munţi, fugit de pedeapsă, după nişte fapte deplorabile, celălalt Gavrilcea trăieşte robinsonian, vînînd cu arcul mari vulturi, căprioare, cerbi. Locuieşte într-o peşteră, în stîncă, în al cărui tavan fiind împletite rădăcinile brazilor de deasupra, aude o muzică grandioasă transmisă prin fibrele lemnoase la fiecare clătinare a coroanei. Talciocul e descris cu plăcerea forfotirii miilor de oameni, ca rimele, într-o groapă colosală. Dar nu numai poeziile şi romanele mărturisesc această propensiune pentru grandios. Criticul înregistrează cu repeziciune emoţiile în faţa imensităţii scitice ale lui Eminescu sau Sadoveanu, marile reprezentaţii macedonskiene, groaza de boreal şi de enorm a lui Alecsandri, cîte-o intuiţie a pustei prăfoase la D. Zamfirescu.

Să se observe apoi plăcerea cu care e reţinută prezenţa, în poezie, a marilor animale, a cirezilor (într-un studiu de neuitat despre simbolurile poetice, G. Călinescu teoretiza chiar valoarea acelora pentru poezie). Criticul, ca şi scriitorul, între care de altfel deosebirea e numai de prejudecată a speciilor, e înfiorat de natura monumentală, de intuirea marilor spectacole ale universului.

Acestui gust pentru grandios trebuie să-i adăugăm imaginaţia rabelaisiană a lui G. Călinescu. Fascinat de muzica uriaşă a cascadelor, de sălbăticia stîncilor solitare, de măreţia geologică a cirezilor de cîmpuri infinite, el e, pe de altă parte, atent şi la pulsaţia normală a vieţii, la diurn, la banal. însă particularitatea e şi aici proiectarea în fabulos. Ca Rabelais, ca Cervantes, G. Călinescu vede numaidecît aspectul ce poate fi îngroşat în realitatea cea mai terestră, dilatînd colosal faptul mărunt, biografia ştearsă, viţiul aparent inofensiv. Mai ales tipurile sînt privite cu aceşti ochelari măritori, exagerîndu-se detaliile pînă la grotesc sau la sublim. Tot ce rămîne într-o imaginaţie medie, tot ce nu poate fi contemplat pe o dimensiune ieşită din obişnuit, e fără interes. într-o mai veche „cronică a optimistului" scriitorul însuşi explică: „Lucrînd cu tipuri, marile opere sînt caracterizate printr-un anume soi de schematism, de care se sperie cei care fac critica cerebrală, să zicem mai bine printr-o anume transluciditate şi lipsă de mister, prin claritate. Şi unde este schemă este şi şarjă". Aceasta însă e definiţia cea mai bună pentru Caragiale şi nu trebuie să surprindă că din familia lui Caţavencu, a lui Mitică, fac parte Stanică Raţiu, Gaittany, Pomponescu, Sufleţel, Gulimănescu şi alţii. Sufleţel, de exemplu, e laş, nu prost, în definitiv un intelectual speriat de revoluţia socialistă şi încercînd să se acomodeze mecanic, fără înţelegerea proceselor. Autorul îl pune însă într-o lumină necruţătoare în care Sufleţel pare un animal bizar, bolnav de frică. Are un baston în care a vîrît pietre scumpe şi de care nu se desparte nici o clipă. Interpelat de cineva asupra unei cheltuieli cam exagerate, Sufleţel intră în panică şi perorează prosteşte: „Ce, zise el, bijuteriile sînt numai pentru burghezo-moşierime şi pentru infamii imperialişti? Acum mai răsuflăm şi noi, oamenii muncii. In era comunistă orice muncitoare se va găti cu nestimate şi cu şiraguri de mărgele: dat digitis gemmas: longuque monilia collo...". Vizitat de urmăritul Gavrilcea tremură groaznic sub privirile banditului, apoi cade pe scări leşinat strigînd: „Săriţi, reacţiunea!" Mareşalul Corneseu, mai mult din comoditate şi din lipsa deprinderii de a face efort, decît din instinct aristocratic, preferă să cerşească în loc să cîştige banii prin muncă. însă pentru a avea succes aplică o tactică a mulţumirilor superlative:

,, Un ou proaspăt căpătat de la vreo vecină îl făcea să cadă în extaz. II ridica spre soare, îl ţinea în palmă examinîndu-l uimit, precum Hamlet ţeasta lui Yorick, şi dacă dăruitoarea era tînără, o săruta patern pe frunte". Gulimănescu achiziţionează şi el, sub imperiul spaimei de ziua de mîine, fel de fel de lucruri netrebuitoare, împănîndu-şi casa cu ele. Dacă musafirii stau pe canapea, multele ceasuri ţîrîie polifonic ca greierii. Chiar ideea de a înfăţişa exemplare din cea mai înaltă aristocraţie ajunse în stare de totală decădere materială ţine de acelaşi gust pentru contrastul izbitor. Adoptînd o perspectivă clasică asupra materialului uman („ clasicul începe vizionarea fenomenului printr-o ordine morală prestabilită" fiind „ edificat asupra categoriilor morale ale umanităţii" - explică G. Călinescu), scriitorul merge de fapt în tradiţia lui Cervantes şi a lui Rabelais. Interesul pentru exagerare, pentru caricatura hiperbolică, pentru supralicitarea extremă a personajului „studiat" vin de aici. în paginile, să zicem, obiective, G. Călinescu se mişcă vădit stingherit (construcţiile conduse de loanide cu colaborarea unor tineri ingineri şi muncitori), însă acolo unde poate îngroşa, acolo unde poate împinge în fabulos contururile, rezultatele sînt remarcabile. Falsa înmormîntare a Hangerlioaichii, autobiografia halucinantă a lui Hagienuş, convoiul care duce pe Caty la cimitir, bătaia dintre Ciocîrlan, ministru plenipotenţiar, şi Tilibiliu, în saloanele legaţiei române de la Buenos-Aires, consfătuirile secrete din podul Hangerlioaichii, nunta fastuoasă a lui Gavrilcea, toate acestea duc la Don Quijote şi la Rabelais prin semnificaţia extraordinară pe care o dă exagerarea.

Absolut derutant, în fine, este „clasicismul" metodei lui G. Călinescu. Dacă pentru poet, universul, văzut colosal şi cîntat sub raport categorial (peste tot descripţia e aparentă, poetul intuind sub peisaj esenţe eterne) e un spectacol sublim pentru prozator, natura umană este de asemenea un spectacol. G. Călinescu regizează, cu fantezie extraordinară şi cu voluptăţi erudite, spectacole în care-şi aruncă personajele, rămînînd apoi în umbra sălii spre a contempla şi dirija. Ca Balzac, G. Călinescu face studiu caracterologic. Introduce personajul în scenă, îi face portretul, marcînd antecedentele şi folosind pentru asta tot ce poate fi folosit: preocupările insului, casa, ticurile, chiar şi cele verbale, corespondenţa, referinţele. Studiul e făcut cu aparenţe ştiinţifice, autorul clasifică, opune, revine cu consideraţii eseistice. loanide găseşte scrisorile Catyei în scrin, conversează cu Madam Farfara, ia indirect relaţii despre Caty, cunoaşte cercul în care aceasta se mişcase. în fond, nu alta e metoda din acea vastă operă de artă care e Istoria literaturii române. Folosind, ca Sainte-Beuve,

personaje reale, istorice, adică scriitori, G. Căiinescu face un întins studiu moral-psihologic. în romane, pe de altă parte, se simte detaşarea autorului de personajele create. Vorbind odată despre Balzac, G. Căiinescu observa, ca o condiţie a creaţiei obiective la acesta, putinţa de a trăi în fiecare din eroii săi, de a fi pe rînd viţios şi virtuos, avar şi generos, nobil, plebeu, rege şi prostituată. Acest aspect desparte pe G. Căiinescu de Balzac. G. Căiinescu nu intră niciodată în eroii săi, preferind să pună o distanţă, de la care să-i contemple, nu fără maliţie ascunsă. Mai puţin retrăind dramele morale ale eroilor săi şi mai muit privind lumea ca un spectacol, autorul Scrinului negru nu e prin asta un creator neinteresant. Ceea ce la Balzac e numai aparenţă de studiu tipologic, e realmente „studiu" la G. Căiinescu. Aşa se explică latura intelectuală adîncă, livrescul de substanţă al romanelor călinesciene (perspectivele se amestecă, operele critice aducînd creaţie umană, iar cele propriu-zis literare - detaşare critică). Privind lumea ca pe o imensă scenă, G. Căiinescu se complace în a crea după gustul său fiinţe fantastice, de a le arunca apoi în evenimentele cele mai curioase, de a demonta mecanisme, împingînd curiozitatea la maximum, iritînd, procurînd deliciile cele mai subtile, şi mereu cu zîmbetul maliţios ascuns al demiurgului care ştie totul dinainte (de aici şi plăcerea parodiei; multe din procedeele folosite de G. Căiinescu primesc un sens subtil parodic: anume tehnici ale romanului negru, momente curat poliţiste, care au derutat pe cercetători). Rezultă o diversitate surprinzătoare de unghiuri, din care personajul e contemplat minuţios, întors pe toate feţele, judecat. De exemplu: Caty Ciocîrlan (al cărei destin reprezintă partea cea mai consistentă epic a acestui roman aşa de puţin epic în fundamentul lui). Caty, nevasta ministrului plenipotenţiar Gigi Ciocîrlan, iubită nebuneşte de bancnerul argentinian Francisco Oster, este în definitiv acea Otilie pe care Felix o vede cu stupoare în fotografia arătată de Pascalopol în tren: „După cîteva vorbe banale, moşierul scoase din buzunar o fotografie care înfăţişa o doamnă foarte picantă, gen actriţă întreţinută, şi un bărbat exotic, cu floare la butonieră. Fotografia era făcută la Buenos-Aires. «Nu ştii cine e?» întrebă Pascalopol pe nedumeritul Felix... «Otilia!» Speriat, Felix se mai uită o dată. Femeia era frumoasă, cu linii fine, dar nu era Otilia, nu era fata nebunatică. Un aer de platitudine feminină stingea totul". Caty nu fusese mai puţin o fată nebunatică şi incertă. Sensibilitatea erotică precoce, avea la pubertate, plăceri curioase, lăsîndu-se zgîriată pe obraz de crengile pomilor, adorînd valurile, soarele, nisipul arzător şi sărutînd pe băieţi după ureche. Fred Tîlibiliu cel parfumat o dezgusta prin lipsă de „miros natural".

Avea drăgălăşenii de fată nebună ca Otilia întrebînd o dată pe gravul monsenior de Băleanu cu ce parfum dă, însă ca femeie e mai decisă (şi prin asta mai puţin misterioasă ca Otilia), lămurind repede că excită pe bărbaţi. Ca şi Otilia, are oroare de „urîtul vieţii", visîndu-se pe insula lui Paul şi Virginia sau pe plaje exotice, dansînd sub lună. îi place luxul, strălucirea exterioară (văzînd uniforma de consilier de legaţie a lui Ciocîrlan cade în extaz). Această primă imagine a Catyei-Otilia rezultă din scrisorile găsite de Ioanide în scrin. Altă Caty e aproape deodată femeia matură, întrepidă, cîştigînd procese de moştenire şi administrind magistral moşii. E însă fermecătoare uluihd pe Oster şi tulburind pe toţi bărbaţii. Femeile o detestă în taină. Această secretă atracţie a personajului dispare însă cu totul în a treia imagine, aceea pe care o găsim în scrisorile către Remus Gavrilcea. Caty apare ca o femeie aproape vulgară, gratulîndu-1 pe maior cu apelative idioate. O lumină mai crudă aruncă asupra Catyei comentariile doamnei Farfara către Ioanide: „... n-avea cultul omului mare, se entuziasma de poziţia socială a bărbaţilor, era o snoabă. Voia să primescă omagii, însă nu dădea nimic din sufletul ei. De aceea a iubit tot bărbaţi care-i erau inferiori". în fine, ultima Caty e aceea sub iminenţa bătrîneţii şi a bolii. Cu memoria tipică a femeilor odată frumoase, Caty îşi retrăieşte anii cei mai strălucitori, privindu-şi rochiile, pantofii, lucrurile. O rochie îi aminteşte de Oster, alta, nunta cu Ciocîrlan. într-un pantof găseşte puţin nisip de pe plaja de la Biarritz, altul e cu vîrful decolorat de un val, dintr-o plimbare pe malul Pacificului cu Oster, la Valparaiso.

Propersiunea spre grandios, spre colosal, plăcerea rabelaisiană a exagerării enorme, viziunea lumii ca spectacol, maliţia erudită a „studiului" caracterologic - acestea ni se par însuşirile fundamentale ale romanului călinescian.

(Contemporanul, nr. 34, 1963)

Document: 02. Zaharia Stancu.doc

ZAHARIA STANCU

„Fructele

mîniei:

proza lui Zaharia Stancu"

Multă vreme, pentru generaţia mea, care nu-i cunoscuse direct activitatea antebelică, Zaharia Stancu era autorul lui Desculţ. Chiar şi mai tîrziu, cînd au apărut Rădăcinile sînt amare, Jocul cu moartea şi Pădurea nebună, adică pînă spre jumătatea deceniului şapte, numele prozatorului continua să se lege de romanul răscoalei din 1907, iar poetul să fie ignorat. Apoi au fost redescoperite vremile vechi (prin 1962 apărea întîia selecţie mai generoasă) şi mulţi au avut revelaţia poetului. Deşi în 1968 Zaharia Stancu îşi publica două din romanele lui cele mai bune, Şatra şi Ce mult te-am iubit, ultimii lui ani sînt absorbiţi de poezie, iar atenţia criticii se îndreaptă tot mai des spre poezie. Sigur, prozatorul nu poate fi uitat; însă poetul îşi ia revanşa. Dovadă, între altele, şi faptul că, dacă există mai multe studii de sinteză consacrate celui din urmă, există foarte puţine consacrate celui dintîi.

Un astfel de studiu e dificil şi întrucît presupune lectura cîtorva mii de pagini, nu toate de aceeaşi valoare, şi, uneori, alegerea versiunii celei mai rezistente din cîte a tipărit autorul. E cazul, de exemplu, al lui Desculţ, reluat, se ştie, în 1960, într-o formă amplificată. în al doilea rînd, trebuie precizată natura însăşi a acestei proze, amestec de cronică socială, memorialistică şi evocare lirică, apropiată de structurile povestirii, deşi se înfăţişează de obicei ca roman. Să vedem termenii pe rînd. Lirismul prozei lui Zaharia Stancu a devenit un poncif. Dar ce vrea să zică roman liric? G. Călinescu nega îndreptăţirea formulei. Lirice au fost considerate romane extrem de variate: Craii de Curtea Veche şi Cimitirul Buna-vestire, Groapa şi Vînătoarea regală, Creanga de aur şi îngerul a strigat. Memorialistica, jurnalul sînt, apoi, prezentate şi în romanul lui C. Stere şi în acelea ale lui Holban, şi în Adela lui G. Ibrăileanu, şi în Şantier sau Maitreyi ale lui Mircea Eliade. In sfîrşit, cronica, romanul comediei umane încep cu Ciocoii lui N. Filimon şi le regăsim la scriitorii atît de diferiţi precum Cezar Petrescu şi Marin Preda. Privind lucrurile ceva mai atent, observăm că, atît tematic, cît şi sub raportul modalităţii, romanul nostru se situează în acelaşi timp pe două axe paralele, una avînd la origine formele vechii povestiri şi ale baladei populare, cealaltă împrumutîndu-le pe ale romanului burghez din secolul trecut. Paralelismul acesta determină o dublă structură, care, simplificată, arată aşa: sat-oraş, mentalitate colectiv tribală-individualism, poezie-observaţie realistă, evocare-psihologie, descriere-problemă morală etc.

Această structură se remarcă îndată Ia Zaharia Stancu. De Ia Desculţ la Ce mult te-am iubit, el scrie, pe de o parte, o lungă povestire autobiografică, o epopee a memoriei personale, bazată pe acumularea şi suprapunerea amintirilor. Construcţia constă într-o aglutinare de impresii şi are un ritm interior liric. Lumea însăşi este, în Desculţ, în Şatra, aceea a unor colectivităţi umane arhaice, ritualizate: o tribalitate ce se macină treptat prin intrarea în circuitul societăţii burgheze. Pe de altă parte însă, prin eroul-narator, această povestire este şi una a individualităţii în formare, ce se situează permanent în istorie şi, prin urmare, are caracter romanesc. Anii de ucenicie ai lui Darie, erou gorkian, constau tocmai în desprinderea lui din universul copilăriei (rural, arhaic) şi într-o experienţă a istoriei, imediate: războaiele mondiale, fascismul, revoluţia. Nu repetă decît aparent evoluţia lui Titu Herdelea. care aparţine micii burghezii de ţară şi ajunge ziarist Ia Bucureşti printr-o promovare firească a celor din clasa lui socială. Darie e un ţăran şi formarea lui înseamnă ruptură, declasare, schimbare a mentalităţii. Titu Herdelea e un simplu martor, în vreme ce întreg ciclul lui Zaharia Stancu este romanul devenirii lui Darie. Să notăm şi alte lucruri despre acest personaj. Fiind un dezrădăcinat, nu seamănă totuşi cu dezrădăcinaţii ce populează proza noastră, începînd cu Dan al lui Vlahuţă şi cu „intelectualii" lui Brătescu-Voineşti. în cazul acestora, e vorba de o inadaptare şi de o nostalgie. Darie e un adaptat, iar nostalgia lui are forţa unei „retrospecţii" imaginare; memoria dezrădăcinaţilor e pasivă, a lui Darie e activă; Dan era un ratat, Darie izbîndeşte în viaţă. întreaga experienţă a lui Darie, care pleacă din satul copilăriei, cutreierînd ţara şi lumea, căutînd să cunoască toate mediile sociale, făcînd jurnalistică, politică şi literatură, este experienţa unui ţăran „pervertit", în sensul că nu vrea nici o clipă să se întoarcă de unde a pornit. în Ce mult te-am iubit, care încheie ciclul autobiografic, Darie revine pentru cîteva zile la Omida ca să-şi înmormînteze mama. Acest roman este o reîntîlnire a lui Darie cu locurile pe care le părăsise cu o jumătate de secol în urmă; dar dialogul eroului se poartă cu morţii, nu cu viii, cu fantomele trecutului, nu cu cei din jur. Viziunile eroului-narator par a indica o ruptură totală între el şi lumea din care a ieşit. Aceleaşi viziuni care, în Desculţ, par a se referi la un sat aspru şi elementar, unde cel mai simplu gest omenesc este tragic şi unde pînă şi onomastica şi toponimia sugerează un univers străin, o altă planetă. Un sat mai recent, în fond, decît acela sadovenian şi contemporan cu al Iui Rebreanu, dar părînd cu mult mai îndepărtat în timp şi spaţiu. Totodată, nu conservarea mentalităţii tribale predomină, ci degradarea ei.

în Şatra, roman independent de ciclul autobiografic, dar înrudit ca atmosferă, istoria sfărîmă o lume veche, cu modul de viaţă, obiceiurile, morala şi riturile ei. Ca în cunoscutul roman al lui Steinbeck, această lume se află în exod şi e evocată la fel de naiv-poetic şi de zguduitor. La Sadoveanu şi Rebreanu istoria e raţională: la Zaharia Stancu ea începe să semene cu o stihie întunecată şi devastatoare. Universul clasic al prozei noastre rurale este dominat de iluzia continuităţii fericite. Ion şi eroii Răscoalei luptă pentru pămînt. Vitoria Lipan procedează la o restabilire a ordinii morale şi economice. Mai liber decît ei, Ilie Moromete mai crede încă în mitul unui sat ce pune pe individ la adăpost de ravagiile epocii maşiniste. Ţăranii lui Stancu urăsc pămîntul. Eroul-narator n-are iluzii paseiste şi căutarea timpului pierdut, memoria, amintirile au la el o cu totul altă funcţie.

Umanitate sfîşiată, conştiinţă sfîşiată: acestea sînt premisele romaneşti propriu-zise ale ciclului Desculţ însă mijloacele de expresie rămîn ale povestitorului şi ale evocatorului. Cu tot individualismul, Darie e un exponent, iar autobiografia lui e general-lirică, nu psihologică ori morală. Şi ea e, în fond, o reconstrucţie imaginară. într-un sens mai exact, lirismul provine din unghiul artistic „inconştient", cu alte cuvinte afectiv. Memoria e aici o formă a transfigurării şi a fanteziei. Surpriza se datorează atitudinii lui Darie: care e un adaptat nostalgic la structurile lumii moderne, un revoluţionar copleşit de amintirile trecutului. El se situează în istorie, se justifică, evocînd trecutul; om al prezentului, jurnalist al actualităţii, el pleacă în căutarea timpului pierdut. Şansa estetică a lui Zaharia Stancu a fost intuiţia acestei duble naturi a personajului şi a prozei sale. Scriind un roman al individului în istorie, al schimbărilor bruşte, al revoluţiei, Zaharia Stancu a introdus pe nesimţite în el un ritm mult diferit, care e acela al legendei, al bibliei, al povestirii despre colectivităţi umane pe care timpul le zguduie adesea, dar care n-au propriu-zis istorie. Exodul din Şatra, fixat istoriceşte, este totuşi povestit ca un exod biblic, deşi nu spre Ţara făgăduinţei, ci spre moarte. Sensul mitului biblic (care apare şi la Steinbeck în Fructele mîniei) e răsturnat; ritmul existenţei umane nu devine mai puţin acela al legendelor ancestrale. în Desculţ, în Pădurea nebună, poezia amară a satului ori a provinciei de odinioară constă în observarea patetică a vieţii şi a actelor omului reflectate simbolic în cosmos. Om şi natură: viaţa şi moartea omului, comportarea lui cotidiană, istoria, politica, sînt raportate la acest univers etern şi indiferent care e natura. Ura şi iubirea, solidaritatea şi lupta, conflictul de clasă şi acela confesional stau mereu pe cutia de rezonanţă pe care o oferă natura şi biologicul,

umanul luat în sensul lui cosmic general. De aceea Rădăcinile, Vîntul şi ploaia ori cele două romane antebelice, azi deloc ştiute, sînt sub nivelul celorlalte: ele sînt prea direct româneşti, omul fiind observat în condiţia lui imediată, socială şi psihologică. Vocaţia lui Zaharia Stancu nu e în cronica evenimentului ori în analiza psihologică: dar în descrierile unei istorii şi a unui om ce sînt forme ale naturii, în epicul lent al epopeii. Cînd e lipsit de această rezonanţă, romancierul e lipsit şi de anvergură, şi de poezie, alunecînd în platitudine jurnalistică. Trebuie să admitem că este la mijloc aproape un paradox: una din cele mai bogate cronici istorice din literatura noastră modernă este scrisă din unghiul unui povestitor care are în primul rînd simţul naturii şi pe al omului ca prezenţă cosmică. Şi una din cele mai vehemente evocări ale trecutului, adevărat pamflet politic, este fructul mîniei întunecate a unui profet biblic.

(România literară, nr. 49, 1975)'

Document: 03. Mircea Eliade.doc

MIRCEA ELIADE

„In curte la Dionis"

De la tipărirea celor două volume de Povestiri ale lui Vasile Voiculescu (în ediţia Vladimir Streinu şi Victor Iova), acum cincisprezece ani, proza scurtă românească n-a mai înregistrat un eveniment comparabil cu apariţia, săptâmînile trecute, a nuvelelor fantastice ale lui Mircea Eliade (In curte la Dionis, ediţie Eugen Simion). O parte din acestea erau cunoscute cititorului român din culegerea lui Sorin Alexandrescu, din 1969, La Ţigănci şi alte povestiri. Altele văd azi pentru prima oară lumina tiparului la noi. E vorba, în totul, de douăzeci de povestiri, scrise în trei reprize despărţite prin ani de tăcere. Cele dintîi (Domnişoara Cltristina, Şarpele, Secretul doctorului Honigberger şi Nopţi la Serampore) datează de la sfîrşitul deceniului al patrulea (1936-1940) şi au făcut obiectul comentariilor critice din epocă şi de după aceea. Retipărite de Sorin Alexandrescu, au fost lăsate pe dinafară de Eugen Simion. Alte nouă povestiri au fost scrise, cu o excepţie (Un om mare, 1945), în deceniu] al şaselea şi adunate (tot cu o excepţie: Pe strada Mântuleasa, tipărită separat în 1968) în volumul de Nuvele (Madrid, 1963) (La Ţigănci, O fotografie

veche de 14 ani, Ghicitor în pietre, Fata căpitanului, Douăsprezece mii de capete de vite, Adio! şi Podul). Doar şapte din acestea se găsesc în ediţia lui Sorin Alexandrescu. In schimb, Eugen Simion le publică pe toate nouă, adăugîndu-le şi pe acelea scrise de M. Eliade în deceniul al optulea (Les trois grăces, Şanţurile, Ivan, Uniforme de general, Incognito la Buchenwald, In curte la Dionis, Tinereţe fără tinereţe). Nu lipseşte, după ştiinţa mea, decît Nouăsprezece trandafiri, din 1980, pe care ediţia recentă, intrată deja în tipar, n-a mai avut probabil cum s-o includă.

Această intermitenţă în scrierea povestirilor fantastice ne-o explică, într-un fel, autorul însuşi, în Cuvîntul înainte, cînd se referă la cele trei „vocaţii" ale sale. Cea dintîi, în ordine cronologică, s-a reflectat în proza psihologică de imediat după 1930 (Maitreyi şi celelalte). Cea de-a doua, pentru proza ştiinţifică (dacă pot spune aşa), din care vor rezulta studiile de istoria religiilor şi care consacră în M. Eliade pe marele savant cunoscut în toată lumea, s-a manifestat şi ea destul de timpuriu, în special după întoarcerea din India, şi a căpătat anvergură în anii postbelici. Ultima, pentru proza fantastică, ocupă parcă spaţiile goale dintre celelalte două, dar pare a avea întreaga simpatie a septuagenarului scriitor, judecind după frecvenţa şi valoarea celor mai recente povestiri.

Ca şi cum ar ţine să ilustreze „mitul eternei reîntoarceri", unul din stîlpii de susţinere ai sistemului său teoretic, Mircea Eliade îşi consacră anii glorioasei lui senectuţi unor preocupări care-i captivaseră adolescenţa. Pomenitul Cuvînt înainte se deschide cu mărturisirea: „încă din adolescenţă mi-a plăcut să scriu nuvele, povestiri şi chiar «romane» fantastice". Avea paisprezece ani cînd lua un premiu al „Ziarului Ştiinţelor Populare" pentru o naraţiune de acest gen şi, înainte de încheierea liceului, scrisese alte cîteva, aJe căror subiecte şi le aminteşte după mai bine de o jumătate de veac cu o emoţie ce divulgă pasiunea. Nu e nevoie de cine ştie cîtă perspicacitate spre a descoperi că povestirile adolescentului conţin deja, în germene, motivele predilecte ale marilor povestiri de după război: Cum am descoperit piatra filosofală anunţă tema intersecţiei dintre lumea visului şi lumea realităţii, iar Memoriile unui soldat de plumb, pe aceea a anamnezei. Desigur, între unele şi altele, scriitorul şi-a desăvîrşit opera ştiinţifică şi fără ca prozele fantastice să se inspire direct din studiile de istorie comparată a religiilor sau să trebuiască măcar a face apel la ele spre a-şi căpăta sensul deplin - există o neîndoielnică solidaritate între ele, un „profit" al imaginaţiei literare de pe urma concepţiei savantului privitoare la (cum spune) „gîndirea mistică şi universurile imaginare pe care le fundează, universuri paralele lumii de toate zilele şi care se disting în primul rînd prihtr-o altă experienţă a timpului şi a spaţiului".

Aici este deja un început de caracterizare critică. într-o postfaţă minuţioasă şi plină de observaţii, peste care nu se va putea trece, Eugen Simion situează în centrul povestirilor lui M. Eliade raportul dintre „sacru" şi „profan" (în accepţia dată termenilor de istoricul religiilor): lumea ar fi plină de semne, de tîlcuri, pe care omul le înţelege numai în parte, ca şi cum i-ar fi fost ştiute cîndva, dar pe care le-a „uitat". Şi criticul adaugă că singurul mod de a se apăra, al omului amnezic, de invazia semnelor sacre în universul lui profan îl constituie fabulaţia, povestirea: „A povesti este un verb esenţial în epica lui Mircea Eliade. El înseamnă cel puţin două lucruri: 1) a prelungi într-o existenţă profană întîmplările mari narate de mituri, şi 2) a apăra pe individ de ceea ce Eliade numeşte «teroarea istoriei»". într-adevăr, toată lumea povesteşte în proza fantastică a lui Eliade, ca în 1001 de nopţi, ca în vechile Divanuri, ca în Decameron, ca în Hanu AncuţeL Prototipul acestei povestiri nesecate este Pe strada Măntuleasa. Povestirea scoate din timpul profan atît pe povestitor, cît şi pe ascultători: omul precar (expresia lui Malraux) face prin povestire experienţa eternităţii lui ca fiinţă indestructibilă. Dar la Mircea Eliade,

străvechea credinţă simbolizată de Şeherezada se îmbogăţeşte cu o idee personală, rod evident al meditaţiilor specialistului în mitologiile lumii; povestirea ne apără de moarte datorită capacităţii ei recuperatoare: prin fiecare povestire, omul are-din-nou-^eces la acele mari naraţiuni originare, la mituri şi la legende, individul pieritor regăsind astfel contactul cu specia de care aparţine şi care e fără moarte, căci el, povestind, repetă în fapt experienţa întregii specii şi se repetă în acest chip pe sine, la nesfîrşit. Povestirea (şi, în general, arta) are în ochii lui Eliade un rol soteriologic în societatea modernă, secularizată şi informatizată. într-o comunicare recentă, despre La condition postmoderne, Jean-Francois Lyotard leagă postmodemitatea tocmai de dispariţia marilor naraţiuni care legitimau, în toate societăţile anterioare, cunoaşterea. Pentru Mircea Eliade dispariţia aceasta nu e posibilă: mai curînd, îşi închipuie autorul Tinereţii fără tinereţe, e posibilă o catastrofă tehnologică, ducînd inevitabil la un scepticism fără precedent faţă de ştiinţă, şi care va redeschide inevitabil drumul întoarcerii omului spre miturile originare, izvoare pierdute ale naşterii lui pe planetă. Deocamdată, revelaţia acestor izvoare o au puţini şi, deşi toate lucrurile ne fac semne, mesajul rămîne de neînţeles. Manifestîndu-se, sacrul se ascunde în acelaşi timp: această comportare paradoxală („dialectică a sacrului", spune Eliade) explică pe de o parte de ce misterul, divinul sînt esenţial irecognoscibile, ieşind la iveală întîmplător şi alegîndu-şi indivizi incapabili să ştie ce mesaj poartă şi asupra cărora toţi cei din jur se înşeală; pe de altă parte, dă naştere categoriei opuse, de oameni gata în orice clipă să interpreteze semnele („teologi", hermeneuţi etc), dar neînstare să se pătrundă cu adevărat de ele. Dumnezeu a murit, proclama Nietzsche acum un veac; s-a retras din lume, s-a camuflat, pretinde Eliade. Aceasta înseamnă că, secularizată, lumea ne oferă spectacolul unor fragmente, semne, indicii ale unui sens absent, irecognoscibil, sfărîmături de aştri din nebuloasa originară. Am rezumat, evident foarte prost, concepţia lui Eliade spre a putea marca exact locul şi rolul povestirii mîntuitoare în opera prozatorului: singur mijloc de a recupera sensul pierdut şi de a intui unitatea lumii.

Povestirea este o sărbătoare a omului recuperat. Povestirea este, la Eliade, sărbătorească şi în cu totul alt înţeles, mai accesibil cititorului de proză: nu numai ca spectacol al hierofaniei şi al camuflării sacrului în profan, dar şi ca spectacol al literaturii însăşi. Prestigiul intelectual al scriitorului ameninţă să transforme pe criticii prozei sale în exegeţi (numai pe jumătate competenţi în mitologie comparată, orientalism şi celelalte); şi să-i facă să uite că substratul mitic, tezele filosofice şi

teologice, ipotezele ştiinţifice (sau de science-fiction, cîteodată). speculaţia strălucitoare despre timp, spaţiu, amnezie şi anamneză, lumi paralele, despre toate acele „evidenţe mutual contradictorii" din care s-ar ţese realitatgajjîpaşţră, .nu au alt scop, cîtă vreme ne aflăm pe tărîmul literaturii, decît să le stimuleze şi să le bucure imaginaţia. Veritabilele revelaţii ale artei sînt totdeauna - ce banal! - de natură artistică. Are prea puţină importanţă pentru noi coerenţa concepţiei filosofului: mult mai multă are coerenţa universului artistic al prozatorului.

Eugen Simion afirmă cu dreptate despre „spaţiul imaginar" din prozele fantastice ale lui Eliade: „Este spaţiul bucureştean: un oraş plin de semne, epifanii, un oraş iniţiatic cu străzi care ascund mistere vechi şi indivizi care poartă cu ei, fără să ştie, mituri. Este altă faţă a spaţiului din proza lui I.L. Caragiale. Impresia e, in Momente şi Schiţe, de agitaţie sterilă, conştiinţele sînt narcotizate de vorbe, lumea in care trăiesc (inclusiv lumea fizică) pare iremediabil goală. Un spaţiu fără mesaj latent, acaparat de manechinele care se agită la suprafaţa lui. Eliade sacralizează lumea lui Mitică, oraşul toropit de căldură e un vast labirint de semne, Mitică însuşi, omul care se grăbeşte mereu, dar părăseşte rareori cafeneaua, Mitică, zic, devine un erou mitic". Nici o"îndoială, I.L. Caragiale constituie întîia sursă literară remarcabilă a prozelor fantastice ale lui Mircea Eliade. Un I.L. Caragiale întors, dacă pot spune aşa, dar numai în parte, şi anume în partea care ne sugerează lumea foarte profană din Momente, a cărei „altă faţă", sacră, misterioasă, Eliade o dezvăluie; căci există şi un alt Caragiale, din La hanul lui Mm/oală, Kir lanulea şi din restul nuvelelor fantastice în directă legătură cu atmosfera eliadescă, arătînd el însuşi cealaltă faţă a lucrurilor. O altă sursă (care n-a scăpat, nici ea, lui E. Simion) o constituie Sărmanul Dionis, Avatarii faraonului Tlă, şi, în general, proza filosofică şi fantastică a lui Eminescu. Numele proprii au, uneori, rezonanţă frapant eminesciană la Eliade: Ieronim, Dominic, Lixandru, Nicodim, Calomfir. Alte nume sînt în schimb caragialeşti: lancu Gore, Manolache, Hristanti, Agripina, Dragomir. Alterarea identităţii, ideea persistenţei spiritului în avatarurile materiei, saltul în timp, onirismul vin şi de la Eminescu, nu doar din experienţa indică a autorului lui Maitreyi, şi nu trebuie uitat că Eminescu se numără printre primii noştri scriitori pasionaţi de budism şi de Orient. In sfîrşit, o a treia sursă o reprezintă tradiţia însăşi a marilor povestitori de altădată (a căror minunată şi străveche împărăţie a fost victima tendinţelor anexioniste ale romanului, decăzînd treptat la rangul de colonie a mai puternicului gen), de la Ghica şi Odobescu, la Sadoveanu, Galaction şi Voiculescu, din rîndul cărora nu trebuie să

omitem pe bucureşteanul prin excelenţă - şi primul în a observa „tainele" marelui oraş - Mateiu Caragiale. Nimic nu e, poate, mai aproape de atmosfera din în curte la Dionis sau din Pe strada Mântuleasa decît povestirile neterminate intitulate Sub pecetea tainelor (dar şi Craii de Curtea Veche), cu amestecul acela straniu de pitoresc şi de mister, de lume bucureşteană de la 1900, vie, colorată, cu cîrciumi discrete, cu mahalagii poeţi şi cîntece de inimă albastră, solid instalată însă pe tot felul de întîmplări ciudate, uitate, ca o casă arătoasă ridicată pe nişte pivniţi întunecate şi bîntuite de stafii. „A început să-mi placă să povestesc", murmură Conu Rache, din penultima naraţiune mateină, ascendent apropiat al lui Zaharia Fărîmă şi al celorlalţi povestitori ai lui Eliade, care şi el pare a şti mai multe decît spune şi, totodată (lege pentru orice povestitor), a spune mai mult decît ştie. Anume zone de pitoresc folcloric, de eresuri ce tulbură şi încordează atmosfera, ca şi taifasurile pe marginea unor întîmplări neobişnuite (taclaua la un pahar de vin e la noi banchetul filosofic tradiţional şi forma autohtonă a hermeneuticii), înrudesc povestirile lui Eliade cu ale lui Voiculescu, îndeosebi.

Seduşi de această lume reală şi ireală a povestirilor, nu ne dăm seama de la început de arta rafinată a povestitorului. Ce artă! Recitind, începem să remarcăm unele repetiţii şi unele stereotipii; dar, în loc ca interesul nostru să scadă, el creşte, căci acum ştim mai multe şi ne atrag în alt fel semnele presărate de tot pasul, ca nişte capcane, în împrejmuirea naraţiunii. Vedem un omuleţ nu prea tînăr, dacă nu totdeauna bătrîn, căutînd din ochi ceva, o casă, un număr de poartă, îl vedem intrînd uşor în vorbă cu străinii, mereu afabil, volubil, vorbăreţ, indiscret, deşi moare de căldură (căldură mare!) şi-şi şterge apăsat obrazul cu batista, pe care o leagă apoi în jurul gîtului; sau urmărim conversaţia, â baton rompu, dintre doi-trei prieteni, cunoscuţi, sub umbrarul unei cîrciumioare de demult, cu vinul sau berea pe masă. ori aflaţi într-un compartiment de tren, la o cabană pe munte, acasă la unul din ei, ori undeva în altă parte; sau sîntem martorii unei întîlniri ce pare firească, pe o plajă, pe o stradă. în orice ioc. şr în care unul din eroi se trezeşte istorisind celuilalt o oarecare istorie. Toate acestea sînt procedee de a începe prozele şi fiecare revine în mai multe povestiri. Cînd le întîlnim a doua oară, sîntem deja preveniţi şi atenţia noastră creşte exorbitant: bănuim că omuleţului i se va întîmpla un lucru extraordinar, că va intra într-o încurcătură, într-un labirint; ne trezim că banala discuţie între convivi sau călători se învîrteşte în jurul unui secret, mereu învecinat şi mereu ocolit; în sfîrşit, ştim că întîlnirea ce părea întîmplătoare nu era de fapt aşa. că hazardul aparent asculta de

vocea unei necesităţi nevăzute. Treptat, povestirile devin pentru noi un univers saturat de semne (le găsim şi unde, poate nu sînt cu adevărat), de simboluri, de tîlcuri; cititul seamănă tot mai mult cu dezlegarea unor şaradţ; pjăper^, imaginaţiei se conjugă cu plăcerea minţii. Mircea Eliade e un mare povestitor care îşi transportă cititorii într-un spaţiu al miracolelor neîntrerupte. Seamănă bine cu Doftorul din Pe strada Mântuleasa care prinde din aer o cutiuţă, ca de farmacie, trage de ea pînă face un lădoi înalt de doi metri şi lung tot de atîta, meştereşte apoi din chibrituri o scară, o sprijină de lădoi şi, după ce mai aruncă o privire ca să se convingă de reuşita bricolajuiui său fantastic, invită pe spectatorii uluiţi să intre în ladă, pentru ca, o dată intraţi treizeci-patruzeci de inşi, să facă nu ştiu cum şi să micşoreze ditamai lădoiul la dimensiunile de la început ale cutiuţei de farmacie. „Cine-o vrea?", întreabă el în jur. Un bătrîn spune: „Dă-mi-o mie, Doftore, că am toţi nepoţii în ea!" Doftorul i-o azvuie, cutia pocneşte şi, iată, toţi cei dinăuntru se regăsesc, cu mic, cu mare, la locurile lor. Arta povestirii fantastice ţine, la Mircea Eliade, de scamatorie şi de iluzionism. între vis şi realitate, graniţa e la fel de incertă ca între viaţă şi moarte. Eroul din Ivan se trezeşte dintr-un vis ca să nimerească în altul. Identitatea personajului principal din Tinereţe fără tinereţe se schimbă de două ori: o dată cînd bătrînul de şaptezeci de ani, lovit de trăznet, se transformă într-un tînăr de treizeci, a doua oară, cînd tînărul se „camuflează", într-un bărbat între două vîrste ca să evite publicitatea. Gavrilescu din La Ţigănci constată că au trecut şapte ani, deşi i se pare că totul a durat cîteva ceasuri. Iancu Gore din Douăsprezece mii de capete de vite se află o vreme într-un adăpost în compania unor necunoscuţi, despre care află apoi că muriseră într-un bombardament anterior. în Les trois grâces, o femeie întinereşte în fiecare primăvară şi redevine bătrînă toamna. Nimic nu rezistă geniului inventiv al naratorului: timpul şi spaţiul, fiinţa umană, istoria îşi schimbă, după dorinţa lui, dimensiunile, direcţia, vîrsta, identitatea, precum cutia cu medicamente şi chibriturile în mîinile Doftorului. Poate că misterul cel mai mare este, în aceste povestiri pline de toate misterele, acela al artei literare: stă în puterea ei să ne încînte, să ne tulbure, să ne transforme în nişte copii fermecaţi şi entuziaşti, cu ochii strălucind de bucurie, ca pe vremea cînd mergeam la circ sau la cinematograf pătrunşi de naiva încredinţare că tot ce vom vedea acolo e adevărat, deşi nu seamănă deloc cu ce se întîmplă în realitatea noastră de fiecare zi.

(România literară, nr. 31, 1981)

„Nouăsprezece trandafiri"

Cîte nuvele a scris Mircea Eliade? în 1981, cînd a apărut culegerea în curte Ia Dionis (Cartea Românească), alcătuită de E. Simion, am numărat 20. Nu toate se aflau în culegere, fireşte, care le omitea pe cele de tinereţe, oprindu-se la acelea de după ultimul război. Ulterior, au ieşit la iveală alte cîteva. Despre Nouăsprezece trandafiri (Editura Ethos, Ioan Cuşa - Paris, 1980), auzisem cînd am comentat culegerea (în România literară, nr. 31, 1981), şi am pus-o la socoteală. Dar n-o citisem. Aşa se face că am crezut că absenţa ei se datorează împrejurării că editorul avea probabil gata culegerea cînd povestirea abia apărea la Paris. îmi dau seama acum, citind-o, că ar fi fost greu ca cenzura s-o tolereze. Voi reveni asupra acestui lucru. De curînd, Mircea Handoca a tipărit alte cinci texte sub titlul Nuvele inedite (Editura Rum-Irina). Volumul nu mi-a căzut în mînă. Am văzut cronica lui Paul Dugneanu din Universul cărţii (nr. 5) şi iau de acolo informaţia. Cele 5 inedite, care ridică numărul nuvelelor lui Eliade la 25, au fost scrise în 1949, 1963, 1975, 1979 şi 1982. N-am idee de vor mai fi existînd şi altele. Pînă una-alta, „tabloul" se prezintă astfel: cu puţine excepţii, nuvelele au fost scrise (şi uneori publicate) în trei reprize (la sfîrşitul anilor '30 şi, apoi, în anii '50 şi '70). Cîteva sînt nedatate.

Nouăsprezece trandafiri apare acum la Editura Românul cu menţiunea „roman", poate şi în scopuri publicitare, dar şi fiindcă Eliade însuşi, în Jurnalul din 1979, numea astfel hibrida bucată, pe jumătate fantastică, pe jumătate politică, asemănătoare cu mult mai celebra (şi mai izbutita literar) Pe strada Mântuleasa. E, în fond, tot o nuvelă doar ceva mai extinsă decît celelalte, păstrind atît temele obişnuite la Eliade în genul scurt, cît şi modalitatea narativă.

Subiectul este destul de întortocheat (iarăşi o particularitate a celor mai multe dintre nuvele). îl voi simplifica. Tocmai cînd era pe cale să termine a-şi dicta memoriile, romancierul Dumitru Anghel Pândele (Maestrul) primeşte vizita unui tînăr şi a logodnicei sale. Tînărul pretinde că este fiul maestrului şi doreşte să-i obţină încuviinţarea de a se căsători cu Niculina, o fată frumoasă şi bizară, împreună cu care a pus la cale nişte spectacole neobişnuite de teatru, la care Maestrul şi secretarul său sînt invitaţi să asiste. întîmplările ne sînt relatate din perspectiva acestuia din urmă, Eusebiu Damian. Ca toţi naratorii de la Eliade, şi acesta e ţinut oarecum deoparte de anumite lucruri, pe care protagoniştii le trăiesc şi Ie cunosc prea bine. Există, deci, pe lîngă o complicitate misterioasă a protagoniştilor, un soi de filtru, datorat

ignoranţei naratorului, prin care faptele ne parvin. Maestrul nu-şi aminteşte absolut nimic dintr-o anumită împrejurare a tinereţii sale (un Ajun de Crăciun, petrecut la Sibiu, în 1938), cînd a întîlnit-o pe mama tînă^uhji^argjŞgjggrjşideră fiul său. Strania amnezie îl determină să creadă că subconştientul său acoperă cu grijă o mare spaimă sau ceva de felul acesta. Laurian (e numele tînărului), Niculina şi prietenii lor montează nişte spectacole de teatru magic într-o Tabără, sub protecţia fiului Numărului Doi al regimului (aceasta e terminologia autorului). Acţiunea se petrece pe la sfîrşitul anilor '60, într-o România care o prelungeşte neverosimil pe aceea interbelică. Maestrul participă la spectacole şi se converteşte la teatru. Scrie mai multe piese, pe care secretarul său le dactilografiază şi le predă unei edituri. Tema pieselor (şi, de altfel, principiul teatrului practicat de tinerii din Tabără) este anamneză. Nu e, propriu vorbind, nimic nou faţă de literatura fantastică a lui Eliade. Teatrul magic, arta ca soteriologie, anamneză, evadarea din timpul şi din spaţiul istoric, acestea şi altele se regăsesc pretutindeni. Accentul pus pe politic este însă aici mai puternic. Pe deasupra capetelor personajelor se duce o luptă pentru supremaţie. Cînd Numărul Doi e pe punctul de a fi înlăturat de Numărul Trei, soarta spectacolelor (şi a unui film rezultat din ele) atîrnă de un fir de păr. Cînd Numărul Trei cade, printr-un concurs fortuit de împrejurări, spectacolele se reiau şi filmul se poate turna, obţinînd chiar premiul la Cannes. în centrul inextricabilelor evenimente artistico-politice, se găseşte problema acelei nopţi de Crăciun care s-a şters din memoria Maestrului. Prin mijlocirea teatrului, reamintirea se produce şi Maestrul are revelaţia coborîrii în infern, după o Euridice pierdută. El scrisese, de altfel, în juneţe, o piesă de teatru (unica lui încercare pînă la întîlnirea cu Laurian şi Niculina) pe tema Orfeu şi Euridice, anticipîndu-şi destinul. Tot prin intermediul teatrului, Maestrul nu numai reintră în posesia trecutului său, dar descoperă modalitatea de a ieşi încă o dată, şi definitiv, din timp. împreună cu Laurian şi Niculina, el „dispare" pur şi simplu. Securitatea anchetează cazul, pune întrebări lui Damian şi altora, dar pînă la urmă răspîndeşte zvonul că marele scriitor este amnezic şi se află internat într-o clinică, explicaţie care permite retipărirea şi difuzarea operei lui. Lui Damian, Maestrul continuă a-i expedia periodic mesaje care constau într-un buchet de nouăsprezece trandafiri roşii, însoţit de acelaşi bileţel pe care stă scris: „As always, A.D.P. Remember, Niculina-Laurian". Se înţelege că iniţialele sînt ale numelui Maestrului.

Ideea din care s-a născut această tramă epică este foarte frumoasă. Prin artă, prin teatru, se realizează singura cale de acces la libertatea

absolută a omului. Nu doar o libertate imediată, politică, aşa cum crede Albini, ofiţerul de securitate însărcinat cu ancheta, care-şi închipuise că Maestrul şi tinerii lui prieteni au fugit peste graniţă, ci libertatea ca posibilitate a evadării din timpul şi spaţiul istoric. Societatea de mîine va fi total represivă, crede Maestrul, aşa că e nevoie ca individul să înveţe a-i rezista şi, la rigoare, a evada din ea. „Evadare, unde?", întreabă nedumerit Damian. ,, Evadarea nu implică ţări, oraşe sau continente necunoscute - i se răspunde. Evadezi doar din timpul şi spaţiul în care ai trăit pînă atunci, timp şi spaţiu care, într-un viitor din nefericire destul de apropiat, vor echivala cu o existenţă perfect programată într-o închisoare colectivă. Urmaşii noştri, dacă nu vor şti să descopere tehnicile de evadare şi să utilizeze libertatea absolută, care ne este dată în însăşi structura condiţiei noastre de fiinţe libere, deşi încarnate, urmaşii noştri se vor considera cu adevărat captivi pe viaţă într-o temniţă fără uşi şi fără ferestre - şi, în cele din urmă, vor muri. Căci omul nu poate supravieţui fără credinţa într-o libertate posibilă - oricît ar fi ea de limitată - şi fără speranţa că, într-o zi, va putea dobîndi, sau redobîndi, această libertate..." Rolul salvator şi magic al artei teatrale este de a garanta această libertate.

Nuvelei ca atare i se pot face mai multe reproşuri. Cel dintîi este că ideea este tratată literar cu ajutorul unei recuzite întrucîtva naive şi uzate. Genul fantastic s-a născut în romantism şi nu pare să fi evoluat foarte mult de atunci încoace. In al doilea rînd, fastul povestirii lui Eliade, spectacolul în sine oferit de harul lui de povestitor, aşa de eclatant în La Ţigănci sau în altele, apare aici diminuat, palid, obosit, în al treilea rînd, nu regăsim elementul esenţial de contrast al factorului supranatural: acea densitate a banalului, a cotidianului, care asigură funcţionarea imaginaţiei în două planuri deodată. Bucureştiul, aşa de savuros în alte nuvele, este aici ca şi inexistent. Supărătoare e neputinţa autorului de a gîndi prezentul postbelic al României altfel decît ca pe o naivă continuare a epocii bine cunoscute lui de dinainte de război. Detaliile de viaţă sînt absolut neverosimile. într-o parabolă politică, acest lucru n-ar fi contat, căci acolo interesa doar marele mecanism. Dar într-o proză fantastică, lipsa concreteţei de amănunt, a foşnetului realităţii zilnice a locurilor, determină dispariţia termenului de contrast pentru factorul supranatural şi dizolvă atmosfera.

Nu vreau să par sclavul unei concepţii clasiciste în privinţa genurilor literare, dar nu pot să nu observ că anumite genuri sînt parţial necompatibile. Am încercat să demonstrez o astfel de nepotrivire de caracter între memorialistică şi ficţiune romanescă în Luntrea lui Caron, romanul postum, după părerea mea ratat, al lui Blaga.

Tot o nepotrivire survine între naraţiunea fantastică şi parabola politică. în Pe strada Mântuleasa, Eliade izbutea să evite coliziunea de interese sacrificînd aproape complet politicul în favoarea fantasticului. Politicul nu este acolo decît un pretext minimal, în Nouăsprezece trandafiri, scriitorul nu mai procedează la fel de abil şi coliziunea se produce... între fantastic, care are nevoie să fie contrastat puternic de banalitate, şi parabola politică, pentru că un regim semiabstract este obligatoriu. Combinaţia n-are cum reuşi artistic. în principiu. Ca să nu mai spun că nu pot fi, ca cititor, captat în acelaşi timp de lucruri atît de diferite cum ar fi tensiunea (frica, teroarea) supranaturală provocată bunăoară de producerea unei falii în timp, prin care un personaj coboară în propriul trecut, şi tensiunea unui interogatoriu de securitate, unde frica sau teroarea sînt de o cu totul altă natură. A face, să zicem, ca sub scaunul pe care stă un anchetat în faţa ofiţerului de securitate să se caşte brusc un puţ al timpului care să-1 absoarbă, salvîndu-1 de interogatoriu, nu e cu putinţă decît în regim comic, ludic ori parodic. Iar la Eliade, regimul este totdeauna serios, patetic şi chiar emfatic. Şi mai este ceva: un anumit decalaj de competenţă a lui Eliade, excepţional dotat pentru fantastic (mithos, simboluri camuflate, atmosferă etc), dar care n-are cu adevărat intuiţia" politicului în regimul totalitar. Ancheta de securitate şi restul sînt foarte naive în nuvela sa.

Desigur, Nouăsprezece trandafiri constituie o lectură agreabilă, cu toate stîngăciile de trecere din real în fantastic, mai ales datorită ideii pe care am enunţat-o. E probabil şi că nuvela ne-ar fi impresionat mai tare acum zece-unsprezece ani, cînd a fost scrisă. Dar noi, cititorii, spre deosebire de personajele ei, nu ne putem întoarce în timp.

(România literară, nr. 25, 1991)

Document: 04. Geo Bogza.doc

GEO BOGZA

„Prozatorul inefabil"

Nu se poate spune că Geo Bogza ar fi un scriitor nepublicat sau că opera lui ar fi rămas necunoscută publicului larg. Mai multe culegeri, în anii de după război, numeroase cărţi noi, o suită de Scrieri în proză

(din care, ce-i drept, lipsesc opere excepţionale), tabletele săptămânale din „Contemporanul" l-au ţinut şi-1 ţin aproape de noi. Cum să-mi explic totuşi sentimentul că volumul de curînd tipărit în „Biblioteca pentru toţi" sub titlul O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil reprezintă o adevărată revelaţie? Nu sînt, în el, lucruri noi; unele au mai fost şi republicate. Dar ce ciudat? O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil este una din cărţile care atrag deodată atenţia asupra unui mare scriitor, ne dau conştiinţa forţei şi talentului său. Este tocmai cartea de care Geo Bogza avea mai ales nevoie şi pe care a întîrziat-o, fără motiv, pînă azi. Ea i-ar fi adus o recunoaştere deplină, încă din 1939-1940 (căci cuprinde povestiri de pînă la această dată) şi G. Călinescu nu se putea să nu-i acorde, în Istorie, un loc excepţional. Din păcate, neapărînd cartea, opera putea fi mai greu reconstituită. Geo Bogza nu este doar rău înţeles, de către foarte mulţi, drept un autor de reportaje, drept (slabă deosebire!) creatorul reportajului -românesc; dar el însuşi pare a se ignora, şi dăruindu-se, necontenit generos, timp de peste treizeci de ani, rămîne (pînă se va hotărî să adune la un loc întregul ciclu Ţări de piatră, de foc şi de pămînt, Cartea Oltului şi toate acele opere în care este inegalabil) un mare prozator fără un mare edificiu (editorial vorbind): nicidecum, fiindcă nu l-ar fi scris; pur şi simplu, fiindcă 1-a dispreţuit. Dacă el, sau altcineva, ar avea curiozitatea să vadă cum arată acest edificiu, ne-am da, abia atunci, seama, că am ignorat pe unul dintre cei mai uimitori şi mai moderni scriitori ai acestui secol. O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil este, în acest sens, o culegere profund semnificativă.

Majoritatea analizelor au găsit repede procedeele, mijloacele, tehnica prozelor lui Geo Bogza: hiperbola, comparaţia insolită, retorica frazelor. N-au lipsit, fireşte, nici observaţiile mai de adîncime care ne-au semnalat imaginaţia grandioasă, simţul pentru fabulos şi cosmic, vizionarismul. Toate acestea sînt frumoase şi exacte. Dar impresia cea mai puternică este că scriitorul care se lasă aşa de lesne explicat în tehnica naraţiunilor sale se dovedeşte, la o lectură atentă, inanalizabil. Ca şi în cazul operei lui Sadoveanu ne aflăm în faţa unei opere căreia nu-i putem smulge taina, cu toată accesibilitatea

de suprafaţă. Geo Bogza este un scriitor la fel de inexplicabil ca şi Sadoveanu şi, după ce i-am studiat tehnica (vai, ce simplă!) constatăm că esenţialul nu a fost spus. Opera lui Bogza trebuie salvată de propria aparenţă de accesibilitate, pentru a se vedea ce profund inefabilă este, cît de necuprinsă în formule.

Iată Gîrla, una din Fişele de copilărie. Schiţa nu are subiect, nici gradaţie, nici altceva după care s-o putem caracteriza: „Pe lingă satul în care am copilărit trecea o gîrlă. Erau şi alte prilejuri de bucurie în satul acela, dar pentru noi gîrla era totul. Nici chiar cireşii cînd începeau să se coacă şi nici bostănăriile cu fabuloşi pepeni verzi nu ne umpleau de o atît de nepotolită frenezie". Un mai tipic început pentru o povestire de Geo Bogza nu s-ar putea afla. Nici mai departe nu se întîmplă nimic. Copiii din amintirea autorului merg la gîrlă cu o bucurie imensă şi fără motiv imediat: „Fapt e că viaţa noastră, fericirea noastră, acolo erau, Ia gîrlă. Toamna, cînd apele începeau să se răcească, pentru că - spuneau ţăranii - mai la deal se pişase cerbul în ele, ni se părea că viaţa nu are nici un farmec şi ne pregăteam de iarnă mohorîţi, cu sufletul în doliu". în puţina apă a gîrlei, în gropile, vîrtejurile şi primejdiile ei, copiii intuiesc poate „locul de origină al vieţii" şi pornesc în explorarea lui ca-ntr-o tulburătoare aventură: „ Singuri, neştiuţi de nimeni, luam în stăpînire noile ţinuturi. Nu s-ar fi putut spune că imităm vreo carte de aventuri, fiindcă nu ştiam încă să citim. In cele din urmă, intram în apă, explorînd fundul noii albii, descoperind gropi adinei, vîrtejuri, locuri primejdioase. După ce ne scăldam îndelung, ieşeam la mal şi ne întindeam pe nisipul fierbinte. Nici un gînd nu ne trecea prin minte, dar aveam sentimentul imensităţii lumii în care presimţeam uriaşe fericiri". Geo Bogza este aici un pur poet al materiei, al elementelor. Tot un poem cosmologic este şi Ostroavele sau cum se desparte pămîntul de ape. Naşterea insulelor de nisip din Dunăre, populareа lor cu păduri şi ierburi, cu animale şi păsări, apar poetului ca un miracol al naturii. El îl şi descrie în cuvinte solemne ca pe facerea dintîi:

„ Numai pe Dunăre, pămîntul mai poate fi văzut cum se desparte de ape. E un fenomen care ţine de începuturile lumii. Şi fiecare ostrov e o lume nouă, ce atunci începe. închipuiţi-vă apele largi ale fluviului curgînd la vale, într-un torent nestăvilit. Aşa au curs se vede şi la început, cînd nicăieri în lume nu exista un singur punct de sprijin. Cine şi-ar putea îngădui să creadă că în şuvoiul acestor necontenite ape se va înfiripa un punct statornic? Ostroavele sînt miracolul celei dintîi zile a facerii, repetat pînă în zilele noaste. Cît vezi cu ochii, la deal şi la vale, e apă şi numai apă. E drept că poartă în ea nisip şi mîluri.

Dar cum ai putea crede că din acest lichid tulbure se va alege o lume nouă, pămint pe care vei putea merge cu piciorul? Şi totuşi din mîlurile Dunării, şi nu numai din ele, se aleg pămînturile noi pe care cresc arbori şi iarbă. E un miracol lent; totuşi într-o viaţă de om poate fi observat în întregime. La început n-a fost decît apa... ".

Inexplicabil nu este însă numai acest Bogza, poet al materiei în univers şi al creaţiei; deopotrivă şi autorul Fişelor de închisoare, cu nimic mai prejos decît Poarta neagră a lui Arghezi, deopotrivă şi prozatorul modern, în stare de halucinante viziuni, de cruzime ca şi de închipuiri groteşti, din Valea Plîngerii sau din La porţile morţii. Puţine sînt în literatura română prozele la fel de teribile, de apocaliptice precum Valea plîngerii. O zi şi "o noapte, autorul trăieşte în groapa de gunoaie a Capitalei. Nu e nici o descriere, nici un roman al sub-umanităţii, cum va fi Groapa lui E. Barbu (pe de-a-ntregul conţinută în cele zece pagini ale lui Bogza), nici un simplu reportaj; este, mai degrabă, un jurnal al coborîrii în iadul materiei, acolo unde viaţa se încheagă din gunoaie cum s-ar închega din pămînt şi apă, acolo unde elementele primordiale sînt putreziciunile, puroaiele pestilenţiale. Acest infern are, ca şi infernul lui Dante, cercurile lui, pe care imaginaţia poetului le străbate cu oroare. Totul, în Valea Plîngerii, e hidos. Şobolani puhavi, lungi de un sfert de metru, cutreieră gunoaiele, cîinii hămesiţi răscolesc resturile de alimente descompuse, oamenii se nasc, trăiesc şi mor între hoituri. Cu oarecare efort, înţelegem că infernul gunoaielor este o lume posibilă, dacă-i acceptăm legile organice, o lume de materii degradate al cărui zeu este descompunerea. La porţile morţii schimbă prea puţin maniera, modernă, cînd ni se înfăţişează uzina perfectă, a „serviciului de ecarisaj". Aici, cîinii prinşi de hingheri stau în cuşti zăbrelite, despărţite de culoarul pentru gardieni, ca într-o închisoare americană, ca la Sing-Sing, sînt apoi gazaţi în camere speciale, în fine, fierţi în cazane, prefăcuţi în săpun de trei lei kilogramul. Rămîne o tărîţă, o pleavă ca de grîu, un praf gălbai.

în Bogza a fost văzut necontenit mai ales reporterul, pentru că naraţiunile lui par (şi sînt adesea) neinventate. Avem însă o prea strîmtă idee despre invenţia literară. Materia unor povestiri ca Valea Plîngerii sau La porţile morţii nu este, ea, inventată de Bogza care se documentează foarte reportericeşte (sau stă la Văcăreşti, întocmai ca şi Arghezi, între puşcăriaşi de rînd şi criminali, pentru „delicte de presă"). Dar este un ochi care alege din mormanul de fapte; este un mod de a le organiza - şi acestea aparţin prozatorului. Bogza anticipează, în literatură, metodele cine-verite-ului. El plimbă o simplă cameră de luat vederi asupra unor locuri, oameni, gesturi, reproduce

ceea ce camera vede: contribuţia lui reală este însă montajul. Senzaţia de infern grotesc n-o dă oare în Valea Plîngerii montajul? Nu sînt teribile, în descrierea serviciului de ecarisaj, tocmai simetria, sistemul, aspectul de uzină a morţii care ne aminteşte (nouă, astăzi, nu şi autorului în 1938) de Auschwitz sau de Buchenwald?

Metoda cine-verite-ului e încă mai evidentă în Fişele de provincie. Datele acestor povestiri ne erau cunoscute dintr-o întreagă literatură. Noutatea o reprezintă doar cruzimea neobişnuită a observaţiei care înlătură aproape orice impresie de literatură, care redă nişte lucruri aşa cum sînt. Redare, fidelă-pînă în detalii, şi în acelaşi timp montaj cinematografic: în tabloul lui Bogza coexistă, parcă rupte din legăturile lor fireşti, lucruri, întîmplări, chipuri, cuvinte banale, dar pe care această sinteză, această, mai bine, prescurtare a realităţii le face de neimaginat. Tabloul este halucinant, deşi, dacă l-am descompune în elementele lui, n-am găsi nimic neobişnuit. înmormîntări evocă un oraş nenumit, oraş cenuşiu de comercianţi, de angrosişti, de oameni care fac toată vremea afaceri. Bogza are însă ideea de a alege din toate activităţile oraşului una singură, nu numai interpretînd-o simbolic, dar izolînd-o, exagerînd-o. dîndu-i oarecum existenţă de sine stătătoare: înmormîntăriie. Pentru nişte oameni care cumpără totul, moartea e o surpriză neplăcută care nu poate fi redusă la bani decît "dacă înmormîntarea devine un ceremonial pe măsura morţilor. Acest ceremonial uluitor şi sinistru e observat de Bogza pas cu pas. Ca un pictor care desenează, în locul unui om, un ochi gigantic cu mîini şi picioare. Bogza compune imaginea unui oraş al cărui simbol definitiv sînt alaiurile funebre. Cinematografică este mai ales insistenţa asupra unor amănunte, mărite, împinse în prim-plan. Lentoarea alaiurilor ne face să ne credem într-un film de Bardem sau de Antonioni:,, Dar ceea ce surprindea de la început era marea încetineală a cortegiului. Oamenii înaintau cu mişcări lente şi descompuse, ca sub puterea unei hipnoze, punind pentru fiecare pas un timp de patru ori mai mare decit ar fi fost normal. Pînă să se desprindă de pe caldarîm, piciorul ezita o clipă, apoi îi trebuia o altă clipă să se ridice în aer, încă una să coboare şi la fel ezita înainte de a se aşeza pe piatră. Intr-un minut, mîinile se mişcau pe lingă corp de trei-patru ori. Cu acest mers descompus înaintau cioclii, caii care trăgeau dricul şi marele număr de bărbaţi şi fem'ei din urma lor. Txdburător şi straniu în ansamblu, el devenea grotesc in detalii: oamenii se forţau să meargă într-un fel neobişnuit, eziţind, c/ălinîndu-se, cu picioare/e suspendate in aer".

O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil este o senzaţională radiografie a unui loc unde nu se întîmplă nimic. Vidul, plictiseala.

timpul inexistent dintr-un oraş ca acelea ale lui Sadoveanu sau Bassarabescu sînt descompuse meticulos, pe minute, şi din această operaţie paradoxală rezultă o capodoperă a prozei autorului. Filmul de o sută şaptezeci şi cinci de minute începe cu motivarea vizitei la Mizil, doar în aparenţă ironică, pentru că, spre deosebire de predecesorii săi, Bogza e grav şi nu caragializează, spre a se încheia cu cinci fraze care alcătuiesc o adevărată lespede: „Minutul 175. Trenul porneşte. Trec la fereastra din partea cealaltă, spre cîmp. Sub lumina lunii, Bărăganul se întinde nesfirşit, şi în depărtare devine haotic. E luni, 10 octombrie 1938, mă cheamă Geo Bogza, am treizeci de ani şi am vizitat pentru prima oară în viaţa mea Mizilul. Viaţa şi lumea mi se par fantastice, de neînţeles".

(Contemporanul, nr. 43, 1968)

„Cartea Oltului"

„In vara anului 1939, pe cînd omenirea se afla în pragul celui deal doilea război mondial, născîndu-se în mintea mea ideea de a scrie această carte, Bunty mi-a împrumutat bicicleta ei, pentru a călători în lungul Oltului"; o călătorie pe bicicletă se află deci, la originea Cărţii Oltului, apărută de curînd într-o nouă ediţie, socotită de mulţi capodopera reportajului românesc, dar în care, recitind-o, nu m-am putut opri de a vedea mai ales un poem magnific, dintr-o speţă pe care a creat-o Geo Bogza şi care, nesemănînd cu nici o alta, nu poate fi repetată de nimeni. Hogaş e poate mai modern, deşi cu, siguranţă mai puţin naiv, ca un turist cultivat care transportă în sacul de excursie prospecte mitologice. Sadoveanu e mai variat şi mai artist, pictor, muzician şi poet deopotrivă. Ceea ce constituie originalitatea Iui Geo Bogza este sufletul ingenuu de poet veşnic uimit de spectacolul lumii. Un poet care nu spune niciodată eu: fiind prezent doar ca un ochi sau ca o ureche, receptacole colosale îndreptate spre misterul cosmic, asemeni oglinzilor circulare de Ia observatoarele astronomice sau antenelor de radio înfipte în eter. Arta însăşi e simplă, chiar dacă inimitabilă: suită de privelişti şi de audiţii muzicale, cînd solemne, maiestuoase, sonore, cînd suave şi delicate. Călătoria aceasta fiind eminamente lirică, bicicleta se schimbă în mijloace de locomoţie mai potrivite, dintre care cel mai apt a sugera elanul este corabia cu pînzele umflate de vîntul imaginaţiei. Corabia - iată metafora fundamentală din acest poem în care totul, munţii, brazii, turlele bisericilor, oraşele, constelaţiile, norii, călătoreşte împreună cu poetul pe oceanul cosmic. Universul întreg al lui Geo Bogza este o corabie: „Sînt seri cînd turlele

bisericilor par, în ayîntul lor spre infinit, antenele unui întreg mileniu, cu care nenumărate rînduri de oameni însetate de absolut, s-au străduit să prindă ecoului secret al universului, foşnetul trezit în eter de nevăzuta corabie a veşniciei".

Umbra ei se răsfrînge asupra păm'întului: „Corăbii care o amintesc, prin tainica lor legănare, alunecă adeseori pe vă/uritele întinderi transilvane. In unele zile, umbrele cetăţilor se desprind de lingă ziduri asemeni unor caravele ce-şi desfac, în clipa vîntului prielnic, parîmele de la ţărm. Lungi după-amiezi ele plutesc - într-o călătorie lentă şi triumfală - pe lanurile de grîu sau pe marea sumbră a pădurilor, copleşind satele, sporind enigma tăcutelor burguri. Treptat, asfinţitul le împinge pînă în cremenea munţilor. Acolo se sparg de stînci, împrăştiind pe faţa pămîntului, o dată cu întunericul care învăluie lumea, imponderabila lor încărcătură".

întîia parte a Cărţii Oltului abundă în imagini de geologie primară: este poemul elementelor originare, al stîncilor gigantice, al pădurii primordiale, al ploilor torenţiale şi al furtunilor, al cascadelor sălbatice, al prăpastiilor fără fund. Viziuni himaiaiene ne întîmplină la tot pasul. Hăşmaşul Mare e o „halucinaţie a geologiei", incendiat de soare în amurg ca un „ciclopic rug mineral". De sub piscuri pornesc spre adînc rîpele ca nişte „sincope ale geologiei", în care furtunile au prăvălit mii de brazi ce zac pe pantele abrupte ca scheletele unor animale preistorice. Sînt impresii dintr-un ev străvechi, dintr-un început de lume, în care natura şi fiinţele aveau o statură ciclopică, intemperiile erau răvăşitoare, iar existenţa umană era marcată de ritualuri neobişnuite, cum ar fi această ardere pe rug a unui bou secerat de molimă: „Soarele se apropia de asfinţit, cîndbătrînul voşlobenar sfîrşi de cărat întreaga grămadă. în pustietatea podişului, gesturile cu care el se apucă să întocmească rugul părură ale unui ritual păgîn, menit să îmblînzească o crudă zeitate. Şi tot ce se petrecu apoi întoarse timpul în urmă, la cei dintîi oameni ce se vor fi încumetat să se caţere pînă aici, într-un ev de neînchipuit. Pe stînca netedă, boul zăcea întins ca pe lespedea unui altar. Ciudatul preot îngrămădi lemnele deasupra, pînă ce nu se mai zări nici o pată din culoarea lui roşie. Ea avea totuşi să mai izbucnească o dată, deznădăjduit, cînd focul fu el însuşi un bou roşu, jucînd înnebunit pe culmi".

Se observă pretutindeni ceea ce putem numi un sens al originarului sau al elementarului şi el formează originalitatea cea mai vie a imaginaţiei lirice. După o ploaie teribilă, muntele, pădurea, vegetaţia par create din nou: „Mîngîiaţi de razele asfinţitului, munţii strălucesc ca în odăjdii de sărbătoare. Departe, pe talazurile liniştite,

Ceahlăul pluteşte cu toate catargele şi punţile vopsite din nou. Leoarcă de ploaie, păduri/e exaltă fericite. Cit cuprind ochii, nu e decît legănarea lor verde, triumful total al celui de-al doilea regn. Iar din această uriaşă bucurie, aerul se încarcă de atîta ozon, încît, sub tăria lui, firea pare că respiră întîia oară. într-atît, tot ceea ce se întîmplă după marea furtună, e ca un nou început de viaţă şi de lume ".

Păstorii, în somn, pe laviţele înguste de lemn din colibele lor, stau ghemuiţi cu genunchii Ia gură ca nişte copii uriaşi în pîntecele matern. „ Cum dorm cu genunchii la gură, par prunci în pîntecul mumelor, iar şirul de icoane al acestei imens evocatoare nopţi începe - tulburător şi dureros biologic -cu femeile care i-au zămislit şi purtat în pîntec, tărăncile necunoscute din cîmpie. Ele au murit poate de mult şi, singuri acum, în nemărginirea universului, fiii lor dorm legănaţi de munţi, sub sticlosul baldachin al cerului".

Natura şi viaţa oamenilor sînt necontenit surprinse în această stare de elementaritate. Bărbatul, Femeia, Copilul, Vatra, Cîinele: simboluri şi gesturi primitive, peste care mileniile au trecut fără să le modifice. Totul este simplu şi solemn muzical ca într-un epos arhaic. Simplitatea nu înseamnă de obicei la Geo Bogza mizerie, nici sărăcie, penurie, deşi aceşti oameni ai munţilor (evocaţi şi în Ţara de piatră) nu cunosc înlesnirile civilizaţiei şi nici bogăţia. E vorba de o existenţă austeră, despuiată de orice lux inutil, redusă la cîteva lucruri şi gesturi fundamentale. Bărbaţii care coboară şi ies zilnic din mina de aramă, păstorii încremeniţi pe tancurile de piatră, femeile albind pînza de cînepă în apele limpezi, copiii foindu-se împrejur, cîinii veghind în liniştea nopţilor, vatra fumegînd, vitele strînse în ţarcuri, topoarele primitive, şiştarele, mămăliga pe fundul de lemn - toate închipuie un univers arhaic şi măreţ: ,, Oamenii dorm, focul se stinge treptat, cîinii stau de veghe. Nimic n-ar putea fi atît de simplu şi atît de plin de insondabilul mister al vieţii". Munca acestor oameni poate fi dură, îngrozitoare, dar ea este evocată de Geo Bogza în acelaşi ton solemn. Poet al naturii, Geo Bogza este şi unul al efortului uman: „ Chiar din marginea satului încep urcuşurile. Şi pe acele neîndurătoare pante, pe vîrful cărora s-au înălţat cîndva spînzurătorile, asudă cit e ziua de lungă, ei şi istovitele lor animale. Boii duc plugul la deal, mai mult în genunchi, şi abia după ce ajung sus, pornesc înapoi, izbutind, în sfirşit, să tragă o brazdă. Seara, cad prin ogrăzi, morţi de oboseală".

După astfel de viziuni teribile, copleşitoare, sîntem surprinşi să descoperim şi o faţă mai luminoasă a lucrurilor. Tonul liric devine deodată sărbătoresc, festiv, cîntînd de exemplu bucuriile existenţei şi frumuseţea femeilor din Tara Făgăraşului: „ Fetele, mai ales, dau prilej

întregii taine şi armonii a creaţiei să se întrupeze într-o singură fiinţă. Cele mai frumoase într-o lume zidită numai din frumuseţe, ele privesc cîmpul şi cerul, legănarea holdelor în vînt, aplecarea crengilor sub rod, alunecarea lunii peste vîrful plopilor, şi de la fiecare iau ceva, prefăcînd totul în farmec al minunatei lor alcătuiri. Copile încă, îşi ţes năframele, se pregătesc să iasă la horă sau să fie mirese, şi orice gest ar face, fie simpla înclinare a capului sau numai plecarea pleoapelor pe ochi. aduce în jur o dulce tulburare. Dar nicicînd nu sînt mai frumoase ca atunci cînd se întorc de la cîmp. Simple ţărănci trec prin unduirea lanurilor, sub largi pălării de pai, cu o şi mai mlădioasă unduire. Mijlocul, necrezut de subţire, strîns in cingătoarea care adună, într-un cerc gingaş, cutele cămăşii şi ale fustei, este izvorul din care graţia li se răspindeşte în întreaga făptură, pînă la glezne şi pînă la umeri, în inele tot mai largi, într-o ameţitoare euritmie".

Coborît în cîmpie, despre care Geo Bogza scrie o pagină superbă, Oltul străbate alte peisaje decît acelea sălbatice şi inumane ale muntelui. Sînt în plină bucolică. Lanurile se leagănă sub soare, şi flerul secerei sticleşte din timp în timp. Peste poduri trec care pline de fîn, iar bacurile leneşe transportă, ca nişte adevărate arce ale lui Noe, oameni şi animale la un loc. în marginea apei, bivoli negri se scaldă liniştiţi, iar în livezi fructele atîrnă tot mai grele îndoind braţele fragile ale copacilor. Solemni, merii, perii şi prunii par nişte femei care au cunoscut fericirea şi melancolia maternităţii. Porumbul umple de foşnet universul, pînă cînd oamenii harnici îi retează tulpinile şi-i stivuiesc ştiuleţii, presărînd cîmpul dintr-o dată deşert de superbe piramide vegetale. Nu sînt uitaţi nici mai modeştii dovleci, cu coaja lor de mari pachiderme ce lenevesc la soare. Senzaţia de activitate umană este extraordinară, însă poemul îşi păstrează cadenţa maiestuoasă, fiindcă Geo Bogza este în primul rînd poetul ceremoniilor - ale naturii, ale muncii, - şi ochiul lui mereu proaspăt descoperă pretutindeni farmecul ascuns al locurilor, colaborarea tuturor la misterul cosmic. Privirea lui se înalţă cîteodată foarte sus şi atunci lumea îi apare ca un paradis panoramic şi pictural: „Pîraie fără număr se nasc din zăpezile care acoperă munţii pînă în miezul verii. Alergînd spre Olt - limpezi, subţiri, paralele, sclipind sub soare; - par dinţii unei greble uriaşe, azvîrlilă din cer, ca pe o bînecuvîntată pajişte peste toată Ţara Făgăraşului". Alteori privirea se apropie înregistrînd prim-planul sugestiv al detaliilor: ., Picioarele femeilor vîrîte în opinci păreau trunchiuri de copac, grosolan cioplite cu toporul. Erau atît de înfăşurate în obiele, încît deveniseră enorme: o hipertrofie de cîrpe şi petice de sac. legate ca nişte baloturi cu tot felul de sfori.

Din acel morman ferfeniţit, glezna pornea subţire ca un vrej de care atirna un fruct monstruos, gata să se desprindă"'. Asemenea comparaţii ne atrag atenţia pretutindeni în poem, căci există, în retorismul pe alocuri excesiv al Cărţii Oltului, în grandoarea perspectivei, o ştiinţă a izolării detaliului pregnant care împiedică lirismul funciar să devină verbios. Pe deasupra brazilor, „nori alburii rătăcesc asemeni unor candide turme, pînă ce toată lina li se agaţă în desişul crengilor, şi dispar". Un defileu al Oltului pare „ un esofag de cremene". Mai frecvente rămîn, desigur, comparaţiile hiperbolice, acelea care constituie secretul imaginaţiei lui Geo Bogza, dar şi riscul degradării ei, în care al doilea termen sporeşte subit dimensiunile celuj dintîi, proiectîndu-1 în cosmos: „Ca şi la fierăstrău, el este ademenit mai întîi pe un jgheab, la capătul căruia cade, cu vuiet de cataractă, peste o roată de lemn. O roată atit de mare şi grea, încît pare înşurubată la osia lumii".

Dincolo de latura alegorică - cele şapte trepte - vîrste ale Oltului -care-mi place mai puţin, Cartea Oltului mi se pare un grandios poem al naturii şi al omului, văzuţi deopotrivă cosmologic, scris cu acea ardentă a cuvîntului pe care o recomanda G. Călinescu într-una din Laudele sale: „ Măreţe fără seamăn sînt fluviile şi marea, / Cîmpiile şi cerul... // Căldura se-mpacă cu gerul, / Zvîcnind materia creşte, / De păsări se-ntunecă cerul. / Balta se umflă de-peşte. // Pădurile se-nmulfesc robuste, / Păşunile exală efluvii. / Lăudaţi întinsele puste, / Lăudaţi măreţele fluvii".

(România literară, nr. 19, 1976)

Document: 05. Marin Preda.doc

MARIN PREDA

„Moromeţii", II

Se întîmplă în acest al doilea volum al romanului lui Marin Preda un lucru ce pare de neînţeles: autorul se lasă copleşit de carte, de valorile morale şi sociale implicate, de existenţa adînc dramatică pe care ea o revelă, de - în sfîrşit - propria lui nevoie de a spune adevărul despre o lume, despre o istorie. O extraordinară sinceritate ne răpeşte posibilitatea de a privi această lume, această istorie, în oglinda netulburată a literaturii, dar, în acelaşi timp, ea ne răscoleşte şi ne angajează ca oameni. Nici vorbă,

primul volum al Morometilor rămîne capodopera lui Marin Preda, şi ne putem pe bună dreptate întreba de ce, după treisprezece ani, autorul s-a hotârît să scrie o urmare la un roman care părea încheiat, rotund, ajungîndu-şi lui însuşi? Nu mă gîndesc neapărat la faptul că o operă încetează după un timp a mai aparţine autorului ei. Desigur, Marin Preda era liber să dispreţuiască părerile noastre şi să dovedească, el, că e posibilă, deşi de nimeni bănuită. E adevărat, apoi, că legătura dintre primul şi al doilea volum o face Moromete, şi mi s-ar piitea demonstra şi cum volumul al doilea îşi trage o parte din firele acţiunii din primul. însă ar trebui să fim siguri de un răspuns la întrebarea: nu cumva prozatorul a scris aeeasîă nouă carte de peste cinci sute de pagini din alte motive decît acelea pur ,.literare"? Fiindcă, hotărît, noua carte, chiar dacă nu e decît aparent o continuare firească a celeilalte, nu e nici numai o reluare din plăcerea de a trăi încă o dată într:o anume atmosferă. Care e atunci raţiunea acestui tîrz.iu volum al doilea? Mi se pare că el s-a născut din îndemnul foarte adînc pe care i-a simţit Marin Preda de a scrie o replică: dar nu la Moromeţii, ci la cîteva din nuvele, la Desfăşurarea, Ferestre întunecate şi îndrăzneala. Este o replică poate nu atît literară, ii morală: lumea din nuvele părea împuţinată, despre ea nu se spunea lot adevărul Gravitatea cu care citim continuarea Morometilor se datorează impresiei că autorul răscumpără prin ea împrejurarea de a nu fi ştiut şi spus decît o parte din lucruri. Sub acest raport, cartea de faţă este o carte a adevărului spus pînâ Sa urmă, drept, fără înverşunare, dar nu şi tară strîngere de inimă, despre unul din cele mai răscolitoare procese prin care satul românesc a trecut vreodată.

Această perspectivă morală şi socială trebuia, e drept, să se elibereze mai întîi de toate clişeele literaturii despre sat, deci şi de o anume perspectivă literară. Un mare scriitor nu se cunoaşte doar cind scrie o carte mare: dar şi după îndrăzneala cu care luptă .

inerţiei sau încearcă să impună un mod nou de a privi lucrurile. Pentru prima oară în volumul a) doilea al Morometţilor istoria transformării satului românesc după război este văzută fără ezitare, dinăuntru, justificată prin ea însăşi, trăită de oamenii prin care s-a săvîrşit, din punctul lor de vedere, relativ, limitat, de multe ori greşit, aproape totdeauna confuz. în romanul lui Marin Preda istoria nu e povestită de un istoric sau de un sociolog, nici chiar de un scriitor care se află în afara ei: e istoria aşa cum o descoperă, treptat, pe măsură ce o trăiesc, aceia care o trăiesc. Căci în carte ţăranii nu mai sînt categorii, ci oameni. Slăbiciunile şi însuşirile lor individuale, existenţa lor concretă, psihologică sau socială, au trecut înaintea apartenenţei lor la o clasă sau la alta. Aceasta nu înseamnă că diferenţele de avere sau de poziţie socială ?-au şters: pur şi simplu ele au încetat a mai fi caracteristice prin ele înseşi, în abstract, primind un înţeles de la omul real care se află în spatele lor. Autorul însuşi îşi refuză dreptul de a interveni, de a pune în gura personajelor vorbe pe care ele nu le puteau rosti, de a le atribui o înţelegere a faptelor, pe care n-o puteau avea.

Revelatoare sînt, sub acest raport, capitolele despre „campania agricolă de vară", eînd satele se umplu de „străini", de „orăşeni", urmărind desfăşurarea secerişului şi a treierişului, cînd, aproape zilnic, la sfatul popular sosesc circulare şi se afişează lozinci. Prozatorul e atent în aceste pagini la toată uimirea ţăranilor în faţa necunoscuţilor care stîrnesc cu maşinile lor praful drumurilor şi al miriştilor. ,, nevenindu-şi parcă în fire de acest interes extraordinar nemaivăzut în lumea satelor, care se manifesta din partea autorităţilor pentru recolta lor". „Păreau oameni de treabă - adaugă prozatorul - cu şepci/e lor pe cap şi cu pantalonii lor de doc cenuşiu, în cămăşile lor colorate simplu, ca ale fitecui. Dar ori vorbeai unei căruţe, ori le vorbeai lor. nimic nu puteai smulge din spusele lor, oricum ai fi întors-o".

Transformarea lentă, dramatică şi adesea chiar tragică - prin raport cu indivizii care o trăiesc - a vieţii satului e observată de prozator în lumina înfruntării surde dintre două lumi, dintre o civilizaţie seculară şi conservatoare prin natura ei, cum este aceea a ţăranului, şi elementele înnoitoare care încearcă să se Infiltreze în ea şi s-o modifice. „Oamenii însă, scrie Marin Preda într-o pagină antologică, se mişcau încet şi toată febra aceasta politică şi administrativă trecea pe lingă ei şi pe Ungă căruţele şi vitele lor fără să-i atingă. Fără să afle nimeni şi cu această lentoare in mişcări, dădeau şi ei o luptă, dar una mai puţin spectaculoasă, subterană şi eficace. De aceea şi erau senini şi liniştiţi şi îi primeau pe activişti parcă anume cu acea înfăţişare şi acele vorbe care justificau enormul val de cuvinte care se

revărsa din aparatele de radio, din ziare şi din sonorul benzilor de filme despre bucuria ţăranilor din timpul strîngerii recoltei, despre creşterea conştiinţei lor de clasă şi alianţa lor cu clasa muncitoare, sub conducerea acesteia din urmă". Formele rezistenţei ţăranilor la procesul istoric nu mai apar schematice, nici neadevărate. Marin Preda descrie faptele cu deplină obiectivitate, obseTvînd cum procesul istoric însuşi nu e simplu - o oarecare schimbare de mentalitate, - ci extrem de profund, stîrnind tocmai de aceea reacţia ascunsă a unei civilizaţii prea vechi pentru a putea fi lesne dislocată din tiparele ei. Caracterul adînc uman al frămîntărilor acelor ani abia în acest fel este dezvăluit în toată măreţia lui. Motivarea faptelor oamenilor, chiar dacă ele se numesc sabotaj, refuz de a plăti cotele, abuzuri ale administraţiei locale care vrea să obţină „chitanţa nr. 1" de predare a obligaţiilor către stat, se face permanent dinăuntru, cu grijă pentru detalii, pentru infinitatea de contradicţii care se ţes clipă de clipă.

Ce loc ocupă în acest roman al satului romanul familiei Moromete? Un loc nu neimportant, măcar în intenţia lui Marin Preda. Dar aici mai ales nu putem să nu raportăm totul la primul volum. Există, din păcate nu la nivelul cel mai de sus al prozei lui Marin Preda, o tragedie a personajului principal. Cu liie Moromete moare o lume: moarte lentă, înfăţişată minuţios, tulburătoare cîteodată, dar destul de frecvent copleşită de restul planurilor narative ale romanului. Ilie Moromete are o epocă de înflorire, cînd negoţul la munte îi merge strălucit, cînd se îmbogăţeşte, cînd opreşte pe Niculaie să mai meargă la şcoală, cînd descoperă vorba „beneficiu"; apoi o epocă de prăbuşire aproape totală, cînd familia i se risipeşte; în sfîrşit, una cînd redevine cel de totdeauna, pîndit însă de o evoluţie istorică implacabilă care i se împotriveşte. Valorile pe care le apără el nu mai pot fi apărate. I se opune Niculaie (al doilea personaj interesant al familiei), ajuns activist şi trimis în sat spre a supraveghea desfăşurarea campaniei agricole. Discuţiile lor sînt esenţiale pentru înţelegerea romanului. Se înfruntă de fapt experienţa seculară pe care o simbolizează tatăl, modul tradiţional de a fi al gospodăriei ţărăneşti, cu o mentalitate revoluţionară. Niculaie are de partea lui istoria care se face, Moromete întreaga istorie, pentru care cea dintîi este atît de ciudată încît e nevoie de timp pentru a fi asimilată. Niculaie a pierdut marea facultate a tatălui său de a se bucura de viaţă, trăind-o: el n-are timp, e ocupat, e hărţuit. Iubirile lui - care prilejuiesc lui Marin Preda excepţionale pagini - sînt stîngace, de o candoare neasemuită, căci Niculaie a rămas copilandrul pur care suferea de friguri şi voia să înveţe carte. El se devotează socialismului: dar e prea tînăr pentru a înţelege greutăţile prin care trece,

prea entuziast pentru a primi lucid înfrîngerile. E un activist foarte bun, prin sîrguinţă şi cinste, dar ştiinţa lui despre societate e învăţată oarecum mecanic şi ea n-a fost, spre deosebire de experienţa tatălui, verificată în decursul multor generaţii. Marin Preda se fereşte să simplifice sau să nedreptăţească pe vreunul din ei. Autenticitatea confruntării e mereu uimitoare şi ea rezumă, ideologic, acest al doilea volum.

Dar dincolo de timpul istoric concret şi de această latură foarte precisă a conflictului, dialogul dintre tată şi fiu - mereu întrerupt, mereu reluat, niciodată sfîrşit - mută pe neobservate centrul de greutate al romanului într-un plan uman mai puţin condiţionat de împrejurări, mai esenţial. Sfîrşitul romanului (şi, artisticeşte, partea cea mai frumoasă) nu e zguduitor numai prin moartea lui Moromete, care aruncă deodată o lumină copleşitoare peste toate întîmplările, certurile. urile şi supărările lumii, înduioşînd pe toţi, ca şi cum ar fi vorba de moartea altcuiva decît a bătrînului părăsit şi singur, dar răzbeşte acum la suprafaţă o temă aproape lirică, surprinzătoare, nemaiauzită. Neîntîlnirea dintre tată şi fiu se aprinde deodată de o mare tristeţe; îmbătrînind şi el, fiul îşi cheamă în gînd, necontenit, tatăl de care viaţa îl despărţise şi la înmormîntarea căruia ajunsese prea tîrziu. Un sentiment al iremediabilului i se strecoară în suflet. Are chiar un fel de vis, în care Moromete i se arată întors cu spatele către el şi tăcînd. Imaginea se depărtează şi Niculaie strigă, cuprins de remuşcări, de durere, de o suferinţă ciudată, strigă încercînd s-o oprească şi o dată cu ea să oprească uitarea sfîşietoare care se aşterne din ce în ce mai nepătrunsă peste ceea ce fusese odată viu şi apropiat.

(Contemporanul, nr. 50, 1967)

„Risipitorii"

Există în Risipitorii un episod căruia nu i-am dat atenţie, cînd am citit primele versiuni ale romanului, şi care acum mi se pare foaite semnificativ. Un psihiatru povesteşte cum a vindecat pe un tînăr tăietor de lemne care suferise un traumatism moral. Tînărul începuse, fără vreun motiv aparent, să se comporte ciudat, lăsînd fierăstrăul în plin lucru şi aşezîndu-se pe un butuc de unde nu se mai scula ceasuri întregi. Cum medicul şantierului nu-i găsise nici o boală şi cum el însuşi refuzase să se explice, tînărul fusese concediat, dar, spre surprinderea tuturor, revenise a doua zi, ca şi cum nimic nu s-ar fi întîmplat, şi se aşezase pe butuc, stînd aşa, absent, tot timpul. Consultat, psihiatrul încearcă să afle de la pacientul său cauza acestei

comportări bizare, dar pacientul nu ştie mai mult decît medicul, îşi aminteşte totuşi, într-un tîrziu, cum s-a întors într-o seară de la muncă şi a intrat în baracă să se încălzească. Fiind singur, şi-a găsit un loc pe o bancă în dreptul sobei; pe cînd moţăia astfel, gîndindu-se la satul unde copilărise, la părinţi, la prieteni, căci nu-i plăcea lumea cea nouă în mijlocul căreia trăia, au intrat în baracă şi alţii, tovarăşi de lucru, care 1-au'îmbrîncit, rînd pe rînd, ca să se aşeze şi ei, pînă cînd tînărul s-a pomenit tocmai la capătul dinspre uşă a băncii. L-a trezit din reverie un fel de frig şi a început să tremure. „ Eşti friguros din fire? " vrea să ştie psihiatrul. Tînărul răspunde că nu este. „Atunci de ce tremurai aşa?" întreabă iarăşi medicul şi, tnsistînd să afle un răspuns, vede, pe chipul celuilalt, cum tînărul îşi dă treptat seama de ce s-a întîmplat cu el. După un violent acces de plîns, lucrătorul exclamă: „De ce [...]s-ă~mă dea ei pe mine la o parte de pe bancă!?" Şi medicul îşi încheie povestirea: „Asta era! Dacă e posibil să-ţi imaginezi că un om poate fi şocat atit de teribil de o atît de mică întîmplare... ".

Episodul conţine in nuce romanul, care analizează, la niveluri diferite, cîteva asemenea „crize" survenite în raportul dintre indivizi şi mediul social. Modalitatea literară însăşi repetă parcă felul de a proceda al psihiatrului: romanul n-are un singur subiect, nici un singur personaj principal, nici o desfăşurare epică liniară, dar se compune din mai multe anchete morale, pe care unele personaje le întreprind pe cont propriu, ducîndu-le pînă la capăt sau părăsindu-le, pentru ca altele să le reia de unde au fost întrerupte şi să le sfîrşească sau să le părăsească la rîndul lor. Din această interferenţă de examene morale (de căutări, de iluzii, de întrebări fără răspuns şi de soluţii provizorii) rezultă materia epică ă Risipitorilor, care nu mai au structura închisă, de „istorie" cu început şi sfîrşit, â romanului tradiţional, a Moromeţilor, ci structura deschisă a unei meditaţii intelectuale. Ceea ce nu înseamnă că romanul ar fi abstract, problematic. Talentul excepţional al prozatorului transformă necontenit, şi în chipul cel mai firesc, examenul moral şi social într-o aventură existenţială, dînd fiecărui „exemplu", fiecărui „caz", densitatea inefabilă şi concretul misterios al unui destin.

Risipitorii au, în ansamblul operei lui Marin Preda, şi o altă importanţă. Autorul însuşi a mărturisit recent (într-un text solicitat de televiziune şi publicat apoi în „România literară") că romanul îşi are originea într-un eşec. Voind să continue, prin 1953, Moromeţii, el şi-a dat seama că nu e în stare. Limbajul autorului se identificase în acest prim roman al său cu limbajul eroilor, unghiul lui de vedere nu se deosebea de al lui Ilie Moromete; încercînd să descrie mai departe

modificările lumii ţărăneşti, intrate în istoria contemporană, romancierul avea însă nevoie de un alt limbaj, fiindcă unghiul lui de vedere nu mai putea rămîne acela al lui Moromete. El ştia acum mai mult decît ştia personajul său, îl privea din afară, îi confrunta soarta cu vicleniile istoriei pe care, primul volum, abia le anunţa. în căutarea acestui nou limbaj, scriitorul s-a simţit dintr-o dată dezarmat: -

„Mă îmbolnăvii de exasperare (relatează el), seninătatea mă părăsise, zăcui în spital, apoi mă însănătoşii. Şi într-o zi imi veni următoarea idee: foarte mulţi oameni din vremea noastră păţesc ce-am păţit eu. Nu este oare exasperarea, provocată de neputinţa de a-ţi atinge un scop dorit, o realitate a lumii noastre moderne? Şocurile la care sîntem supuşi din pricina pierderii seninătăţii şi echilibrului sufletesc, seninătate şi echilibru supuse unei continue agresiuni a mediului şi de care nici măcar nu sîntem totdeauna conştienţi, nu sînt ele oare cauza unor tulburări în comportamentul omului de azi? Şi aşa am început să scriu Risipitorii".

Risipitorii sînt, într-adevăr, romanul unor crize morale datorate agresiunii mediului social asupra unor oameni care nu pot (sau nu ştiu) să se apere, naivi sau inconştienţi, şi care-şi pierd, din această cauză, încrederea, se închid în ei, asemenea tăietorului de lemne pe care tovarăşii de lucru l-au împins de pe locul său pe bancă, cu brutalitate şi nepăsare. Personajele romanului „repetă", în planul ficţiunii literare, şocul moral şi depresiunea autorului. Incercînd să-şi justifice personajele, să le explice comportarea ciudată şi să le vindece, autorul încearcă să se justifice şi să se vindece pe sine. Aceasta este istoria celei dintîi versiuni a Risipitorilor din 1962; transformarea acestei versiuni, în anii care au urmat, rescrierea, în fond, a romanului de încă două ori, este,o altă istorie, şi ea coincide cu descoperirea de către Marin Preda nu pur şi simplu a unei teme literare noi (traumatismul moral), dar şi a unui mod de a-şi lega experienţa de literatura pe care o creează, de a preface hazardul inspiraţiei, „norocul" din care a ţîşnit un roman aşa de perfect, de rotund, ca Morometii, într-o veritabilă disciplină creatoare, din care aveau să se nască al doilea volum al Morometilor, Friguri, Intrusul, însăşi versiunea de azi a Risipitorilor. Dintre toate cărţile lui Marin Preda, Risipitorii este cea mai semnificativă pentru evoluţia prozatorului, pentru că ea este expresia cea mai directă a acestei evoluţii: metamorfoza Risipitorilor este însăşi metamorfoza lui Marin Preda, din autor al Morometilor în scriitor profesionist.

Oricine compară cele trei forme ale romanului, remarcă nu numai superioritatea ultimei, dar deplina ei claritate, artistic vorbind. Nu mai este nimic parazitar, nici o abatere de la sensul principal,

cronologia evenimentelor a devenit mai firească. Acum se observă mai bine destinul comun al unor personaje, ca şi cum autorul ar repeta, în variante, o situaţie anumită, încercînd să răspundă, prin exemple diferite, la aceleaşi întrebări: de ce se produce agresiunea mediului asupra indivizilor? în ce condiţii îşi pierd oamenii puterea de a se apăra şi încrederea, în ei sau în alţii? cum se reface echilibrul zdruncinat şi cu ce preţ?

Situaţia-tip de care am vorbit este aceasta: un personaj suferă un traumatism moral, care-1 smulge obişnuinţelor, relaţiilor, vieţii lui normale, schimbîndu-i comportamentul şi chiar caracterul; un alt personaj întreprinde o anchetă din dorinţa de a stabili cauzele şi împrejurările şocului. Sînt, aşadar, puşi faţă-n faţă, mereu, un „pacient" şi un „psihiatru", aproape ca în fabula cu tăietorul de lemne: cu deosebirea că, în roman, medicul devine uneori, la rîndul său, pacient şi pacientul devine medic, nu printr-o simplă inversare de roluri, ci printr-un mecanism mai complicat, care ţine de imprevizibilul existenţei umane. Inginerul Vale este „pacient" în raport cu Sîrbu şi „medic" în raport cu Constanţa sau cu Munteanu, doctorul Sîrbu este „pacient" în raport cu doctorul lonescu şi „medic" cînd caută să afle de ce 1-a abandonat Munteanu. Mai mult decît atît: în aceeaşi împrejurare, un personaj poate fi el, şi cel traumatizat, şi cel care caută să explice lucrurile, căci ancheta urmează totdeauna unui traumatisfn, indiferent de cine 1-a suferit: doctorul Sîrbu încercînd să afle, în final, de la Munteanu şi de la Strihan, un anumit lucru în legătură cu evenimentele la care luase parte, se comportă ca un om care a trecut printr-o criză de îndoială şi care vrea totodată să-şi explice sensul ei, ca un „pacient" şi ca un „medic" în acelaşi timp. Cuvintele se cuvin luate în accepţie metaforică: a fi pacient şi medic vrea să spună a participa, ca victimă a unui traumatism moral sau ca anchetator moral, la o situaţie tipică, a fi implicat într-o situaţie. Numai iresponsabilii scapă, o vreme, dar, ca Gabi Sterian, se întîmplă să fie implicaţi şi ei, fără voie. Fiindcă pînă la urmă, nu sînt decît două feluri de personaje în Risipitorii prin raport cu modul în care'se implică în evenimente: cei care se implică voluntar, căutînd adevărul, şi cei care se implică fără ştire, neputînd să se sustragă. Personaje pur şi simplu neimplicate în această dezbatere morală nu există.

Risipitorii este romanul crizei şi al anchetei: diagramă a unor traumatisme morale. Personajele îşi văd, brusc, ameninţată ordinea interioară a existenţei lor de pînă atunci; ele traversează o perioadă depresivă, din care ies distruse ori numai modificate sufleteşte; o nouă ordine se instaurează, dar ea nu mai este clădită pe ignoranţă ori pe

inconştienţă, ci pe amărăciune şi pe amintirea unor pierderi ireparabile. Constanţa, doctorul Munteanu, doctorul Sîrbu," Petre Sterian, Gabi, Mimi Arvatinache parcurg, toţi, acest ciclu al clarificării prin suferinţă, la capătul căruia devin alţii decît cei care au fost înainte. Ei sînt „pacienţii". Dar sînt şi „medicii", fiindcă supravieţuirea lor este o lentă readaptare, care echivalează cu o continuă, neobosită, răscolitoare anchetă morală. Pacienţi şi medici, ei sînt risipitorii, aceia care nu învaţă să trăiască decît după ce au risipit o parte din fiinţa lor, ca un tribut fatal plătit inconştienţei, superficialităţii sau lipsei de experienţă. Autorul nu-i scuză, nici nu-i acuză: căci el ştie că nu există un adevărat echilibru decît după suferinţă şi îndoială, nici o adevărată seninătate decît după risipire şi disperare. El îi contemplă cum se risipesc, mai întfî spre a-şi putea relua viaţa de la început, pe urmă, cînd „criza" s-a consumat şi cînd „ancheta" pe care au întreprins-o i-a clarificat sufleteşte.

Romanul se deschide şi se încheie, aşadar, cu un început: ceea ce desparte aceste două începuturi este, în plan ideatic, traumatismul moral, în plan epic, un anumit ritm temporal. Poate că lucru] cel mai uimitor, în Risipitorii, constă în felul în care Marin Preda ştie să sugereze acest timp concret, interior, al evenimentelor psihologice. Ca şi în Moromeţii, timpul pare ia început' răbdător cu oamenii, precipitîndu-se la sfîrşit; meticulos, analitic, la început, timpul romanului devine concentrat şi sintetic la sfîrşit. Nu cred că mă înşel: ceea ce unifică evenimentele sub raport epic, ceea ce preface ideile în viaţă, exemplele în personaje şi anchetă morală în căutare existenţială, ceea ce, în definitiv, constituie valoarea inefabilă a romanului, este intuiţia timpului acesta care-şi schimbă imperceptibil calitatea, durata, antrenînd în curgerea lui extraordinar de reală oameni şi întîmplări, concretizîndu-i în tiparele memorabile ale unei existenţe sau ale unui destin.

(România literară, nr. 4, 1970)

„Scrieri de tinereţe"

O ediţie „programatică" şi chiar „polemică", aşa cum este aceea alcătuită de Ion Cristoiu din Scrierile de tinereţe ale lui Marin Preda (Editura Minerva), merită mai mult de un articol de întîmpinare. Revin asupra ei, deşi G. Dimisianu a analizat-o atent („România literară" din 20 august), din dorinţa de a adăuga cîteva observaţii, care mi se par utile, legate de destinul operei lui Preda şi, poate, de al prozei noastre contemporane privite în ansamblul ei.

Scrieri de tinereţe cuprinde 18 titluri de proze în general scurte, tipărite de Preda în reviste între 1942 (anul debutului absolut) şi 1949. Şapte dintre acestea au intrat, împreună cu o a opta, inedită pînă la acea dată, în volumul cu care scriitorul a debutat în 1948 şi anume întîlnirea din pămînturi. Alte 11 n-au fost reeditate niciodată în timpul vieţii iui Preda şi formează nucleul antologiei lui Ion Cristoiu (care vorbeşte de 10 titluri, însă eu am pus la socoteală şi Iubire, care nu e deloc tot una cu fragmentul cunoscut sub numele întîlnirea din pămînturi - de unde însuşi titlul cărţii din 1948 - reluat de Preda în toate ediţiile sale de povestiri). Acestora, editorul de astăzi le adaugă textele din volumul de debut şi două nuvele mai ample, întrucîtva deosebite, apărute în 1949. Lipseşte doar O adunare liniştită, ca să avem opera de tinereţe completă.

Omisiunea are tîlcul ei. într-o remarcabilă prefaţă, ca şi în nota asupra ediţiei, Ion Cristoiu insistă asupra faptului că între autorul povestirilor de tinereţe şi acela al romanelor şi nuvelelor tîrzii nu există o continuitate firească. Mai mult: sîntem împinşi.să vedem, într-un anumit moment al evoluţiei sale, o ruptură. Acest moment se situează în epoca debutului editorial; felul în care Preda şi-a alcătuit cartea în 1948 conţine în privinţa aceasta numeroase indicii. Scrie Ion Cristoiu: „ Excepţie făcind tripticul O adunare liniştită, prozele lui Marin Preda din anii 1912-1948 se constituie într-o radiografie a tulburării stîrnite în întreaga fiinţă de o stare obscură, din inconştient. Fără să-şi poată lămuri ce se întîmplă cu ele, personajele se confruntă cu un rău interior, care Ie chinuie insuportabil şi le mînuie(şte) ca pe nişte marionete". Am citat din prefaţa intitulată Marin Preda, neliniştitul (p. VII). în nota la ediţie, criteriul selecţiei este precizat la fel de clar. Dominanta tematico-stilistică a operei dintre 1942 şi 1948 este definită ca preocuparea scriitorului pentru „sondarea stărilor abisale de conştiinţă şi chiar a subconştientului", ceea ce l-ar sincroniza cu „unele căutări şi reuşite ale prozei lumii (proza şi eseistica existenţialiştilor etc.)". Şi: „întrucît culegerea noastră cristalizează după acest criteriu şi e programatică în a-i demonstra validitatea, ea nu are în atenţie tripticul epic O adunare liniştită care evidenţiază, în embrion, o altă propensiune a prozei lui Marin Preda, cea a moromeţianismului" (p. XLIV). în treacăt fie spus şi rămînînd la acest capitol, al sumarului ediţiei, schiţa Pîrtitu', care este un fragment din O adunare liniştită şi cu care Preda a debutat în pagina literară a ziarului „Timpul" în aprilie 1942, trebuia consemnată măcar la bibliografie. O întrebare ridică cele două nuvele din 1949; eu nu văd, nici în Povestea unei călătorii, cu personaje şi situaţii din al doilea volum al Moronteţilor,

nici în Ana Roşculeţ, prelungirea tipului de literatură a „neliniştii" pe care o promitea Preda la debutul său. Mai degrabă, ele se înscriu în direcţia „moromeţiană". „Denivelarea valorică" de care vorbeşte G. Dimisianu în cazul celei din urmă mi se pare mai puţin importantă în acest context, în care nu realizarea artistică ne interesează, ci unitatea de temă şi stil. în sfîrşit, Amiază de vară, despre care nu ştiu cînd a fost scrisă (probabil, tîrziu, prin anii '60), dar pe care, cu începere din 1966, Preda o ataşează regulat naraţiunilor tinereţii, ilustrează în schimb foarte limpede direcţia iniţială a prozei şi ar fi meritat să figureze într-o addenda.

Am recitit, deci, şi eu prozele prin această prismă, propusă de Ion Cristoiu, şi am să notez mai departe unele constatări. Dar mai înainte, aş vrea să reamintesc că o mărturisire din Viaţa ca o pradă (extrem de interesantă, ca toate cîte sînt în această carte) pare să nu arate la Preda o conştiinţă limpede a propriei schimbări. Mai mult, ceea ce scriitorul mărturiseşte la paginile 30-35 merge împotriva ipotezei iui Ion Cristoiu. Relatîndu-şi perplexitatea încercată la ascultarea (ori la lectura) „povestirilor neobişnuite" ale colegului său de la primară Ion M. Ion, Preda afirmă că a devenit el însuşi scriitor nu fantazînd pe situaţii ieşite din comun, ci descoperind „forţa magică" a cuvîntului: ,, Singurul lucru care mă făcea să rămîn mut de admiraţie era cuvîntul rostit de oameni". Nimic altceva nu-i vorbea, pe nimic altceva nu punea preţ. „Abia mult mai tîrziu, cînd l-am citit pe Tolstoi, am înţeles că nu numai cuvintele exprimă sufletul uman, ci şi lumea în care el se proiectează în afară sau care îl acoperă ca nişte văluri şi cum natura şi mediul social în mijlocul cărora îşi duce viaţa, obiectele şi animalele, care-i aparţin, chiar propria lui înfăţişare [...] îl reprezintă, îl ascund sau îl exprimă după acelaşi mobil uneori misterios, alteori limpede şi raţional cu care rosteşte cuvintele. Desigur, dar asta cînd am început să şi învăţ să fiu scriitor, nu numai să fiu pur şi simplu, cu unicul dar care mă făcuse să înţeleg că exist, cel al auzului... ". Se poate deduce de aici că genuină la Preda este direcţia moromeţiană, bazată pe cuvîntul rostit, şi nu direcţia cealaltă, deprinsă de la Tolstoi, de a exprima şi ascunde pe om cu ajutorul obiectelor şi lumii din jur în care el se proiectează. Nu am semnalat mărturisirea decît ca pe o curiozitate. în fond, cred că Ion Cristoiu are dreptate şi că, în Viaţa ca o pradă, Preda îşi priveşte literatura din perspectiva maturităţii, adică a Moromeţilor, falsificînd-o într-o măsură sau, mai bine zis, atribuindu-i un sens pe care nu 1-a avut. Nu întîmplător nu şi-a reeditat niciodată scriitorul cele unsprezece proze de început. Că nu-i mai plăceau, e puţin spus. Probabil că împrejurările în care se despărţise de

ele reuşiseră nu pur şi simplu să-1 îndepărteze de un mod de a concepe literatura, împingîndu-l spre altul, deosebit, în care, pe deasupra, dăduse şi una sau două capodopere, probabil că acele împrejurări îi sugeraseră, pe căi foarte întortocheate, şi o posibilă motivaţie a renunţării. Pasajul citat din Viaţa ca o pradă mă determină să cred că, o dată produsă „ruptura" din .,evoluţia" lui, scriitorul a refuzat să mai considere validă cea mai mare parte a literaturii lui de tinereţe, întorcîndu-şi privirea (şi speranţa) către ceea ce a scris pe urmă.

Cum a fost alcătuită şi a apărut în 1948, întUnirea din pământuri nu ştim decît din deducţii. Cunoaştem în amănunt doar reacţiile la carte. Pînă spre începutul deceniului 7 va purta proza scriitorului eticheta de „naturalistă" care-i fusese lipită atunci. Şi asta în condiţiile în care Preda (sau sfătuitorii lui?) a selectat cu o excepţională grijă titlurile. Ce s-ar fi întîmplat dacă volumul de debut ar fi cuprins toate naraţiunile publicate înainte în reviste nu e greu de imaginat. Ana Roşciileţ, apoi, trebuie considerată ca un gest autocritic, cum susţine Ion Cristoiu, şi ca un prim pas în direcţia pe care o va apuca literatura scriitorului. Următorul pas va fi Desfăşurarea. Indiferent de valoarea acestor nuvele, nu încape îndoială că „seria Moromeţilor" era deschisă prin ele. Teza editorului de astăzi este aceea că, după 1950, proza lui Preda devine „normală", adică realistă în modul tradiţional, explicînd cu grijă mişcările sufleteşti ale eroilor prin cauze interioare şi deopotrivă exterioare, sacrificînd obscurul şi abisalul care o călăuziseră anterior. Desigur (şi observaţia mi se pare foarte bună precum, din perspectiva pe care ne-o îngăduie timpul, ne dăm seama) că un sîmbure din literatura debutului s-a păstrat totuşi şi a rodit: obsedat de acele forţe oarbe care pîndesc şi lovesc imprevizibil pe om, Preda nu le-a uitat niciodată cu totul, dar le-a mutat din adîncuriie insondabile ale personajelor sale (unde le plasase în primele proze) în afara lor, în alteritate, în „feluritele înfăţişări luate de Celălalt: mecanismele economice (Moromeţii I), noul oraş deja îmburghezit (Intrusul), delirul istoriei (Delirul), exagerările stingiste - (Moromeţii II, Marele singuratic, Cel mai iubit dintre păminteni)" (p. XL-XLI). Dar nu e mai puţin adevărat că schimbarea produsă este esenţială şi că Preda din romane nu este acela promis de povestirile din deceniul 5. Rămîne să visăm pe marginea întrebării ce ar fi devenit prozatorul dacă „normalizarea" lui din 1948 nu avea loc şi ce ar fi devenit proza noastră ţărănească în întregul ei, dacă revelaţiile şi îndrăznelile acelor dintîi povestiri ale celui mai talentat prozator postbelic ar fi fost valorificate ulterior cu lucidă maturitate.

Am şi cîteva obiecţii la analizele lui Ion Cristoiu. Cea mai importantă este aceea că, din raţiuni de demonstraţie, el reduce proza tinereţii lui Preda la o singură formulă. E drept, simplificarea îi permite să opună polemic şi expresiv „seria neliniştitorului" unei „serii moromeţiene" (sau realiste), cu alte cuvinte, o literatură atrasă de subconştient şi abisal uneia în care joacă un rol precumpănitor socialul şi moralul. Dar oare, cu excepţia Adunării liniştite, au toate povestirile dintre 1942 şi 1948 acelaşi caracter? în realitate, ele pot fi împărţite în trei categorii, iar dacă avem în vedere Pirlitu', Merticul (deci Adunarea liniştită), în patru.

Această clasă deja indicată conţine în germene orientarea care va triumfa în Moromeţii şi în romane: o putem numi realist-socială. Ea ne arată un Preda atent (cum spune el însuşi) la cuvîntul rostit şi la o umanitate prin excelenţă sociabilă; în individ sălăşluiesc forţe centripete, controlabile; conflictele înseşi constau în încercarea de a asigura biruinţa acestor forţe; ca manieră literară, prozele acestea vor fi relativ clasice, bazate pe un realism omniscient, cu focalizare zero sau internă a povestirii. Dacă nu e nici un dubiu că opera adultă a lui Preda relevă o astfel de structură, nu trebuie să omitem a preciza că schiţa cu care scriitorul a debutat făcea parte din această serie şi a fost urmată de cîteva la fel cu ea, şi că, totodată, scriitorul s-a desprins de respectiva orientare, îndreptîndu-se spre alte zone ale realităţii şi spre modalităţi stilistice mai curajoase.

în Noaptea şi Pe cîmp se vădeşte predilecţia pentru fiinţele simple, îmboldite de instincte sau care, altfel zicînd, trăiesc fără complicaţii etice. Nu cred că avem numaidecît în ele obscuritate; mai curînd amoralism. Autorul îşi surprinde eroii la nivelul gesturilor sau pornirilor elementare, refuzînd să le explice. Această focalizare externă (caracteristică întregii proze comportamentiste scrise de Hemingway şi de americani în acelaşi deceniu) înrudeşte schiţele respective cu altele precum Calul ori Salcîmul, unde, dacă accentul nu cade pe amoralism, nu e mai puţin învederată tehnica lui Preda de a omite orice explicaţie sau cauză. Impresia pe care ne-o lasă aceste povestiri este aceea a unor amintiri din copilărie pe care vîrsta matură nu le-a alterat. Perspectiva e, de regulă, a copilului care nu înţelege anumite lucruri şi căruia nimeni nu-i vine în ajutor. Exact aceleaşi întîmplări pot fi introduse într-un context matur şi atunci ele îşi pierd misterul. Dovada că ele nu sînt obscure, că misterul constă în omisiune: Salcîmul ca episod în Moromeţii e cît se poate de clar, fiindcă apar la suprafaţă raţiunile economice ale tăierii copacului. Colina, Rotila şi Iubire înfăţişează tipuri diferite. Aici avem ceea ce

am putea numi nişte eroi buimaci. Toţi sînt tineri (ca şi majoritatea celor din seria anterioară) şi incapabili să se analizeze; toţi se trezesc din somn, dimineaţa, în prada unei nelinişti inexplicabile; în fond, ei nu se trezesc cu adevărat niciodată. Cea mai izbutită literar, şi probabil capodopera nuvelisticii lui Preda, este Iubire, din care autorul a reeditat doar fragmentul intitulat întîlnirea din păminturi. E semnificativ şi că Preda examinează aici stări neclare, buimace, dar într-o perspectivă de asemenea neanalitică, la fel cum examina în seria anterioară pornirile instinctive. Ce face Nilă în salcîm ţinînd rotila plugului în mînă? E un ritual, e un obicei? Buimac este şi sublocotenentul din Plecarea, care a văzut cu ochii moartea de lingă el şi a fost şocat.

Cu totul altceva se petrece în în ceaţă, înainte de moarte, Măritişul, întîia moarte a lui Anton Tudose, Casa de-a doua oară, Dimineaţă de iarnă şi Nepotul: aceste povestiri (unele nu sînt decît repetarea în variantă a aceluiaşi motiv) descriu o criză sufletească: revelaţia morţii, furia unui tată înşelat de fii, suferinţa unei femei a cărei fată s-a măritat fără să-i spună, revolta unui ţăran nedreptăţit etc. Spre deosebire de situaţiile din seria buimăciţilor, aici motivele sînt limpezi, aparente, iar dacă ne referim la seria amoralilor, aici reacţiile sînt concentrate şi acute, nu difuze.

în fine, ar mai fi de notat şi că spaimă sau nelinişte - spre a justifica imaginea lui Preda neliniştitul ■- nu comportă în chip inevitabil decît eroii şi situaţiile din seria buimăciţilor: cazurile de amoralism şi de imbold elementar din prima serie sînt fără nelinişte, iar cele de explozie disproporţionată (obiect de studiu pentru teoria catastrofelor) din seria a treia oferă neliniştii unor personaje (Anton Tudose, nepotul) raţiuni evidente, deci o privează de mister. In aceste condiţii, obscurul şi abisalul devin categorii oarecum prea generos folosite în legătură cu primul Preda. Rămîne, indisputabilă, ideea lui Ion Cristoiu că din toată fierberea iniţială a prozei scriitorului s-a detaşat un singur tip de literatură, nu neapărat cel mai caracteristic, dar care, devenit dominant în opera maturităţii, le-a obnubilat vreme de decenii pe celelalte, creîndu-i lui Preda însuşi dorinţa inconştientă de a nu se mai recunoaşte în ele. Să admitem, „cazul" astfel revelat de recenta ediţie este excepţional şi merită să fie cercetat pe toate feţele. Miezul unei monografii Preda se află în presupusa discontinuitate a destinului operei sale.

(România literară, nr. 50, 1987)

„Cel mai iubit dintre pământeni"

Un om acuzat de crimă îşi petrece lunile dinaintea procesului, scriindu-şi, într-o celulă, viaţa: această dickensiană convenţie epică stă la baza unui roman de dragoste, proiectat pe fundalul celei mai vaste panorame a „obsedantului deceniu" din cîte avem. Trei volume, peste o mie două sute de pagini. Dar adevărata anvergură a cărţii lui Marin Preda este de altă natură. Sub raportul temelor şi, într-o mai mică măsură, al formulelor, Cel mai iubit dintre pământeni poate fi socotit un roman complet: social, politic, sentimental, ideologic, psihologic, eseistic senzaţional şi poliţist, frescă a unei lumi şi analiză a unui eşec în dragoste, cronică de familie şi spovedanie a unui învins. Fără să reia, propriu vorbind, nimic din romanele anterioare, el nu lasă pe dinafară, dintre aspectele care l-au preocupat cîndva pe autor, decît viaţa ţărănească. în rest, totul poate fi regăsit în Cel mai iubit dintre pământeni: mediul muncitoresc şi de activişti, intelectual şi de tineret, din Risipitorii şi Intrusul, cel de periferie a marelui oraş din Delirul, ca şi meditaţia de acolo asupra politicii şi a personalităţilor politice, apoi lumea scriitoricească din Marele singuratic şi aşa mai departe. La care se adaugă teme noi: viaţa universitară în anii '40-'50, închisoarea, canalul. Reluare nu înseamnă repetare, ci mai degrabă încercare de sinteză. Prin intermediul personajului său, care este şi narator, asistentul universitar de filos'ofie, Victor Petrini, romancierul reia toate aceste lucruri într-o perspectivă nouă. Pentru prima oară, într-un roman al lui Marin Preda, naratorul este un intelectual şi, încă, un profesor de filosofie. Spectrul problemelor este mai larg ca niciodată: evocarea e dublată de interpretarea faptelor trăite sau numai cunoscute de narator. Aceasta este o schimbare importantă în scrisul lui Marin Preda. E adevărat că, s-a spus adesea, Ilie Moromete, din întîiul său roman, era un „intelectual" ca mod de a gîndi şi chiar un „filosof, cum mai pot fi găsiţi şi alţii, ţărani ori nu, în romanele următoare. Dar nici unul nu este intelectual de profesie, ca Victor Petrini, şi nicicînd înainte un roman al lui Marin Preda n-a fost situat consecvent într-o astfel de perspectivă, narat în fapt de la un capăt la altul de un profesionist al ideilor (cu excepţia a vreo treizeci de pagini din ultimul volum, în care relatează altcineva). Schimbarea e vizibilă aşa-zicînd cu ochiul liber. Epica romanului nu poate fi înţeleasă fără comentariile morale, sociale şi politice, fără eseurile filosofice şi estetice, atribuite naratorului sau altor personaje, cum ar fi mai ales acel excepţional Ion Micu, prietenul lui Petrini, şi critic literar. Abundă citatele şi referinţele la Dostoievski şi Joyce, Rousseau, Spinoza şi

Socrate, la pictori şi muzicieni, se vorbeşte de o nouă gnoză, în care achiziţiile fizicii moderne se află puse în.slujba unei doctrine spiritualiste (ca la Erwin Schrâdinger, ale cărui idei au fost prelucrate în felul în care, păstrînd proporţiile, Thomas Mann a preluat în Doktor Faustus teoriile componistice ale lui Schonberg). Deşi era sporadică în celelalte romane, această latură teoretică şi speculativă nu mai miră pe cititorii lui Marin Preda, după Imposibila întoarcere şi Convorbirile cu Florin Mugur, cărţi pline de idei originale. Omul din celulă, care aşteaptă să fie condamnat ă perpetuite, nu-şi istoriseşte pur şi simplu experienţele, ci le regîndeşte, în căutarea unui sens al propriei vieţi.

O recapitulare a acestei vieţi ar fi fără rost în spaţiul unei cronici. Mai ales că Marin Preda rămîne, cu toată pofta de speculaţie, acelaşi romancier extraordinar prin marea priză la real. Cartea foieşte de concretul lucrurilor, este de un realism minuţios, înregistrînd gesturi, fraze, portrete, stări de spirit, o anumită culoare a aerului, scene ale unei comedii de moravuri, biografii contemporane, conflicte şi tragedii, anecdote şi întîmplări pitoreşti, chipuri umane luminate fugar sau destine despuiate meticulos de toate secretele. Cine este totuşi Victor Petrini? Un portret sumar în locul unei biografii e necesar. Este un om fără şansă. Are ceva din idealismul şi din cavalerismul etic a! eroilor lui Cam ii Petrescu, decît care este totuşi mai complex. Om de o bună credinţă, onest şi deloc lipsit de curaj, suportă cu stoicism loviturile. Aşază pe lume o privire pătrunzătoare şi uneori aspră, dar nu se cruţă nici pe sine. Nu e uşor iluzionabil, însă nici cinic. Dorinţa cea mai mare care-I animă este aceea de a înţelege. Şi e pătruns de credinţa că se poate obţine fericirea prin iubire. Viaţa nu i-a împlinit dorinţele şi Petrini a eşuat acolo unde ţinea cel mai mult să reuşească. Dar nu pierde credinţa lui dintîi: „ Mitul acesta al fericirii prin iubire -conchide el la capătul tuturor dezamăgirilor - al acestei iubiri descrise aici şi nu al iubirii aproapelui, n-a încetat şi nu va înceta să existe pe pămîntul nostru, să moară adică şi să renască perpetuu. Şi atît timp cit aceste trepte, urcate şi coborite de mine, vor mai fi urcate şi coborite de nenumăraţi alţii, această carte va mărturisi aricind: ... dacă dragoste nu e, nimic nu el" Eroul este, în felul lui, un ultim dintre drepţi, mînat, cum spune, nu de iubirea aproapelui ca acela din Biblie, dar de eros. ca principiu fundamental al universului. Titlul romanului, în care se povesteşte un eşec, este desigur ironic. Cel mai iubit dintre pămînteni se dovedeşte un om pe care destinul sau hazardul îl privează de iubire.

în centrul romanului stau, de altfel, două mari poveşti de iubire. Cea dintîi, şi una din cele mai profunde din literatura română,

este povestea unei iubiri imposibile, care-şi dezvăluie deseori faţa ascunsă, a unei uri mistuitoare. O combustie ce pare inepuizabilă alimentează violenţa relaţiilor dintre Petrini şi Matilda, care nu cunosc decît extremele: abandonul sau violul. Matilda, ca să folosesc o expresie a Hortensiei Papadat-Bengescu, îşi poartă femeia cu eleganţă şi chiar cu superbie. E un animal de rasă, mîndră şi nepăsătoare, tenace şi fragilă, sinceră cu brutalitate şi ipocrită cu neruşinare, decisă şi şovăielnică, făţişă şi secretă. Lucrul, cum să zic, stupefiant nu e atît degradarea ireversibilă a acestei iubiri (o degradare ce pare cînd lentă, cînd bruscă, în salturi), cît vulgaritatea care cotropeşte sentimentul şi-1 sufocă. Cealaltă poveste are premise la fel de norocoase estetic, dar, din păcate, este ratată în final. Iubirea lui Petrini pentru Suzy ţine de specia iubirilor insesizabile, fericite şi deopotrivă anxioase, cu toate ferestrele deschise şi deopotrivă ferecate sub obloane tainice. Suzy aduce în această iubire o culpă chinuitoare: ea i-a ascuns lui Victor, din teama de a-1 pierde, că a fost măritată, ei bine, că mai este de fapt măritată, cu un individ periculos, un dipsoman agresiv. Descoperirea acestui lucru ar fi suficientă pentru a altera relaţia, însă autorul complică în chip senzaţional povestea: dipsomanul o urmăreşte pe Suzy ca s-o omoare, are loc o încăiereare între cei doi bărbaţi într-o cabină de teleferic şi Victor îl aruncă pe celălalt în gol. Ideea lui Marin Preda va fi fost că dragostea se poate sfărîma nu numai prin ea însăşi, prin forţele interioare cărora le dă naştere; prin otrăvurile pe care le produce şi emană, ca în cazul aceleia pentru Matilda, dar şi prin jocul unor factori exteriori, prin concursul purei întîmplări. Căci Victor urmează să fie judecat pentru crimă, totul pledînd împotriva lui, iar Suzy descoperă cu această ocazie că nu a scăpat nici o clipă de obsesia sentimentului ei pentru celălalt bărbat, deşi îl iubeşte pe Victor, şi că are nevoie ca iubitul ei să fie judecat, „ispăşindu-şi" astfel vina. Supusă la această presiune, iubirea lor se transformă în praf. Erau însă necesare cu adevărat atîtea evenimente tari? Spiritul romanului popular, în foileton, prezidează finalul Celui mai iubit dintre pămînteni, cu estetica lui un pic naivă. Să adaug şi că, în acest final, romancierul e deodată grăbit, expediind şi procesul, şi ispăşirea pedepsei (mai mică decît se aştepta naratorul în lunile de recluziune) şi eliberarea. După părerea mea, romanul trebuia oprit înainte de orice dezlegare, sugerînd doar că nici în această a doua mare iubire eroul n-a fost mai norocos.

în plan secund, găsim numeroase episoade extraordinare şi personaje care se ţin minte. Fiecare din cele zece capitole conţine un posibil roman de sine stătător, dar structura generală e departe de a fi laxă.

Nu e vorba de o compoziţie (ca aceea din Vînătoarea regală, de exemplu) liberă, de nuvele separate înlănţuite pe o idee ca mărgelele pe aţă. Cele două romane de dragoste îşi înfig rădăcinile în viaţa socială a epocii şi în viaţa intelectuală, familială, a eroului însuşi. Există în acestea multe lucruri în lipsa cărora cu greu ne-am putea închipui romanul iubirii lui. Viaţa de familie este unul dintre ele. întîi, familia lui Petrini însuşi, bunicii, părinţii (mama e un personaj memorabil), apoi familia Matildei, acel uimitor clan de basarabeni vorbăreţi, afectuoşi, egoişti şi solidari, în al treilea rînd. familia lui Suzy, ceva mai ştearsă. Un personaj episodic, totuşi pregnant, este Petrică Nicolau, prieten cu Petrini şi bărbat al Matildei cînd s-au cunoscut, un fel de etern soţ şi de etern revoltat, omul cu cea mai stabilă umoare neagră din toţi. Romanul politic are drept protagonist (un protagonist aşa-zicînd de idei, care abia dacă izbuteşte să se mişte din scaunul iui rezervat la o braserie a oraşului, de unde îşi emite părerile cu o frecvenţă uluitoare) pe criticul literar Ion Micu, sclipitor, inventiv, avînd explicaţii pentru toate şi teoretizînd printre cafelele filtru, cu plăcerea cu care altul ar respira. Analizele Iui sociale ne ţin cu sufletul la gură, ca relatarea celor mai extraordinare aventuri. Cu totul deosebit este romanul închisorii şi reintegrării lui Petrini în muncă. Viaţa în mina de plumb (cu tot episodul tulbure, ceţos al uciderii unui gardian, uşor1 neverosimil, în aceeaşi linie ca şi încăierarea fatală din teleferic) şi mai ales încadrarea proaspătului eliberat într-o echipă de deratizare sînt înfăţişate cu o puternică imaginaţie a grotescului şi caricaturalului. într-un roman în linii mari realist, mai degrabă minuţios decît fantast, fără ţîşniri vizionare, episodul deratizării şi personajele lui sînt halucinante. Se simte aici mîna unui mare romancier al sordidului, în forme swiftiene, ce se ignoră alteori, sau chiar se reprimă conştient, dacă este să ne luăm după o mărturisire din Imposibila întoarcere (intitulată Adevăr şi închipuire), în care părăsirea filierei întunecate, a sarcasmului şi grotescului în proză este explicată şi considerată necesară. Trebuie să adaug că lumea lui Vintilă (mare povestitor, un Tugurlan de mahala) sau a lui Bacaloglu e sordidă fără să fie vulgară. Vulgaritatea, şi este una în acest roman, s-a instalat, aparent paradoxal. în alte sectoare ce păreau în sine ferite de ea, în unele momente ale poveştii cu Matilda, în vorbirea unor personaje cultivate şi chiar în gîndirea lor. E curios, dar Vintilă e mai puţin vulgar decît Petrini însuşi cîteodată. în sfîrşit, capitolul ultim din al doilea volum conţine lin fel de roman eseu, în care Petrini îşi dezvoltă oral ideile grta%?Wi'-fffo9eiW,şvconsideraţiile dintr-un studiu intitulat Era ticăloşit&¥i Teoriile1 acestea sînt

interesante, chiar dacă exorbitante, pe alocuri, mai ales cele filosofice, sau oarecum strîmte şi puerile, cele estetice. Sigur, fiind atribuite personajelor, nu autorului, e bine să le judecăm prin prisma lor, ca documente pentru o cultură şi o psihologie specifice.

Enumerarea ar putea continua, căci Cel mai iubit dintre pămînteni este în definitiv tabloul unei epoci întregi, din care nu lipsesc personaje istorice reale (Blaga de exemplu, a doua oară erou de roman, după Pe muche de cuţit al lui Mihai Beniuc, şi privit într-o, desigur, cu totul altă lumină) sau referiri la stări de lucruri verificabile, cum ar fi o şedinţă de la Uniunea Scriitorilor în anii '50. Maniera epică este în acestea oarecum exterioară şi anecdotică. Complexitatea romanului poate fi, o clipă, examinată şi pe această latură, a tehnicilor narative. Deşi scris în întregime la persoana întîi, Cel mai iubit dintre pămînteni conservă în mare formula clasică a retrospectivei ordonate,' în care experienţele sînt restituite, nu retrăite într-un prezent proustian al memoriei. Povestirea lui Petrini alternează realismul sumar, publicistic, cu fantezia caricaturală, proza de aventuri cu cea de idei, într-un stil original, accesibil şi inegal (uneori prea de tot elementar pentru un filosof de meserie). De n-ar fi decît această varietate şi complexitate, şi Cel mai iubit dintre pămînteni ar reprezenta pentru Marin Preda o tentativă în mare parte insolită, din care autorul Moromeţihr iese adînc modificat, în viziunea lui despre lume şi totodată despre literatură. Ca să nu mai vorbesc de această uimitoare capacitate de a se schimba, pe care scriitorul a mai arătat-o şi altădată, cînd s-a rupt de maniera debutului său spre a scrie Risipitorii. Cel mai iubit dintre pămînteni nu e un roman dintre cele care apar în fiecare an. Este o operă neîndoielnic importantă a literaturii româneşti contemporane.

(România literară, nr. 13, 1980)

„Viaţa ca o pradă"

„... Eu nu vreau să povestesc aici amintiri, ci doar lucruri pe care le contemplu şi azi cu un sentiment ele nelinişte că s-ar fi putut totuşi să nu aibă loc, şi atunci nici lumina care le însoţeşte azi în amintire să nu fi existat": fraza cu care se încheie ce! dintîi capitol a! cărţii lui Marin Preda Viaţa ca o pradă (ediţia a III-a, p. 10) defineşte foarte exact spiritul acestor memorii referitoare la perioada formării intelectuale a autorului. întîia ediţie a apărut la Albatros în 1977. Am comentat-o în cronica „României literare", sub titlul Cartea unei cărţi, observînd că, în fond, Marin Preda relatează tocmai acea

„aventură a conştiinţei" sale din care s-a născut romanul Moromeţii. A doua ediţie nu mi-e cunoscută. A treia, care o reproduce întocmai pe prima, este îngrijită de unul dintre fiii scriitorului şi a fost tipărită de Editura Marin Preda, cu o copertă expresivă, dar fără nici o legătură cu conţinutul, datorată lui Sabin Bălaşa.

Viaţa ca o pradă nu este o simplă carte de amintiri, desigur, nici un roman, cum o subintitulează editorul actual din raţiuni care-mi scapă (adăugînd şi un moto inexistent în prima ediţie). „Acţiunea" este urmărită pe trei planuri temporale diferite, deşi învecinate. Cel mai vechi este acela de la mijlocul anilor '30, cînd copilul de 12 ani ia drumul Şcolii Normale din Cîmpulung, împreună cu tatăl său, în speranţa unei burse care să-i permită continuarea studiilor. Neizbutind să treacă de proba medicală (e miop), ajunge, printr-un concurs de împrejurări, elev normalist la Abrud, apoi la Cristuru-Odorhei şi, după cedarea Ardealului de Nord, la Bucureşti. Aceştia (1934-1940) sînt anii de ucenicie propriu-zişi, în sensul titlului lui Sadoveanu. Al doilea plan se referă la epoca bucureşteană a contactelor cu mediul gazetăresc şi literar, a primei iubiri, a celor dintîi slujbe şi a debutului la ziarul Timpul. Ne aflăm în toamna lui '40 şi în primăvara lui '41, în plin regim legionar, şi, apoi, în anii războiului. în fine, al treilea plan are în vedere o şedere la Sinaia, în iarna lui 1948-1949, cînd Preda începe să scrie romanul Moromeţii, publicat abia după exact şapte ani, în decembrie 1955.

Ce legătură este între aceste planuri? Cum se ştie, Moromeţii este romanul satului din Cîmpia Dunării în preajma războiului mondial. Satul, aşadar, al copilăriei lui Preda. Protagonistul are ca prototip pe tatăl scriitorului. Marin Preda însuşi apare în roman sub înfăţişarea lui Niculaie, cel mai mic dintre băieţii lui Ilie Moromete. Această poveste de familie n-a putut fi povestită de la început de scriitor. Ea lipseşte din prozele debutului. Avem în Viaţa ca o pradă o explicaţie a amînării sau a ocolului. Din copilărie şi adolescenţă, Preda reţine în aceste memorii un episod extrem de semnificativ şi care explică titlul cărţii: înhăţarea pîinii de pe masă. Este cea mai veche amintire şi începutul aventurii conştiinţei de sine a lui Preda. Capitolul întîi (şi, probabil, cel mai frumos din carte) completează acest episod cu cîteva succinte aduceri aminte despre şcoala primară isprăvită în sat. Plecarea la Şcoala Normală înseamnă ruptura de sat, copilărie, familie. Debutul scriitorului, cu prozele publicate în anii '40, dintre care unele au alcătuit volumul întîlnirea din pămînturi din 1948, va păstra tăcere asupra tuturor acestora. Subiectele provirtJ.din:acelaşi mediu ţărănesc, dar n-au legătură cu întîmplări personale. Atitudinea povestitorului

este detaşată, rece, obiectivă. Apoi, deodată, în sejurul de la Sinaia, trecutul îngropat în uitare izbucneşte la suprafaţă. Abia acum îşi dă seama Preda de ce nu a reluat în volumul din 1948 o schiţă precum Salcîmul, devenită moment caracteristic în Morometii. Iată comentariul lui Preda: „Schiţa asta era un secret care nu trebuie dezvăluit [...] Acest salcim doborît era singura întîmplare din ceea ce scrisesem la douăzeci de ani care avea legătură adîncă, neştearsă, cu familia mea [...] Salcîmul era un cod care nu trebuia divulgat. Scena cu doborîrea lui îmi apărea acum ca o poartă pe care, dacă ştiam s-o deschid, intram pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoşteam şi pe care o puteam povesti" (p. 314). In continuarea pasajului din finalul Vieţii ca o pradă, Preda mărturiseşte că la douăzeci de ani despărţirea lui sufletească de familie era deplină. Cum se produsese ea? Ce se întîmplase? „Şi atunci, în tren, mi-am auzit gîndul şoptindit-mi: scrie şi caută să afli ce s-a întîmplat" (p. 315). Nu e trenul copilăriei, e trenul de Sinaia. Răspunsul la întrebare mi-1 oferă romanul Morometii. După aproape un deceniu de înstrăinare de ai săi, Preda revine în roman la copilărie şi la figura tatălui. Anii debutului bucureştean, afît de bogaţi în unele privinţe,, au fost anii distanţei maxime de lumea pe care adolescentul plecat cu trenul la Bucureşti o abandonase şi pe care romancierul o va regăsi în trenul de Sinaia.

Despre aceşti ani ne vorbeşte în primul rînd Viaţa ca o pradă. Dintre cele trei planuri temporale, acesta, mijlociu, se află în centrul memoriilor din 1977. Extraordinarul capitol de început, ca şi acela final, nu conţin decît descrierea împrejurărilor care au constituit declanşatorul pentru roman. Emoţionează, în amîndouă, facultatea lui Preda de a se chestiona pe sine însuşi. Puţini scriitori români o posedă în egală măsură. Aş fi considerat complet neinteresante capitolele sinăiene, dacă aş fi crezut că trebuie privite în sine. Dar ele nu fac decît să-1 pregătească pe acela final, al revelaţiei, şi au, din acest motiv, un rost important, în care scriitorul e pe cale să se reîntîlnească, fără s-o ştie, cu lumea miraculoasă pe care o cunoştea (şi o uitase) şi pe care o va povesti în capodopera lui. Cantitativ, capitolele bucureştene (le numesc aşa pentru o mai rapidă distingere) sînt cele mai numeroase. Le stau alături, poate, paginile care evocă anii de ucenicie propriu-zişi, comparabile cu ale unui memorialist de talia lui Sadoveanu. Capitolele bucureştene narează, nu cu multă vlagă, şi parcă fără plăcere, anii de înstrăinare de ai săi (şi eu spun că şi de sine) pe care Preda i-a trăit din momentul în care ,,tata luă hotărîrea să se despartă de mine". Capitolul IX, din care am citat, este absolut esenţial pentru interpretarea faliei survenite în conştiinţa adolescentului. Fiul nu-şi

mai recunoaşte tatăl, în bărbatul şovăielnic care-1 conduce la gară, la fel cum tatăl pare a nu-şi recunoaşte fiul în tînărul din tren. Gesturile dintre ei consumă o ruptură. Trenul pleacă şi tatăl e pierdut din vedere „pe după coroana bogată a salamului...". Care^alcîm, îţi vine să întrebi. Evident, ne-o spune Preda, acela care „străjuia peronul". Nu cumva, totuşi, e celălalt, salcîmul mitic al copilăriei redescoperit în momentul începerii lucrului la Moromeţii? Capitolele bucureştene înfăţişează şi ele o ucenicie, aceea literară. De unde lipsa de vlagă, de plăcere cu care sînt scrise? Probabil de acolo că Preda nu e încă el însuşi, că ceva din fiinţa lui s-a pierdut şi nu s-a regăsit încă. Aş numi asta tema somnambuliei: la fel cum, ca elev, Preda este uimit de consideraţia pe care i-o dau profesorii şi cei din jur, debutantul în literatură nu ştie nici el de unde îşi scoate textele, mulţumindu-se să constate, oarecum perplex, că începe a fi socotit scriitor. Din somn, se va trezi cînd va scrie Moromeţii. Atunci va deveni un scriitor profesionist (ceea ce nu împiedică prozele debutului de a fi excepţionale) şi un om sigur pe sine, care se cunoaşte bine. A aflat ce s-a întîmplat cu el, pe acel peron de gară, cînd i s-a hotărît nu numai viaţa, ci şi destinul literar.

(România literară, nr. 8, 1993)

Document: 06. Constantin Toiu.doc

CONSTANTIN ŢOIU

„Galeria cu viţă sălbatică"

După aproape zece ani de la nuvelele din Duminica muţilor (bine scrise, moderne şi uşor artificiale), Constantin Ţoiu revine cu un remarcabil roman, inteligent şi sub'til. Realist cu o nuanţă lirică, Galeria cu viţă sălbatică e un tipic roman de idei, din care tragicul, absurdul şi pitorescul nu lipsesc, într-un stil lucid pînă la pedanterie şi totodată plin de vervă ironică, de o, cum să spun, voioşie speculativă care caută mereu în spatele evenimentului ideea, dezvoltînd-o în lungi incursiuni bogate în referinţe istorice, reflex cultural al abundenţei de întîmplări, nevinovată manie de om instruit care interpretează totul văzînd în fiecare caz particular generalitatea (necesitate istorică, motivare morală) şi psihologia unei epoci în psihologia fiecărui personaj.

Epoca este, în roman, iarna anilor 1957-1958 - pe care personajele ar putea-o numi: iarna nemulţumirii noastre - dar, de fapt, ne mişcăm într-un timp istoric mai cuprinzător, întins pe două decenii sau mai mult, şi acesta nu e doar trecutul (personajele fiind bine consolidate biografic), ci şi viitorul, de care destinele au nevoie ca să se explice cu adevărat. Tema, sumar vorbind, este problema intelectualului în revoluţie sau, mai exact, în primul stadiu, cel mai spectaculos şi mai necruţător, al revoluţiei. Protagoniştii sînt cîţiva intelectuali: participanţii şi spectatorii, eroii şi martirii unei istorii care preface toate structurile sociale. Fiecare ar putea reprezenta o ipostază a intelectualului faţă-n faţă cu istoria.

Brummer, anticarul, un sadovenian Levi Tof, e înţeleptul care şi-a asumat rolul, în sens propriu, dar şi figurat, al conservării cărţilor, adică al culturii. E un optimist şi un sceptic, un bon viveur şi un ascet; iar anticariatul lui, în pragul căruia se descarcă de-a valma din camioane biblioteci întregi, seamănă cu un templu al culturii şi, la fel de bine, după expresia unui vizitator, cu un crematoriu. Axente, strungarul de precizie, este autodidactul: profesia lui adevărată, pentru care a luptat în ilegalitate şi a stat închis, rămîne revoluţia. Iacobin al revoluţiei, Axente este un consumator neegalat de literatură marxistă, un ins ferm, prob, pentru care exemplul istoriei trecute nu e doar o literă moartă, ci un spirit care-1 ajută să judece istoria viitoare. Isac, tînărul silit să nu părăsească, în urma unui accident, fotoliul pe rotile din galeria cu viţă sălbatică, e, ca şi Brummer, un simbol al conservării; el e memoria aceleiaşi culturi care, uitată din timp în timp,

trebuie să fie mereu descoperită spre a asigura continuitatea, lsac (Galeria, cu numele generic folosit de autor) este punctul fix de referinţă, urechea în care pătrund ştirile, instanţa care „contabilizează" totul şi care, cînd lunga iarnă se sfirşeşte şi ploi simbolice anunţă un timp nou, va trage dedesubtul evenimentelor o linie, ca şi cum ar vrea să spună că istoria e gata s-o ia, purificată, din nou, de la capăt. Din Galerie face parte, oarecum, şi Cavadia, raisonneur-ul cinic şi laş, cel care ştie să stea deoparte cînd trebuie şi a cărui extraordinară inteligenţă îi foloseşte mai ales drept colac de salvare, aflat mereu la îndemînă, Chirii Merişor...

El merită un aliniat separat, nu numai fiindcă este personajul principal al romanului, dar şi fiindcă la viaţa şi la moartea lui se raportează în fond toţi ceilalţi. Chirii este şi singurul personaj tragic din roman. Intrat de foarte tînăr în partid, intelectual onest, cultivat, de o perfectă bunăcredinţă, Chirii este exclus în 1950, cu ocazia unei verificări, pentru că ia apărarea unei colege contra acuzaţiilor nedrepte ce i se aduc. Evenimentul împarte biografia lui Chirii în două. Crescut de un muncitor, ilegalist ca şi Axente, educat în acelaşi spirit, Chirii devine, din cauza excluderii, dintr-un posibil activist un simplu martor al evenimentelor. împiedicat să mai participe la istorie, silit la o pasivitate periculoasă, Chirii nu renunţă la convingerile lui. în aceste pagini romanul capătă o alură galopantă, se umple de întîmplări, de amintiri, de personaje, ce par a rupe firul epic central, dar menite a sugera că un om cum este Chirii transformă pînă şi pasivitatea într-o prezenţă: istoria îl asediază pe singuraticul redactor de editură, îl obligă la o atitudine oarecare, chiar dacă unicul mijloc de a şi-o exprima este un caiet în care-şi notează aproape zilnic evenimentele şi comentariile. Cavadia (ca şi alţii) văd în retragerea lui Chirii „o poziţie contemplator umanistă", plină de primejdii şi echivocă. („Amîndoi purtau acest dialog separaţi de o linie de demarcaţie de netrecut; or, tocmai această linie peste care ei discutau îi ajuta să se asculte şi să se înţeleagă unul pe altul. După ce Cavadia credea că îl convinsese pe prietenul său de toate aceste lucruri, cum rămînea singur, Chirii reintra în statica lui poziţie, cu graba, plăcerea şi cu senzaţia unuia care abia aştepta să ajungă acasă, să-şi lepede hainele scorţoase ce-l strîng şi-l ţin literalmente, şi să-şi îmbrace halatul ponosit, dar în a cărui formă experimentală, corpul său s-a deprins demult să stea, să respire şi să se mişte normal"). Totuşi Chirii nu e doar un mic burghez prea uşor traumatizat de un abuz şi nici un contemplator neangajat cum e în definitiv tocmai Cavadia. Personajul e mai complex şi „mesajul" lui trebuie înţeles în alt chip. în şedinţa din 1950, preşedintele comisiei

îl întreabă la un moment dat, după ce se produsese intervenţia aceea considerată nejustă în favoarea fetei, ce crede el că este comunismul. Şi, cum Chirii pune oarecare timp de reflecţie între întrebare şi răspuns, preşedintele adaugă, voind să-1 ajute: „Comunismul... este puterea sovietelor plus electricitatea! - aşa ne învaţă Lenin". Răspunsul care urmează, al lui Chirii, conţine una din cheile atitudinii lui politice: „Desigur, desigur... spuse el trezindu-se ca din vis şi încercîndsă reintre în realitate. Dar eu cred că el... comunismul... mai este... şi omul... în întregime scăpat de orice servitute şi chiar şi de obsesia chinuitoare a propriei sale libertăţi. Frază care se încheie obscur şi care dezlănţui vacarmul". Galeria, adică Isac şi Cavadia, are punctul ei de vedere în explicarea „eşecului" lui Chirii, al cărui răspuns nu fusese înţeles: „ Dorinţa secretă şi inconştientă de autodistrugere. Un caracter ferm în aparenţă, purtînd în el o tainică şi invizibilă spărtură. O veşnică eschivă în faţa obstacolului, iar verificarea fusese unul ... O stare curioasă, în care eroul evită să înfrunte un anumit aspect mI realităţii sau toată realitatea la un loc". Dar oare refuzul înfruntării caracterizează pe Chirii sau, mai bine, pe Cavadia însuşi? Faţă de oportunismul celui care cade mereu, şi cu orice preţ, în picioare, Chirii joacă aici rolul celui care apără valorile individului, ale acelui om „în totalitatea lui concretă", de care vorbeşte Marx, şi pe care o revoluţie ce-şi propune ca scop fundamental eliberarea socială deplină nu are dreptul de a-1 ignora. în caietul lui, Chirii revine de cîteva ori la ideea că omul, individul, nu este o piesă oarecare pe tabla de şah a unei istorii oarbe, că istoria însăşi există doar prin om şi pentru om.

în acest punct esenţial al confruntării dinte Galerie şi Chirii se separă oportunismul triumfător, chiar dacă provizoriu, de umanismul real, fie el şi tragic. Cavadia pare a ieşi, cu filosofia lui detestabilă, învingător, în vreme ce Chirii, anchetat pentru ce scrisese în caiet şi care se sinucide, pare a ieşi înfrînt. în realitate, ideea romanului lui Constantin Ţoiu este acea că exemplul lui Chirii îi confirmă în cele din urmă, noţiunea de umanism. Chirii moare pentru o idee pe care se fondează în definitiv singura revoluţie autentică posibilă. Pe pachetul ,de ţigări ce rămîne împreună cu puţinele lucruri ale lui Chirii, tînărul scrisese: Indestructibil. Omul poate muri, dar nu poate fi învins. Sfîrşitul lui Chirii este doar o abdicare fizică incomparabil mai demnă decît abdicarea morală a lui Cavadia însuşi,

Romanul e plin pînă la saturaţie de evenimentele istoriei în care eroul principal a trăit şi a murit. Construcţia e sinuoasă, cu episoade secundare numeroase, explicabile, cel puţin pînă la un punct, de poziţia de espectativă obligată a lui Chirii. Naratorul, din unghiul căruia sînt

relatate evenimentele, este de obicei Chirii: alteori, Isac. Galeria reprezintă depozitul de întîmplări sau, cum spune metaforic Constantin Ţoiu, „maşina de cusut" care coase cap la cap petecele de istorie concretă. Chirii: „se poate spune că încerca să fie, şi era cîteodată, cel de-al doilea chip al Naratorului, trimis în lume să afle, să cunoască şi, eventual, să judece". Şi Galeria şi Chirii sînt, într-un fel, eroi-absenţe: ei sînt trăiţi de istorie, asediaţi de ea, obligaţi s-o înţeleagă şi s-o judece. Este o mare cantitate de fapte, de scene, de personaje, o turmă anecdotică a romanului pe care această „absenţă" a personajului narator o pretinde, ca un receptacol ce devine semnificativ prin informaţiile pe care e capabil să le prindă. Viaţa lui Chirii constă dintr-o acumulare continuă. El e purtat de autor pretutindeni, în medii şi în timpuri diverse, pus în contact cu cît mai mulţi, îmbogăţit astfel printr-o participare mai mult pasivă. Adesea autorul pare a nu putea să renunţe la unele lucruri, încărcînd romanul şi de amănunte doar pitoreşti, şi de personaje fără importanţă: comentariul ce ţine textul epic. aşa cum plăcile vulcanice ţin continentele, alunecă şi el, nu o dată, în fastidioase explicaţii (şi cît de pretenţioase stilistic!) care riscă să sacrifice adevărul psihologic al personajelor. Defectul acesta vine din calitatea cea mai de seamă a prozei lui Constantin Ţoiu: personajele lui tind să se comporte şi să se exprime ca nişte intelectuali, uneori în contradicţie cu posibilităţile şi cu vocabularul propriu, care sînt de obicei posibilităţile şi vocabularul unui timp istoric anumit. Se produce atunci un fenomen de anticipare, periculos pentru că justifică unele atitudini care pot fi doar motivate. Aşa de lucid şi de neîngăduitor în privirea de ansamblu, autorul se dovedeşte prea îngăduitor în cîteva împrejurări particulare - din teama probabil de a nu simplifica conflicte şi de a nu caricaturiza indivizii.

Romanul lui Constantin Ţoiu este unul dintre cele mai substanţiale şi interesante care au apărut în ultima vreme.

(România literară nr. 8, 1976)

„Căderea în lume"

Cu această splendid scrisă, inteligentă şi plină de rafinat umor Cădere în lume (Cartea Românească), formula de roman a lui Constantin Ţoiu ne apare, aşa-zicînd, deplin stabilizată şi meritînd a fi înfăţişată în liniile ei generale. încercări s-au făcut şi mai devreme (de exemplu, articolul lui Ioan Holban din Profiluri epice contemporane), dar prea puţine, în condiţiile în care analizele din unghiul conţinutului istoric al ficţiunii sînt net majoritare în critica romanului actual,

menit parcă, prin însăşi natura lui, acestui gen de abordare. Dovadă şi că, în schimb, proza scurtă de după 1980 a favorizat de la început examenele structurale şi stilistice. Fapt e că n-avem aproape deloc studii de tipologie a romanului din ultimele decenii. Originalitatea multora din aceste romane e departe de a ti fost privită cu insistenţa cu care a fost aşezată sub lupă latura lor documentară. Aşa s-a întîmplat şi cu Galeria cu viţă sălbatică al lui Constantin Ţoiu, lucru explicabil în 1976, cînd literatura inspirată de „obsedantul deceniu" era în plină maturitate, dar şi cu însoţitorul, în 1981, cînd devenise limpede că maniera stilistică prezintă mai multe motive de atracţie în romanele scriitorului decît cronica socială (ceea ce nu 1-a împiedicat pe un comentator, autor şi al unei stufoase sinteze, să continue a cerceta romanul respectiv ca pe unui despre „degradarea Istoriilor sacre" etc).

Cîteva trăsături ale romanelor lui Constantin Ţoiu s-au impus din capul locului, indiferent de valoarea lor. Ele aparţin genului de roman intelectual, atît ca materie, cît şi ca perspectivă psihologică şi etică, pe care-1 ilustrează, dintre contemporani, Ivasiuc, Paul Georgescu, Radu Petrescu, Mircea Ciobanu, M.H. Simionescu şi alţii. De aici, o anumită înclinaţie spre „interpretarea" realităţii, prin prisma unei anumite idei despre univers (cum îi plăcea să spună, cam pretenţios, fui G. Călinescu, cel cu. care s-ar fi cuvenit să deschid însăşi seria de mai sus), o „subţirime" a gustului, care se datorează chiar faptului de a nu putea zugrăvi lumea fără s-o aprecieze, precum şi o complicaţie a naraţiunii, devenită „dificilă" şi împinsă spre metaliteratură şi spre artificialitate compoziţională. Acestea -toate se găsesc - în dozaj propriu - şi la Constantin Ţoiu. Nu aşa de complex metaliterare ca ale lui M.H. Simionescu sau Olăreanu, romanele lui recurg totuşi frecvent la încercarea puterilor povestirii şi la motivele narativităţii conştiente de sine; mai puţin sofisticate stilistic decît ale lui Paul Georgescu, exprimă un nivel la fel de înalt şi specializat al limbajului; cultivă ca şi cele ale lui M. Ciobanu,-mitul, parabola, simbolul, deşi într-o formă mai sumar-transparentă; în sfîrşit, într-o manieră mai puţin demonstrativă decît la Ivasiuc, sînt romane „ideologice" şi polemice.

Genul intelectual fiind genul proxim, diferenţa specifică (abia sugerată adineaori) merită, de asemenea, să fie luată în considerare. Iată chiar Căderea în lume, în care un bărbat relativ tînăr, în jur de patruzeci de ani, aproape pitic ca statură, inteligent şi cultivat, reparator cîndva de ceasuri şi ochelari, arhivar de ocazie apoi la o judecătorie, se consacră consemnării memoriilor tatălui său şi, prin ele, ca şi prin alte canale, încearcă să ancheteze cazul unui unchi al său, al cărui nume îl poartă - Babis Vătăşescu - ideolog de extremă dreaptă

înainte de război, condamnat la moarte de Antonescu şi împuşcat, personaj însă charismatic şi puternic. La drept vorbind, acesta e tot subiectul romanului, îmbogăţit, nu atît faptic, cît prin conjecturile psihologice şi morale ale anchetei întreprinse de Babis Vătăşescu al doilea. Acesta are darul de a asculta, de a înregistra, de a pune cap la cap: ..Nu eram decît un reparator (mărturiseşte singur într-un pasaj semnificativ). Un bricoleur. Un tip care se căzneşte să stabilească la iuţeală şi cu folos nişte legături". In Însoţitorul, numele lui era Rinzei, stenograful, scribul, martorul nevăzut. In Galeria, personajul similar era colectiv, dar avea şi figura individuala a tînărului infirm care locuieşte în „galeria" propriu-zisă a casei. Se observă limpede recurenţa unor elemente, pînâ şi infirmitatea (Babis este pitic) jucînd un rol, căci personajele devotate colecţionării de mărturii sînt personaje frustrate, care nu trăiesc ele însele decît prin sarcina pe care şi-o asumă.

In primul rînd, se observă şi aici o discriminare între „protagonişti" •şi „martori", cele două categorii de personaje pe care le întîlnim, tabere înfrăţite. în toate romanele lui C. Ţoiu. Babis întîiul fiind protagonistul, eroul, personalitatea, omul care are un destin, Babis al doilea este martorul, înregistratorul, omul fără însuşiri şi fără destin personal. Ei alcătuiesc un cuplu perfect, care îl oglindeşte pe acela alcătuit de istorie şi de literatură,ât viaţă şi de ficţiune. în acest motiv al memoriei care conservă este implicat şi un motiv strict literar: al scrisului care fixează existenţa. Babis al doilea este naratorul real şi autorul virtual al biografiei lui Babis întîiul: „Le puneţi pe hînie..., întîmplările, ideile acestea? Sau doar vă place să le povestiţi?". îl întreabă pe Babis al doilea domnul Negotei, tovarăşul lui de plimbări nocturne. „ Diferenţa după el era că nişte idei sau intimplâri legate Intre ele pe hîrtie îţi dădeau asupra lor o putere pe care poate că nici mi aveai cum s-o cunoşti pe deplin, în toate urmările ei. nemaivorbind de faptul că acele legături nu existau în stare pură în realitate, cum nu există diamantele, decît bine tăiate, şi şlefuite, trecute prin atelier. «Sau scrii'7»... Nu cumva scrii? Mă tutuise deodată, glumeţ, cu o ameninţare glumeaţă, oprindu-se din nou în ninsoarea bogată. N-am zis da, nici nu. «Ah, autorule, autorule, îmi făcu el cu degetul, «nu m-aş mira să aflu, azi mîine că noaptea eu mă plimb cu un autor!» ".

Romanul este construit în funcţie de această particularitate. Protagoniştii ies la iveală prin intermediul martorilor; martorii trebuie să se informeze, să discute; şi la urmă să scrie, devenind autori. Romanul are, din acest motiv, structura unor povestiri încastrate sau etajate spuse naratorului principal de către alţi martori şi protagonişti

şi regizate de acesta. Dacă în prezentul acţiunii nu se întîmplă mare lucru (plimbările lui Babis al doilea cu domnul Negotei prin zăpada uriaşă, vizita la domnul Leo, amintiri declanşate de personajele întîlnite), romanul creşte, insesizabil, pe dedesubt, în toate direcţiile, pe măsură ce sînt depistate rădăcinile lungi, nesfîrşite din trecutul oamenilor şi al faptelor. O vreme, revenirea la planul-pilot al prezentului ţi se pare necesară, inevitabilă; apoi constaţi că o poţi abandona pe măsură ce ţi se dezvăluie trecutul. Exigenţa clasică de construcţie e încălcată în Căderea în lume, căci peste jumătate din roman - jumătatea a- doua - este o povestire în povestire relativ independentă, cu minime ancore în prezentul naraţiunii. De n-ar fi Epilogul, ţărmul ar fi definitiv pierdut.

In al treilea rînd, există la Constantin Ţoiu un pronunţat caracter conversaţional al prozei. Multe personaje au sămînţă de vorbă şi nodurile acţiunii sînt de fapt întîlnirile şi taclalele lor. Dacă am considera, sub acest raport, compoziţia romanului, şi nu sub acela ai acţiunii, am descoperi că ea este mult mai riguroasă/Ca şi Obligado, Căderea în lume debutează cu o plimbare în timpul căreia se discută ă batons rompus. (Doar că locul s-a mutat, dintr-un Bucureşti matei-caragialian, cuprins în perimetrul Victoria-Lipscani-Bulevard, într-un Bucureşti mai de margine, dintre Dorobanţi şi Floreasca: în rest, aceeaşi plăcere a citării iiurrielbr de străzi, nume mai pitoreşti adesea decît străzile, caracteristică pe care romanul nostru intelectual a moştenit-o se pare de la Caragiale înfîiul). De discutat, se discută apoi mereu. Conversaţia înseamnă însă şi anecdotă: nu orice subiect merită a fi subiect de discuţie, ci doar acela memorabil, fie el o scenă, fie o vorbă de spirit, fie un citat. Nu există în întreaga noastră literatură personaje care să ilustreze mai bine tipul de causeur decît cele ale lui Constantin Ţoiu. Cozeria fiind o artă, ea comportă cel puţin două aspecte: alegerea temelor şi regia lor.

"Mai jos, sub acest strat evident, al conversaţiei, romanele lui Constantin Ţoiu ascund o particularitate neobservată încă pe cît ştiu, dar care mi se pare cea mai originală: factura memorialisfică. Aproape totul în Căderea în lume ne îndreaptă spre un romanesc memorialistic, dacă îl pot numi aşa: mai întîi, prefacerea oricărui subiect într-o anecdotă, atractivă, picantă, semnificativă; apoi, prefacerea oricărui personaj într-un portret, dominat de o quaiite maîtresse, caricatural cu fineţe, adică „simplificat", ca să fie memorabil, la cîteva gesturi, expresii ori ticuri. Aş spune că apogeul (şi limita) romanului intelectual este memorialistica: invenţia, adică, după un model care are, în sine, toate elementele necesare spre a fi demn de atenţie.

Din această pricină, se produce un oarecare exces de note ieşite din comun, bizare. Ceea ce este banal (şi interesează plenar romanul în general) e ocolit. Sînt preferate excepţiile, curiozităţile, piesele rare, care dau farmecul tuturor colecţiilor. Şi ce este memorialistica decît o expresie a spiritului colecţionar? Există în recentul roman mai multe personaje al căror prototip îl identificăm lesne: Leo, poetul Veştemeanu etc. Nu e însă vorba, numaidecît, de putinţa acestei identificări, pe care generaţiile de după noi n-o vor mai avea. Deja astăzi prototipurile eroilor din Bietul loanide nu mai prezintă interes pentru cei foarte tineri. E vorba de o tehnică a autorului de memorii, pe care Constantin Ţoiu o întrebuinţează cu strălucire în roman, şi chiar dacă modelul real nu e identificabil ori pur şi simplu nu există, impresia, la lectură, este aceeaşi. E foarte posibil ca, după ce a încercat-o în ficţiune, Constantin Ţoiu s-o practice şi în memorii adevărate: insolitul observaţiilor, amestecul de toleranţă şi de sarcasm, fineţea spirituală a maliţiei şi, dacă pot zice aşa, cultura ei (poreclele, scoase din cărţi, pe care personajele din Căderea în lume şi le aplică unele altora sînt savuroase) vor face probabil ca aceste memorii să fie extraordinare.

Căderea în lume este un valoros roman, interesant, captivant, cu o gamă portretistică variată (Leo, Babis întîiul, domnul Negotei, Sara, Mita, Brenner şi multe personaje secundare), cu secvenţe greu de uitat (cum ar fi drumul spre Canossa al lui Babis întîiul, însoţit de Mita, care încheie cartea) şi, nu la urmă de tot, scris cu o subtilitate a limbii care ne face să ne gîndim la maeştrii de odinioară, căci astăzi nu se mai poartă.

(România literară, nr. 1, 1988)

Document: 07. Paul Georgescu.doc

PAUL GEORGESCU

„Revelionul"

Remarcabil acest nou roman al lui Paul Georgescu, intitulat Revelionul: inteligent, profund, modern. Similitudinea de structură cu romanul Coborînd, de acum aproape un deceniu, nu poate scăpa nimănui: un grup de oameni se află strîns, cu ocazia unei petreceri, autorul analizînd relaţiile dintre protagonişti, criza ce survine şi consecinţele ei. In Coborînd ocazia era un banchet; aici, o noapte de Anul Nou. în

filigran, putem citi, şi în romanul anterior, şi în cel de faţă, o infrastructură livrescă. Dacă în Coborînd aceasta o oferea Banchetul lui Plafon, în Revelionul ea este oferită de primul cînt din Infernul lui Dante. Bogată în referinţe şi citate, utilizînd un limbaj el însuşi extras din cărţi, proza lui Paul Georgescu nu este totuşi una livrescă, devitalizată. Doar că autorul îşi alege ca personaje intelectuali, a căror trăire nu se reduce la simţirea pură, ci este, mereu, refractată, prelucrată, de cultură. Ei trăiesc prin cultură la fel de firesc cum alţii trăiesc fără să facă apel la ea. Romancierul este şi critic: romanul, o critică a romanului. Dacă în proza tradiţională, reflecţia era de obicei exclusiv de ordin moral - o distanţă între autor şi personaje, sub acest raport, - în proza modernă, reflecţia, de natură şi estetică, se difuzează în fiinţa însăşi a vieţii; unui romanesc al iluziei îi ia locul un romanesc al deströmării ei. Autorul-narator meditează, implicit, asupra mijloacelor sale şi nu numai că nu-şi iasă cititorii în prada unei naive vrăjitorii, dar îi trage de mînecă, ndicîndu-le că se găsesc în faţa unei ficţiuni - în faţa unei convenţii - le divulgă unele secrete de fabricaţie, îi nelinişteşte, le pretinde să participe. Uneori, el deleagă un personaj să vorbească în numele său: acesta este în Revelionul profesorului Gabriel Dimancea, visînd ei însuşi să scrie un roman, care nu este altul decît Revelionul. Erou şi contemplator, Dimancea nu mai are nimic din seninătatea imperturbabilă a naratorului clasic (tolstoian, flaubertian); el nu se mai preface a şti totul despre toţi, în fiecare clipă; nu mai este creatorul omniscient al clasicilor, care, după metafora cunoscută a lui Flaubert, ar trebui să fie la fel de absent din propria creaţie precum Dumnezeu din natură. în locul acestui Dumnezeu-creator, găsim, explicit afirmat de către romancier, un diavol-creator, un diavol şchiop, deci imperfect şi fiziceşte, jucăuş, farseur, conştient de limitele imaginaţiei sale. Creaţia lui nu mai seamănă cu cea dintîi, cu Facerea biblică, ci, poate, cu o Arcă a lui Noe, lume în care, după potop, se găsesc adunate fiinţele ce au supravieţuit, succedaneu al creaţiei şi simulacru, în care ironia joacă un mare rol.

Esenţial satiric, romanul lui Paul Georgescu nu exclude patosul: et şi este o carte despre pasiuni. Un grup de tineri se adună, aşadar, spre a petrece împreună Anul Nou 1924, într-un orăşel de provincie muntenească, acelaşi din proza de pînă acum a autorului. întîiul capitol, intitulat Musafirii, ni-i prezintă pe rînd, cu metodă, aş zice, clasică, dacă n-am simţi ironia. Chiar cînd se preface a împrumuta procedee tradiţionale, scriitorul modern se distanţează de ele. Tinerii sînt nişte mic-burghezi cu aparenţe de cumsecădenie, cu biografii, de nu tipice, în orice caz specifice. Gabriel Dimancea, personajul central, e profesor de literatură, are 28 de ani, e un ins cultivat, subtil, inteligent, lipsit de simţ practic, detestînd arjvismul. Soţia lui, Iulia, femeie practică, eficientă, frumoasă, înţelege să trăiască mai puţin din teorii şi mai mult din fapte. Pentru ea, revelionul e un prilej de schimbare, de ieşire din monotonie, de suspendare a cotidianului. Vlad şi Gina sînt artişti, născuţi într-o clasă mai înlesnită material, boemi superiori şi superficiali: ea, urîtă, dar plină de umor, el, fin, şovăielnic, uşor efeminat. Tiberiu e profesor de elină: pe cît de sclipitor pe atît de sărac. S-a însurat cu dizgraţioasa, dar bogata Corina, fiică de parvenit tipic pentru burghezia îmbogăţită de după 1920. Gică e un .palid Gore Pirgu provincial, descurcăreţ, vulgar, iubitor de trivialitatea existenţei fără răspundere; ca şi fratele Corinei, Monel, Don Juan antipatic, dar suflet al oricărei societăţi mondene. Petruş, promiţător cîndva ca savant, a căzut într-o rutină materialiceşte convenabilă, de medic cu cabinet pentru cucoanele bogate. Emil e un Romeo simbolist, Victoria, o Julietă uşor ridicolă. Radu, moldoveanul nimerit în tîrgul muntenesc, băiat deştept, vrea să facă acum carieră de funcţionar model la Ceres, societatea româno-engleză care domină economic urbea. In sfirşit, Thomas, studiosul de la Viena, e fantomatic şi interesant doar întrucît prezenţa lui tulbură la un moment dat relaţia din familia Dimancea. Romanul întîrzie pe întîmpinarea protagoniştilor, aşa cum Mate iu Caragiale în romanul său întîrzie pe întîmpinarea crailor. Nimic, ori aproape nimic, nu se întîmplă în prima sută de pagini. Petrecerea e uşoară, frivolă, nu cu foarte mult haz. Se mănîncă, se bea, se fac glume. Spiritul muntenesc al autorului se ghiceşte însă de la început în amestecul pitoresc de detalii. Mîncarea şi băutura nu sînt ceremoniale, ca la solemnul Sadoveanu, ci de un rafinament oriental, strident, în care grosolănia şi delicatesurile coexistă, semn al unei lumi tinere, cu pofte vii, deşi nu încă educate. Această mică burghezie repetă, degradat, aristocraţia lui Mateiu Caragiale, e simulantă, neconvingătoare, în plăcerea pe care o arată atît satisfacerii minţii, cît şi stomacului. Chiolhanul e, dacă pot spune aşa, subţire, mitocănia îşi caută criterii de gust, superficialitatea face paradă de adîncime. Toţi eroii

trăiesc la suprafaţă, dar au pipăitul dezvoltat, ating cu frenezie lucrurile, ideile, viaţa. Farmecul discret al burgheziei: autorul îşi detestă pe faţă personajele, deşi rămîne, în fond, sensibil la teribila lor vitalitate. Inteligenţa lui condamnă; o sensibilitate aproape voluptuoasă absolvă. Ca în orice Bîlci al deşertăciunilor, satira voluptăţii implică o voluptate a satirei. Acest strat senzorial e important în proza atît de intelectuală a lui Paul Georgescu: dovada muntenismului ei. Vocabularul eroilor este ca şi mîncărurile lor. Paul Georgescu scrie cum vorbeşte, nervos, discursiv, amestecînd neologismul cu arhaismul, registrul savant cu cel miticesc, inventînd cuvinte acolo unde limba nu i le pune la dispoziţie. Sub raport lingvistic, Revelionul e o continuă inovaţie, rezultat al unei imense plăceri de a vorbi.

Şi deodată intervine degradarea. Generaţie precoce, coaptă mai curînd decît altele în focul iute al războiului mondial, e confruntată la treizeci de ani cu rătăcirile unei maturităţi pe care Dante o plasează la patruzeci. Al doilea capitol reordonează relaţiile. Apar frustrări pînă aici secrete, stratul de spoială se fisurează, intelectualitatea se manifestă mai liber. Urîta Corina îşi dispreţuieşte bărbatul şi-1 răsfaţă pe Petruş, carierist mai decis decît Tiberiu, şi cu cîţiva centimetri mai înalt. Gina îşi are aventura ei cu Gică: lui Hamlet-Vlad îi preferă pe Pirgu-Gică. Raporturile se încordează treptat. Atmosfera sş încarcă. Cel care sesizează drama plutind în aer este Gabriel Dimancea, părăsit brusc de Iulia pentru insipidul Thomas. Ultimul capitol ni-1 arată pe Gabriel, rătăcitor prin ceaţa invernal-infernală a nopţii de revelion ca Dante însuşi în primul cînt al Infernului. Este o rătăcire prin „selva oscura", pădurea sumbră, a propriei conştiinţe. Stixul local îşi plimbă în vecinătate apele leneşe. în timp ce trupa de petrecăreţi 'se duce la circiuma deşuchiată numită „La codrul verde" (metafora pădurii revine), similară casei Arnotenilor de la Mateiu Caragiale, Gabriel, în mînă cu două cataife împachetate grijuliu, rătăceşte prin noapte. Lunga autoanaliză e remarcabilă. Finalul nu e însă părăsirea vestibulului infernal pentru bolgiile dinlăuntru: pe malul fluviului - real şi simbolic - Gabriel se întoarce, se trezeşte, probabil gata a lua viaţa de la capăt.

Meritul romanului constă în analiza pasiunilor: pasiuni aparent mici şi cotidiene care însă răvăşesc sufletul omului şi îl pun în faţa alegerii, dîndu-i sentimentul destinului. Minuţios, realist, romanul dublează gesturile, vorbele, analizele, într-o oglindă spirituală. Totul fiind exact, recognoscibil pe harta istorico-morală a unei urbe de acum cincizeci de ani, totul e deopotrivă metaforă. Revelionul e o carte despre promisiune şi ratare, despre tinereţe întîrziată şi despre maturitate prematură. Pe Arca lui Noe, după potop (după război),

se trăieşte mai repede, mai bizar decît înainte. Toţi sînt grăbiţi, toţi îşi consumă capitalul; tentaţia risipei e în fiecare. Risipitori, eroii lui Paul Georgescu sînt profunzi tocmai prin înşelătoarea lor lipsă de adîncime. Dramele lor par dramolete: sînt în fond serioase. Zeflemeaua (împinsă uneori la sarcasmul ce deformează, ca în filmele lui Bufiuel, este expresia miticismului pe care autorul îl împrumută de la personajele sale: dar nu e o ironie exterioară, ci una a patosului însuşi, ca o mască de carnaval ce disimulează obrazul. Revelionul însuşi e un carnaval: al virtuţilor trădate şi al viciilor nemărturisite, al sincerităţii crude şi al ipocriziei, al vieţii ca joacă şi al jocului ca viaţă. Naratorul are mereu întipărit pe chip un zîmbet sarcastic: dar din dispreţul lui nu se naşte o satiră pură, ci una plină de gravitate.

Revelionul este Satiricon, romanul cel mai bun al autorului şi una din cărţile de seamă ale prozei noastre contemporane.

(România literară, nr. 13, 1978)

„Siesta"

Aproape toate romanele lui Pau! Georgescu reiau, în formulă proprie, tema clasică a inadaptării intelectualului la societatea burgheză. Andrei Creţeanu, profesor, 40 de ani, fost combatant în primul război, din care s-a întors cu un picior beteag, „idealist" îndărătnic, naiv din exces de luciditate, doritor (din scîrbă) să „se ţină departe de toată foşgăiala asta" şi nimerind în tot soiul de încurcături, discutînd toată vremea politică, dar incapabil s-o facă, fiindcă e ostil compromisurilor şi preferă acţiunii teoria Ja o ceaşcă de cafea (fără zahăr) - acesta este protagonistul Siestei. Seamănă foarte bine cu Gabriel Dimancea şi cu ceilalţi din romanele autorului. Mediul rămîne, şi el, neschimbat: orăşelul de provincie prizărit, dar cu pretenţii, înghiţit de praful Bărăganului, pe care boarea Dunării apropiate nu-l poate risipi, toropit vara de o vipie grozavă şi cutreierat iarna de viforniţe scitice, jn care o burghezie leneşă, aprigă, pofticioasă şi ridicolă se împarte cu greu între gustul oriental pentru ,,la diuseor dă la vi" (cum spune un personaj, în transcrierea fonetică a autorului) şi un rapace spirit de clasă, caracterizat de lipsa scrupulelor şi de urmărirea prin orice mijloace a intereselor materiale. Atît eroul, cît şi lumea ne sînt bine cunoscute. Originalitatea este însă incontestabilă şi poate fi descoperită la mai multe niveJe ale prozei.

înainte, de orice, Siesta, ca şi Revelionul sau Vara baroc, ca şi. Coborînd sau Solstiţiu tulburat, face din problema intelectualului din anii '20 o teză. Romanul modern este adesea tezist, în măsura în care nu mai crede în inocenţa realistă şi e deplin conştient de scopurile

urmărite şi de procedeele întrebuinţate. Romanele lui Paul Georgescu se referă, în acelaşi timp, la un univers social şi la literatura care 1-a oglindit. Materialul de viaţă nu mai este, aşa-zicînd, brut, ci prelucrat artistic. O imaginaţie de gradul al doilea, informată literar, scrie lumea rescriindu-i literatura. Această rescriere înseamnă o radicalizare, o împingere la ultimele consecinţe, o îngroşare a liniilor pînă la limita parodiei. Romanul românesc al provinciei antebelice îşi are maeştrii în Sadoveanu sau Cezar Petrescu. Sarica, orăşelul din Siesta, e un „loc unde nu s-a intîmplat nimic" sau un ,,tirg in care se moare", cu deosebirea că 'viziunea autorului de astăzi accentuează motivaţiile conştiente şi transformă romanul social în roman politic. Sub înfăţişarea meschină, sub plictisul provincial, sînt descifrate resorturi multă vreme ignorate. E destul să zgîrii cu unghia stratul de deasupra - de onorabilitate stupidă, de idilism caraghios, de convenţionalitate calmă - pentru ca infecţia să ţîşnească. Ceea ce vede Paul Georgescu sub scoarţa socială nu mai îngăduie nici o iluzie: ticăloşie, prostie, violenţă, crimă. Autorii clasici ştiau şi ei ce se ascunde sub aparenţe şi ne lăsau uneori să ghicim, dar ironia lor subtilă devine la prozatorul modern sarcasm şi caricatură. Dramele nu mai sînt derizorii sau, mai exact, derizoriul însuşi nu mai este derizoriu, căci el poate ucide ca o otravă. Prostia, cînd e agresivă, nu mai e tolerabilă. Incultura rînjeşte oribil. Latura caricaturală e pusă în evidenţă cu o anumită cruzime. Din acest punct de vedete, Siesta dă o imagine cu totul inconfortabilă a locului unde nu s-a întîmplat nimic. Această imagine nu exclude comicul. In primul rînd, prin sublinierea, peste tot, a enormităţii. In „foşgăiala" din Sarica se petrec lucruri de necrezut. Autorul împinge batjocura pînă la a pune în seama semi-imbecililor burghezi din 1926 un intens trafic cu droguri şi alte afaceri tenebroase demne de mafia americanărBatjocura nu cruţă nici o utopie.

Pînă la un punct, nici pe ale personajului principal. El este un tipic idealist, din speţa personajelor lui Camil Petrescu sau M. Sebastian, dar nici prea tînăr (din contra, „maturei"), nici frumos, nici energic şj nici seducător. Şi aici clişeul e întors pe dos. Şchiop, asudat, nepractic, stîngaci, eroul e o victimă sigură a mafioţilor de Bărăgan. Neputînd fi manipulat, se alege la sfîrşit cu o cotonogeală straşnică. Tot ce întreprinde se întoarce împotriva lui. Vrea să stea de-o parte şi e vîrît pînă în gît în foşgăiala. Are de-a face şi cu poliţia şi cu clienţii poliţiei, care se întîmplâ să fie uneori aceleaşi persoane. Treburile de familie îi pică pe cap ca nişte plase din care nu mai ştie cum să iasă. Eroul ar fi cu adevărat,un antierou, dacă autorul nu s-ar arăta, în cazul lui, oarecum complezent.-Andrei Creţeanu respinge „în bloc" stupiditatea

burgheză. El este prea radical. „Ne strici siesta", îi spune cineva. Desigur. Siesta are înţelesul de inconştienţă interesată: caracteristică esenţială a unei lumi care se duce de rîpă şi nu e capabilă să mişte un deget ca să se salveze. Andrei Creţeanu nu împărtăşeşte optimismul general postbelic, el simte criza care vine, războiul care urmează celui abia încheiat, catastrofa. Dar stricătorul de siestă e uneori un profet cam prea clarvăzător, deşi Sarica e oraşul lui de baştină şi se ştie cît de puţini se dovedesc profeţi în ţara lor. A existat mereu în romanele lui Paul Georgescu această tendinţă de a-1 plămădi pe protagonist din alt aluat decît acela, foarte bine împărţit, din care sînt făcute majoritatea personajelor. Camilpetrescianismul protagonistului constă şi în această apăsată deosebire de natură, oricîte dovezi contrarii ar furniza textul romanului. Pe lîngă protagonist, putem număra şi alte două-trei personaje, menite să ilustreze aceeaşi clasă umană: doctorul, le raisonneur, sau tînărul revoluţionar împuşcat de poliţie. Nici acestea nu sînt pe de-a-ntregul credibile. Ei sînt mai curînd folosiţi ca argumente într-o demonstraţie decît ne apar ca prezenţe umane convingătoare. Din această cauză, personajele cu adevărat memorabile trebuie căutate în tabăra cealaltă: primarul, bătrîna doamnă Valerian, tanti Marioara, amărîta de Vivi şi aşa mai departe.

Intelectualul camilpetrescian se întoarce (de nevoie) în tîrgul sadovenian populat de eroi caragialeni. Am indicat în felul acesta stofa romanului lui Paul Georgescu, dar nu şi croiala, care e originală. Dacă în Solstiţiu tulburat se întîlneau personaje din Duiliu Zamfirescu şi G. Călinescu, în Siesta întîlnirea rămîne la nivel de tipuri. Directorul şcolii fiind un Caţavencu şi primarul un Mitică dilatat (îl şi cheamă Mitică Berechet), doamnele sînt variante de Zoe, Veta şi Ziţa. Caragialismul este şi unul intenţionat, de vocabular. Politicienii caraghioşi şi veroşi din Scrisoarea pierdută umblă nestingheriţi pe străzile Saricăi, îmbrăcaţi după moda (politică!) a anilor '20, ei fiind brătienişti, adepţi ai lozincii „totul prin noi înşine" sau ţărănişti de operetă, indiferent de mascarea sumară în roman a partidelor istorice prin nume de ficţiune. La acestea trebuie adăugat călinescianisrriul: aspectul ludic enorm. Ca şi lui G. Călinescu, lui Paul Georgescu îi place jocul, cu măşti sau cu pistoale, senzaţionalul menit să sporească grotescul, comicul bazat pe caricatură.. Desigur, asemănările sînt deliberate şi ar fi în dezavantajul Siestei să nu vedem că folosirea unor tipuri şi situaţii se face conştient şi în scopuri estetice precise. Realismule subminat în fel şi chip. Tezismul substanţial se sprijină pe demonstraţia estetică. Sînt convocate o mulţime de artificii menite-să marcheze o conştiinţă literară modernă: oglinda stendhaliană nu mai

este plimbată de-a lungul şi de-a latul realităţii, ci de-a lungul şi de-a latul literaturii. Este ceea ce am putea numi o invenţie de tip romanesc, un joc superior cu formele romanului.

Din acest unghi, Siesta e o scriere barocă, o combinaţie ingenioasă de formule. Existentă şi în romanele anterioare, combinaţia e în Siesta mai bogată parcă decît niciodată. Cititorul naiv poate fi surprins de exemplu de schimbările de perspectivă narativă. O mare parte a romanului recurge la dialogul teatral, aproape necomentat. Personajele devin nişte voci şi acţiunea, un schimb de replici. „Costumaţia" se adaptează rapid necesităţilor. Altă modalitate este aceea „obiectivă", tradiţională, tăiată de monologuri şi de relatări la persoana întîi. Din cînd în cînd, sînt reproduse (fără preambul explicativ) pagini din Caietele doctorului, care conţin comentarii generale (veritabile eseuri morale, filosofice, politice) despre oameni, locuri, evenimente, istorie. Alteori, personajele sînt caracterizate în fişe critice succinte, neatribuite direct, aparţinînd deci autorului. în sffrşit, există şi o perspectivă din afara cadrului temporal şi chiar din afara „romanului": O familie priveşte la televizor un serial după romanul Siesta şi, culme a autoironiei, nu înţelege, după trecerea a patruzeci-cincizeci de ani, nimic din ce se întîmplă în roman. Aceste perspective care se înlocuiesc una pe alta ca imaginile dintr-un caleidoscop arată o mare plăcere a jocului estetic şi o neîncredere principială în absolutul oricărei forme romaneşti. Romanul modern şi-a cîştigat, în această privinţă, o libertate practic nelimitată. Modificare evidentă şi profundă, nu încă pe deplin asimilată de critică şi de cititori, care continuă să pretindă romanului o omogenitate şi o tranzitivitate de tip clasic. Sînt şi indicii că proza tînără din ultima vreme, care n-are cum ocoli contribuţia lui Paul Georgescu, va reuşi să consolideze prestigiul deocamdată precar al noului roman.

Siesta e o carte de un haz imens şi totodată foarte serioasă, scrisă într-o limbă atît de plastică încît poate mima orice expresivitate, o reconstituire savuroasă a unei epoci istorice şi a literaturii ei, dar şi o modernizare a lor frapantă, un joc spiritual cu formele romanului care nu pierde nimic din „la diuseor dă la vi".

(România literară, nr. 8, 1984)

„Geamlîc"

„Am început noua carte hotărît să apar şi eu, de data asta nu numai ca narator, ci şi ca personaj": ne aflăm în primele pagini ale celui de al patrulea roman {Geamlîc, Cartea Românească) din ciclul

consacrat de Paul Georgescu secolului XX - după, aşadar, Mai mult ca perfectul (1984), Natura lucrurilor (1986) şi Pontice (1987) - şi iată că protagoniştilor de pînă aici li se adaugă unul, Naratorul însuşi. îl scriu cu majusculă, fiindcă această calitate îi ţine loc de nume. El continuă povestea şi totodată o comentează niţeluş, din unghiul tehnic al celui care o spune. Romanul pseudo-istoric cochetează cu metaromanul, aşa cum se şi cade unei cărţi care, deşi îşi plasează acţiunea pe la începutul secolului, este în definitiv scrisă pe la sfîrşitul lui. S-a schimbat şi locul acţiunii: cvartetul din orăşelul ialomiţean Platoneşti a ajuns în Capitală. A trecut şi războiul mondial, celălalt, lucrurile şi oamenii au mai făcut cîţiva paşi într-o lume care este din ce în ce mai deosebită de aceea din Huzureii de la 1900 (alt orăşel de pe Bărăgan) şi chiar de aceea din Platoneştii de la 1913.

Ne reîntîlnim cu tinerii prieteni ai lui Miron Perieţeanu, magistrul lor spiritual, şi care n-a trecut el însuşi, cum ştim, pragul de la care, în definitiv, s-ar putea să se inaugureze cu adevărat, în esenţa lui, veacul nostru, şi anume războiul. Marcu s-a ajuns: e deputat şi adaptat. E drept că dă acum peste el o dambla şi-i cam periclitează urcuşul politic, dar astea sînt de-ale vieţii noroace şi nu se pot contabiliza. Soaţa lui, Emilia, s-a văzut profesoară în Bucureşti, dar nu e deloc fericită, din contra, arborînd, dacă pot spune aşa, cutele unei amărăciuni intime fără leac. Luca, la rîndul lui, poe^pa şi înainte, dar şi gazetar patriot, poartă crucea căsătoriei nefericite cu pupila lui Teodor Buzău, care se dovedeşte zurlie din cale afară. Matei îşi vede calm de ideile lui socialiste (care de pe la 1921, devin comuniste) şi îşi alege o nevastă capabilă a-1 sprijini moralmente în idealurile lui. Ei formează un cuplu pozitiv şi stabil, dar nici unul n-are, artistic, relieful lui Luca sau al bizarei lui tovarăşe de viaţă. M-am plîns în recenzia la unul din volumele anterioare că personajele ciclului nu prea cunosc evoluţie: am fost, ca să zic aşa, servit: Ioan, ardeleanul minunat, luptătorul pentru unirea Transilvaniei cu ţara, eminenţa cenuşie a partidului progresivilor şi îngerul păzitor al tinerilor intelectuali de la Platoneşti, ei bine, Ioan a ajuns şeful secretului Birou Doi, poliţai, ce mai atîta vorbă, însărcinat cu treburile antistatale cele mai delicate. Doar că această transformare pe dinafară nu ne revelă şi una pe dinăuntru, căci personajul apare puţin (ţîşnind de obicei din noapte, la propriu, ba încă şi deghizat) şi Naratorul, cu explicabilă scîrbă pentru profesia lui postebelică, nu încearcă nimic în ce-i priveşte sufleţelul. Ioan va fi, de altfel, ucis curînd de Zimbrii de Fier, organizaţie fascistă cu nume transparent.

Cam atîta, deocamdată, despre personajele „clasice" ale serialului. Intră în scenă, ziceam, şi Naratorul însuşi. Ca Luca, a făcut şi el puţină

gazetărie patriotică în anii neutralităţii, a fost reformat, contrar dorinţei lui de a merge direct în linia întîi a frontului, unde a fost totuşi ca cercetaş (detaliile pe altă dată), s-a întors viu, dar rănit grav şi ameninţat de q anchiloză progresivă a picioarelor, care-1 imobilizează în scaun. Pe lîngă faptul că scoate o revistă literară finanţată discret de prietenii politici ai lui Matei, scrie romanul pe care-1 citim. A avut un mariaj neizbutit, tot ca şi Luca (de care se apropie biograficeşte atît de mult, încît, la un moment dat, ne vine să-i identificăm), dar acum trăieşte şi scrie alături de Măiastră, cea de a doua soţie, femeie fără pată şi prihană. NaratoruJ nu ia pe contul său doar unele din elementele biografiei lui Luca, dar şi situaţia, în mare, a lui Miron Perieţeanu. Imobilitatea, dacă nu tabieturile, face din el un centru al universului celorlalţi. în jurul lui se vor strînge cîţiva tineri (ajutoare la revistă), Zaharia, Anton, Tiberiu şi Victor, aşadar, tot patru la număr. Grupul nu care să deţină stabilitatea cvartetului Platoneşti, dar nu cred că numărul şi celelalte asemănări sînt întîmplătoare. Dacă serialul va continua („cum vezi, istoria continuă, nu?" sînt chiar ultimele cuvinte ale romanu(ui), ne vom dumiri în privinţa aceasta şi, fireşte, şi în altele.

Fiind însă Naratorul şi narator (ceea ce Miron, orişicît, nu era), el are şi unele sarcini speciale. Din gura lui ne dăm seama de factura romanului pe care-I compune şi. de părerile mai generale despre literatură. „Ce formulă va avea cartea? - se întreabă el bunăoară la pagina 158. Asta nu depinde de mine, nu-mi propun dinainte nimic, amintirile vin şi se leagă, ele îmi impun forma — de aş prestabili-o eu, aş renunţa la singura mea idee fixă: că o carte se scrie din necesitate interioară, că literatura nu este ficţiune, ci experienţă potenţială". Altădată, Naratorul ne asigură că romanul se nutreşte din fantomele noastre lăuntrice. Eroii sînt oameni obişnuiţi, evenimentele sînt cele de toată lumea ştiute. în cele mai sugestive pagini ale sale, metaromanul acesta ne aduce imaginea care justifică titlul. Naratorul vizitează periodic casa cu geamlîc a unor mătuşi şi, şezînd, la o dulceaţă, în marchiza de la stradă, priveşte oamenii cum vin şi trec prin dreptul pătrăţelelor divers colorate de sticlă. „... Priveam umbrele ce-şi schimbau culoarea deplasîndu-se prin ochiurile geamlîcului" (p. 135). De aici se trage metafora din titlu: „Stau şi eu intr'un pridvor cu geamlîc colorat şi văd trecînd prin imaginaţia mea figuri schimbătoare. Destine" (p. 137). Structura narativă a întregului ciclu (şi a majorităţii romanelor lui Paul Georgescu) e surprinsă perfect aici: un punct de observaţie fix, în raport cu care se produce defilarea lumii.

Şi, totuşi, nu e deloc uşor de precizat felul de roman pe care-1 scrie Paul Georgescu. E mai uşor de precizat ce nu este el. Nu este de

r

exemplu, roman istoric, deşi acţiunea e plasată în istorie şi istoriei i se fac toate onorurile. Dar, minus unele referiri directe la evenimente, îndeajuns de seci şi într-un stil gazetăresc fără parfum, actualizat nu ştiu de ce (cum ar fi: „ Războiul începuse pe continent şi depăşise cu mult masa de combatanţi şi forţa de distrugere a armelor din marele război napoleonian, ce durase, cu întreruperi, aproape douăzeci de ani. Ţara noastră se declarase neutră, dar cu toţii simţeam că situaţia era precară. Masele vroiau să intrăm în conflict acum, pentru eliberarea Transilvaniei etc, etc. ", p. 12), romanele ciclului nu descriu epoca, nu conţin fresca obiceiurilor, n-au concreteţea cerută de genul istoric. Partidele politice apar cu nume modificate, ca şi unii oameni politici reali. în fond, interesul se îndreaptă spre problemele ca atare, în generalitatea lor, spre paradigma istorică, pasibilă de repetare, nu spre conţinutul exact şi irepetabil. Romanul e tot aşa de puţin unul biografic. Nu e nici o dificultate să sesizăm fapte personale, personaje nouă tuturor familiare şi aşa mai departe. Chiar însă dacă latura biografic-confesivă e mai dezvoltată în Geamffc decît în precedentele, mai cu seamă datorită faptului că intervenţiile Naratorului au acum o altă acoperire, el nemaifiind o voce din off, ci o persoană în carne şi oase, nu avem dreptul să abuzăm de impresia aceasta memorialistică. Nu e mai puţin adevărat că ceva important s-a schimbat în tonul naraţiunii, care este întrucîtva mai sentimental, mai nedetaşat, mai expozitiv. Ştiind noi cine narează, ne pomenim că un portret, de pildă, în loc să ni se pară romanesc, ni se pare memorialistic. în orice caz, codul memorialistic îl distorsionează vizibil pe acela romanesc: „Dinu cel slab şi cu ochi imenşi, excelent matematician, era nu numai un prunc neînţărcat, ce continua să sugă la sinul matern, dar în ce priveşte viaţa reală se afla la vîrsta mentală de sub zece ani. Era ciudat ca un tînăr ce-i citise pe Kant şi Nietzsche (filosof la modă) în original era atît de puer în toate celelalte chestiuni: părea un surd surîzător. Optimismul său depăşea gradul îngăduit unui adult. Romantica lui mamă şi distratul ei fiu matematician au dus-o bine chiar şi sub cumplita ocupaţie străină, fiindcă un al doilea -fiu, roşcovanul Gică, avea un mare talent în a procura de toate, ceea ce nu-i împiedeca pe cei doi intelectuali să-l dispreţuiască făţiş" (p. 21).

întrebarea este dacă acest comentariu extern este acela al romanului de analiză. Nici această formulă nu e fără obiecţie. Analiza ar pretinde psihologism, dar personajele lui Paul Georgescu sînt mai degrabă fixate într-un tip decît au mobilitatea lăuntrică numită psihologie. Am atins în treacăt chestiunea, scriind despre Natura lucrurilor. Autorul e atras de rotiţele şi de şuruburile care determină pe oameni să se integreze Marelui Mecanism istoric, nu de individualităţi în sens strict. De aceea

romanele lui au componentă demonstrativă, tezistă. Tezismul s-a făcut tot mai perceptibil, de la volum la volum, pe măsură ce scădea (raport de invers proporţionalitate) activitatea voită a povestitorului şi cheful lui de joacă şi de rîs. Ciclul epic al lui Paul Georgescu a stat o vreme sub semnul ludicului şi al comediei. Cel puţin la început, în Mai mult ca perfectul (care continua spiritul din romanele mai vechi, ce nu aparţin ciclului), aveam în faţa ochilor scena unui teatru pe care se desfăşura o comedie de esenţă caragialiană, de o vervă şi de un haz incomparabile. Epicul era parodic (o bogăţie de new-yorkeze afaceri şi crime crapuloase se petrecea în micuţul Huzurei), un similiepic, deci voit senzaţional, dînd parcă cu tifla locurilor unde nu se întîmpla nimic din literatura noastră clasică, întorcînd plictiseala lor ca o mănuşă spre a arăta o căptuşeală veselă şi animată. Treptat-treptat, acest duh comic s-a subţiat şi romancierul a împins în prim-plan, în locul poftei de a rîde pe seama lumii şi a istoriei, dorinţa de a le lua în serios şi de a le explica, descriindu-le legile. Limbajul care exploata în modul cel mai delicios intertextualitatea şi avea o vervă nestăpînită s-a „pozitivat", păstrînd doar o umbră de preţiozitate, căci autorul continuă a prefera pe june lui tînăr, pe matoreu lui matur, pe mur lui perete, pe malinconie lui melancolie, pe a se răşlui lui a se despărţi etc. Cred că în felul acesta, romanele n-au cîştigat în adîncime sau în gravitate ceea ce au pierdut în savoare. Tezismul e chiar supărător, şi vag plicticos pe alocuri, cînd băgăm de seamă că autorul îşi înzestrează eroii şi pe Narator cu daruri de pătrundere în regula jocului social-istoric şi de divinaţie care trec binişor peste epoca loj. Mai toţi eroii ştiu ce va urma şi o spun fără a ne menaja iluzia noastră de cititori stupizi, care voim verosimilitate. Dar poate că romanele lui Paul Georgescu (să mai încerc o ipoteză) sînt de tipul parabolei şi atunci... Nu cred că lucrurile stau aşa. Parabola, cîtă e, e subordonată perspectivei realiste, şi nu mai elaborată decît pretinde evocarea trecutului care ne interesează fatalmente şi ca purtător de prezent, adică de universalitate. însă profitînd de parabolă, Naratorul adoptă pe spaţii mai întinse decît la debutul ciclului său epic o expunere abstract-eseistică, interpretînd istoria din unghiul cunoştinţelor noastre de azi, ceea ce tulbură verosimilitatea. Ipotezele naratorului nu sînt menţinute în graniţele unei psihologii fireşti. Dacă adaug că aceste ipoteze amestecă omniscienţa auctorială cu subiectivitatea tipică naraţiunii la persoana întîi, avem întreg registrul de „contradicţii" care fac dificilă o definiţie. Sîntem, e drept, preveniţi de Narator, care afirmă la un moment dat că toate acestea sînt treaba criticii, nu a creatorului. Desigur. Dar fiind eu critic, m-am simţit obligat să-mi respect meseria.

(România literară, nr. 44, 1988)

Document: 09. Petru Dumitriu.doc

PETRU DUMITRIU

„Cronică de familie" (I)

Textul despre romanul lui Petru Dumitriu ar fi trebuit să fie penultimul capitol din volumul 1 din Arca lui Noe (Minerva, 1980). Dar cenzura m-a obligat să-l scot. Am încercat să-1 public într^un volum de Teme. Acelaşi eşec. Nici in Caiete critice n-a putut apărea. Exemplarul pe care-l posed poartă semnăturile lui E. Simion şi M. lorgulescu (ei se ocupau de revistă pe atunci) şi chiar indicaţiile de culegere ale tehnoredactorului. II public acum - aşa cum l-am scris cu un deceniu în urmă - in două numere ale „României literare".

Cînd apărea, pe la mijlocul anilor '50, Cronica de familie a lui Petru Dumitriu, romanul nostru număra doar două încercări mai importante de reconstituire a istoriei unei familii şi, prin ea, a istoriei sociale: Comăneştenii şi Halippii.

Ce este o cronică de familie? Factorul esenţial într-un astfel de roman fiind durata istorică, familia e un microcosm caracteristic plasat pe fundalul unor evenimente de toată lumea cunoscute. O istorie în eşantion: ideea o avea deja Duiliu Zamfirescu (inspirat de Zola şi de Tolstoi), cînd încerca să descrie „viaţa la ţară" în secolul trecut, progresele arendaşilor şi ruinarea vechii boierimi naţionale, războiul de la 1877, problema ardelenească şi pregătirea celuilalt război, care avea să ducă la crearea statului naţional român, toate, prin exemple scoase din viaţa familiei Comăneşteanu. Relaţia dintre evenimentul istoric şi cel familial reproduce, aproape fără excepţie, o schemă, pe care R.M. Alberes (Istoria romanului modern) o identifică în stare pură la unul din clasicii genului: „Războiul din Crimeea şi căsătoria lui Septimus Small cu domnişoara Juley Forsyte, evenimente care au umplut o parte a anului 1855, au rămas asociate cu amintirea unui picnic pe apă, organizat în cinstea maiorului Small, fratele mai tinăr al lui Septimus, care fusese rănit la picior". Picnicul familial şi rana căpătată de maiorul Small în războiul Crimeii apar, cum se vede, legate la John Galsworthy în modul cel mai firesc. Dar romanul realist a dibuit multă vreme pînă să găsească o soluţie tehnic eficientă de a îmbina cele două planuri, şi, totodată, ficţiunea cu istoria reală. R.M. Alberes are dreptate: romanul social balzacian devine tot mai mult în a doua parte a secolului XIX roman istoric, pe măsură ce magia romantică a celui ce visa să scrie O mie şi una de nopţi ale Occidentului se degradează în spiritul pozitiv şi documentar al urmaşilor săi. Tot mai mult, romanele

de moravuri, de formaţie, psihologice sau fresce, care alcătuiesc descendenţa balzaciană, seamănă cu nişte scrieri istorice. Cronica familială este, pe la începutul secolului XX, rudă apropiată, deşi cam neclară, cu toate acestea: un bastard al Comediei umane. Autorul ei a pierdut ambiţiile demiurgului, se mărgineşte să fie un bun istoric. Nu mai încearcă să cuprindă totul; îşi alege, de aceea, o perspectivă Ia îndemînă. Familia ca o societate redusă la scară, iată ce-i trebuie. Totul este să reuşească să împletească evenimentele, conflictele, psihologia indivizilor dintr-o familie cu evenimentele şi conflictele mari ale unei anumite epoci; să creeze iluzia că ficţiunea e o parte a istoriei, documentar confirmată. Autorul de romane familiale e un cronicar atent, adică un observator al moravurilor. Şi, destul de des, al mondenităţii. Oricîte volume ar număra aceste cronici, ele surprind, dacă le raportăm la Balzac, prin economia de mijloace. Sînt conduse de un principiu de eficacitate. Clasa însăşi, dacă este burgheză, nu mai este „euforică" şi îşi administrează averile cu multă grijă. Aristocraţia declină lent şi se îmburghezeşte. Romanul, care reflectă această meschinărie pragmatică, vrînd parcă să-şi mulţumească cititorul, şi-a pus Ia punct o tehnică, a standardizat totul, nu înţelege să mai investească la fiecare nou volum, spre a afla soluţii constructive inedite, considerîndu-le satisfăcătoare pe cele verificate înainte. De aceea seamănă uneori atît de bine toate, aceste romane între ele: căci îşi împrumută procedeele de fabricaţie şi materialele, utilizează standarde similare, nu mai au aproape deloc gustul inventivităţii formale. Visul lor este funcţional, nu reformator.

Cronică de familie debutează cu o întîmplare din anii 1862-1863 (aşadar din epoca în care se petrecea acţiunea Elenei lui Bolintineanu), în care soarta Davidei, fiica lui Alexandru Cozianu şi viitoarea soţie a lui Lăscăruş Lascari, e strins legată o clipă de mişcarea conservatorilor contra reformelor lui Cuza şi de asasinareajui Barbu Catargiu (în roman, Şerban Vogoride), şi se încheie, prin anii 1953-1954, o dată cu tinereţea sculptorului şi muzicianului Pius Dabija, strănepot al aceluiaşi Alexandru Cozianu, tatăl Davidei. în cei nouăzeci de ani, familia Cozianu este contemporană cu trei războaie, cu mai multe răscoale ţărăneşti, cu grevele şi agitaţiile, muncitoreşti din anii '20-'30, cu dictatura regală şi cu regimul antonescian, cu evenimentele din 1944 şi din deceniul care urmează. Ca în toate romanele între ele: căci îşi împrumută cea politică se împletesc. Bonifaciu Cozianu face carieră ca membru al partidului conservator. Elena Vorvoreanu, fata Davidei, îşi însuşeşte caseta cu bijuteriile de familie ale surorii ei, pe care o asasinează, profitînd de dezordinile provocate de răscoala din 1907.

Un Duca, rudă prin alianţă cu Cozienii, îşi trădează ţara în primul război mondial, la care participă numeroşi direcţi şi colaterali ai familiei, în tranşee sau la statul major, jucînd pocher la popote, complotînd, făcînd curte femeilor sau murind de gloanţele inamice. După război, Elvira, fata Elenei Vorvoreanu, încearcă să ajungă în patul lui Carol al II-lea, iar Şerban Romano, strănepotul Davidei, face studii în Germania în anii ascensiunii nazismului. Un alt Cozianu, Dimitrie, lucrează ca „specialist burghez" în guvernul doctorului Petru Groza. Şi aşa mai departe.

Să analizăm mai îndeaproape tehnica acestor împletiri de planuri în cel dintîi (şi unul din cele mai izbutite) episod al serialului, intitulat, după numele protagonistei Davida. Vom observa împletindu-se două perspective întrucîtva diferite: cea de cronică, şi care ne poartă în istorie, în evenimente cunoscute, în politică; cea a romanului obişnuit, cu intrigă precisă, fie el de moravuri, de dragoste, social, familial, de formaţie sau altfel. Ambele folosesc procedee consacrate. Iată cronica, împrumutîndu-le pe ale ei din romanul postbalzacian: comentarii, rezumate, anticipaţii, biografii şi chiar documente reale. Duiliu Zamfirescu îi bănuia valoarea, citînd ordine de zi veritabile în romanul său. Sensul documentelor este de a face credibilă istoric ficţiunea propriu-zisă, de a o încadra şi justifica. Davida (şi în fapt Cronică de familie} începe în acest stil de cronică: „ în hîrtii de vînzare şi cumpărare de moşii din vremea principelui Constantin Brîncoveanu se iveşte întîia oară neamul unor Cozieni, numiţi aşa nu după Cozia de sub munte, unde e mănăstirea de pe malul Oltului, ci după o Cozie din ţinutul dealurilor dintre Bucureşti şi Tîrgovişte. Cozia era moşia lor de atunci; în hrisoave e vorba de o jupîniţă Davida, de un Mihail, de un Grecea Cozianu!...". După enumerarea cîtova generaţii de Cozieni, relatarea aduce evenimentele în apropierea anului 1862: „La 1848, paharnicul Manolache Cozianu a fugit la Braşov din faţa revoluţiei, împreună cu fiul cel mare Alexandru, noră-sa Sofia, şi cu copiii lor, care erau mici de tot; apoi s-a întors, şi-a văzut mai departe de avere, dar cu frica de revoluţie şi de împărţire a moşiilor intrată în oase. Manolache Cozianu a murit lăsînd o faimă de nemaipomenită zgîrcenie, dar şi cinci mii de pogoane la Cozia, trei mii la Gîrla, opt mii la Dîrdori şi aşa mai departe, încît pe la 1850, fiu-său Alexandru a dărîmat casele din uliţa Culmea Veche, a tăiat castanii bătrîni din curte şi a zidit o casă potrivită cu marea lui avere... Casa aceasta, care există şi azi, era în fundul unei curţi pietruite, cu zăbrele înalte de tuci încoronate cu vîrfuri aurite în chip de suliţă". Casa aceasta există şi azi: anticipaţia sugerează veridicitatea faptelor şi continuitatea. Formula de trecere către intriga romanescă propriu-zisă nu e la rîndul ei numai bine marcată, dar este

aceeaşi în toate romanele de acest gen: „într-o seară de la începutul primăverii lui /862. citeva echipaje, dintre care două aveau steme pictate pe lacul negru al uşilor, aşteptau de partea cealaltă a străzii Culmea Veche. Caii ciocăneau din copite caldarîmul; vizitiii beau vin fiert la bucătărie; ferestrele cele înalte străluceau; se întrevedeau prin perdele roiurile de lumini ale candelabrelor". De departe spre aproape, din istorie în cotidian, din cronică în romanesc. Cititorul este condus astfel, cu metodă sigură, deşi oarecum uzată prin repetare, devenită convenţională. în mijlocul salonului unde se va desfăşura primul act al piesei. Personajele se află deja în scenă: aşteaptă parcă, de la ridicarea cortinei, ca naratorul invizibil care a făcut introducerea să ni le prezinte sau să le dea cuvîntul. Un semn şi societatea de cucoane, risipită pe canapele şi fotolii din tapiserie de Aubusson, între care par a se fi rătăcit şi doi bărbaţi, se pune deodată în mişcare: „ Domnul Cozianu stătu un sfert de oră cit cucoanele, apoi îl luă de braţ pe singurul bărbat care sosise pînă la ceasul acela, domnul Lascăr Lascari, deputat al unui judeţ de la cîmpls, şi fără un cuvînt îl duse afară din salonul cel mare şi luminat în care scînteiau în aer, deasupra capetelor, girandolele de cristal ale candelabrelor. Cei doi bărbaţi trecură într-un salonaş... ". Fac o partidă de cărţi, conversează cu subînţelesuri, apoi Cozianu, simţindu-se rău, se retrage, iar Lascari se înapoiază în marele salon: „Prima lui privire merse de-a dreptul la doamna Cozianu care şedea într-un fotoliu lingă sobă; şi cu aceeaşi privire Lăscăruş îl cuprinse şi pe Şerban Vogoride, care stătea în picioare Ungă Sofia Cozianu, rezemat cu spinarea de soba de teracotă împodobită cu floricele în gustul vienez de la 1830. Vogoride vorbea tare... ". Romanul propriu-zis poate să meargă acum de la sine. Dar el nu va rămîne tot timpul în acest plan. Perspectiva istorică, a cronicii, va reveni periodic, ca un laitmotiv, tăind trama evenimentelor curente. Să notăm şi un lucru oarecum neaşteptat: tehnica foarte precisă, convenţionalismul unor formule nu exclud varietatea şi bogăţia detaliului şi chiar un anume protocol epic. Economia principală care guvernează romanele de acest fel implică, paradoxal, abundenţă descriptivă, adevărate galerii de portrete, studii ale vestimentaţiei, pretinse toate de documentarismul genului. Dacă la nivelul formulei narative romanele sînt abile şi puţin inventive, ele compensează din plin stereotipia funcţională printr-o artă minuţioasă şi cîteodată aproape bizantină. La Petru Dumitriu este chiar mai mult: o excepţională înzestrare pentru portret, un ochi avid de culoare, de pitoresc sau de grotesc.

Voi culege din Davida două-trei exemple. Nu e lipsit de interes să vedem pentru început şi în ce măsură aceste portrete satisfac un apetit

descriptiv mai general al romancierului, care face din ele suportul unor informaţii despre modă, gusturi, îmbrăcăminte: „Sofia Cozianu trecuse bine de treizeci de ani, şi se îngraşă. Dar era albă, sprincenată, cu ochi negri şi blînzi, trandafirie în obraji. Rochia de tafta roz cu dantele la mînecile scurte pină la cot şi un alt rînd de dantele în jurul umerilor, ■strînsă pe talie şi înfoiată în şolduri după moda lansată în Europa de împărăteasa Eugenia, umplea fotoliul cu faldurile lucioase ale crinolinei; corsetul făcea să-i iasă braţele pline, umerii rotunzi, cărnoşi, şi gîtul rotund de statuie, ca dintr-un potir de preţ. Îşi purta părul negru în zulufi uşori peste urechi şi pe ceafă, tot ca Eugenia de Montijo şi se mişca puţin, leneşă şi moale, cu unduiri rotunde ale fiinţei ei pline de o dulceaţă matură". Nota celor mai multe este o fastuoasă imaginaţie a diformului şi caricaturalului: „Tolănit într-un fotoliu (Lascăruş) îşi suna nişte poli de aur în buzunar, se frămînta, avea ticuri, strîmbături, se foia în fotoliu, îşi mîngîia cu o mînă cu unghiile roase şi murdare barbetele mătăsoase şi aducea aminte de o bucată de brînză Camembert care a început să se mişte". Observarea fizionomiilor, a trupului, a picioarelor sau burţilor, denotă o evidentă plăcere a schimonosirii. O mizantropie abia mascată conduce mîna pictorului în aceste portrete baroce, naturaliste, arcimboldeşti. Detaliul urît, sordid, pervers, e de fiecare dată îngroşat, încît cea mai desăvîrşită frumuseţe pare atinsă de morbideţe: ravagiile vîrstei, grăsimea, sechelele bolilor, decrepitudinea nu sînt niciodată uitate. Romancierul român îl citise, se simte, cu pasiune pe memorialistul Saint-Simon. Elementul cel mai frapant în aceste portrete este predominanţa trăsăturilor fizice. Senzualitatea, cruzimea, frica, posomoreala par încrustate în pielea, ochii, obrajii, umerii personajelor. Corpul nu este doar permanent scos în evidenţă, dar devine capabil să manifeste, el singur, toată interioritatea. Corpul „expune"' caracterul, temperamentul: „ Din fundul salonului se ivi o femeie în rochie neagră. Abia cînd intră sub cel dintîi dintre cele trei candelabre de cristal atirnate de tavan, se văzu că era de aproape patruzeci de ani. blondă cu sprîncenele bălane şi ochii verzi ca gheaţa; gura ei era strînsă şi faţa rece şi severă. Rochia simplă de mătase neagră n-avea decît un guleraş alb şi manşete albe ". Ochi îngheţaţi, gură strînsă, rochie neagră cu guleraş alb: corpul este elocvent, iar corporalitatea un limbaj precis. Romancierul descrie, tară să analizeze. Nu sondează înlăuntrul acestei suprafeţe strălucitoare: sufletul apare în came şi oase, portretul fizic vorbeşte de la sine, ca şi cum fizicul ar reprezenta o metonimie a sufletului, un substitut al lui, strecurat mai puţin în scopul de a-1 simboliza decît în acela de a-1 înlocui. Portretul balzacian se baza pe o „qualite maîtresse", de obicei

de ordin moral şi psihologic: ambiţia, cinstea, altruismul, egoismul. Aici portretul are o temă, o stereotipie metonimică şi de ordin fizic. Corporalitatea se constituie muzical, dezvoltînd tema senzorială sub formă de laitmotive sau refrene. De cîte ori un personaj apare, el îşi pune în evidenţă tema: este ca o parolă de recunoaştere.

O asemenea temă este în cazul Herminiei Marchand, guvernantă în rochie neagră şi guler alb a Davidei, gheaţa. Femeia are ochii verzi de gheaţă, un ton al vocii glacial şi vibrant, un rîs rece, silnic. Nu fac decît să desprind din context epitetele ce însoţesc - ca un roi - corpul ei de o fermitate necruţătoare, asemeni unei vergi de oţel. Jignită de dispreţtrHui Vogoride, reacţia Herminiei este de înţepeneală: „Nu răspunsese, nu vorbise, fiindcă ii era gîtul strîns... Zăcea în pat, nemişcată, cu trupul îngheţat, cu dinţii încleştaţi, şi nu putea măcar să plîngă". Răzbunarea şi-o calculează cu cea mai perfectă stăpînire de sine: ,,Stătea în pat, cu ochii deschişi, ţeapănă şi rece ca un cadavru, şi se gindea". După ce dezvăluie Davidei secretul relaţiilor dintre Vogoride şi mama fetei, în timp ce o atmosferă prevestitoare de furtună domneşte în casă, Herminia e singura care „pare neschimbată: rece, decolorată şi ţeapănă în rochiile ei negre sau cafenii, sau cenuşii, cu guleraşe scrobite". Un epitet definitoriu, dar mereu acelaşi, apare de exemplu şi în cazul unor personaje ale Hortensiei Papadat-Bengescu: buna Lina. însă la autoarea Concertului din muzică de Bacii, aceste epitete nu sînt decît indiciul solidificat al vechii „qualite maîtresse" şi învederează o reducţie la o unică trăsătură etică, un fel de schematism caracterologic destul de curios în proza ei de factură impresionistă. Acestei stereotipii morale îi ia locul la Petru Dumitriu o poetică a corpului. Pe de o parte, epitetul reverberează metaforic, dînd naştere la o bogată sinonimie suis-generis: gheaţa, înţepeneala, răceala, cadavericul, scrobitul; pe de alta, domeniul metaforei rămîne fizic. Tem'a Davidei este, pînă la un punct, gîndită în contrast cu a Herminiei: focul. Ochii tinerei sînt arzători, privirea fulgerîndă. E o făptură sălbatică, aprinsă. Pe Vogoride îl iubeşte cu înflăcărare şi îl urăşte la fel. întîlnindu-1, după ce află de relaţia lui cu Sofia, „ îl mistui cu o privire arzătoare". Ura Herminiei îngheaţă, a Davidei frige. La mînie, obrajii Herminiei pălesc, ai Davidei se fac roşii. Cînd, într-un rînd, cele două femei se înfruntă, ne dăm seama că de fapt faţă în faţă stau temele lor: „Mademoiselle Marchand feri caietul. Davida ajunse în faţa ei, la mai puţin de un pas. Se înfruntau fata neagră şi subţire cu ochii arzători, şi femeia palidă şi blondă cu sprîncene şi gene decolorate, şi ochii verzi îngheţaţi". Spre deosebire de guvernantă care, răzbunîndu-se, se conservă, Davida arde în propria-i ură. Recea Herminie o conduce

pe fată spre crimă. Sînt şi alte exemple. Tema lui Lăscăruş este cleiul: „ Lascăr Lascari îl cuprinse cu braţul de după umăr. Era mai scund decît stăpînul casei şi familiar, unsuros, cleios; se lipea de om, mina îi era umedă şi lipicioasă, felul de a vorbi, prietenos, binevoitor, aproape galeş, zimbetul ce dovedea dinţi nespălaţi, obrazul alb cu barbete dese castanii, părul rar, răvăşit şi cu un început de chelie, totul seamănă cu o bucată de caş care a făcut păr... ".. A lui Alexandru Cozianu plumbul saturnian: „Era un om voinic, greoi şi adus din umeri, cu o faţă plumburie, ochii stinşi, gura amară; la Paris, în tinereţe, un astrolog îi spuse că e născut sub influenţa nefastă a lui Saturn". Aş putea continua cu enumerarea majorităţii personajelor.

(România literară, nr. 2, 1990)

„Cronică de familie" (II)

Această poetică a corpului trebuie pusă în contextul ei: lumea zugrăvită în Cronică de familie este de o animalitate rafinată şi aproape lipsită de suflet: sentimentele ei se reduc la instinctul primar ai vicleniei, la o strategie a disimulării asemănătoare schimbării pielii de către cameleon. Metamorfoza romanului balzacian se face deci şi în sensul înlocuirii moralului cu senzorialul. Personajele nu mai sînt tipuri morale, ci fiziologice. Deja la Hortensia Papadat-Bengescu o clasificare a lor în sănătoşi şi bolnavi apare mai pertinentă decît aceea în buni şi răi. Există r> interesantă tradiţie în romanul nostru, care situează nivelul observaţiei în plan senzorial (aceşti oameni au numai senzaţii) şi estetizează untul, oferindu-şi extraordinare spectacole ale abjecţiei fizice şi ale grotescului. Un hulpav ochi artistic descoperă, şi. în Craii lui Mateiu şi în Cronică, anomalia trupului, totdeauna cu o clipă mai înainte ca simţul moral să fie alarmat de degradarea sufletului. Nota caricaturală a portretului e cel dinţii semn. Lăscăruş nu e singurul personaj repugnant, deşi e unul memorabil: în episodul al doilea, intitulat cu falsă ingenuitate Copilării, bărbatul Davidei a devenit un fel de gîndac monstruos şi imens. Davida, urîndu-1, îi strigă: ,, Murdăria pămîntului! Murdarulel Eşti murdari". Exclamaţia nu este întîmplătoare. Lăscăruş se sublimează în această impresie, din nou fizică, de murdărie. Pe înapoiata Eleonora, fata Davidei, sora ei Elena o strigă cu o altă vorbă semnificativă: „Mototoaio!". Şi apoi în englezeşte: „You beast! You dirty beast!" Bestie murdară: demenţa, iată, apare tradusă tot în termeni fizici. Printr-o inversare sugestivă, bătrîneţea prea vitală devine scandaloasă. Octogenara din O călătorie K de plăcere e un personaj care anunţă parcă imaginaţia lui Mârquez,

una din acele bunici care-şi terorizează şi exploatează nepoţii. Petrecerile tineretului nu sînt departe de cele din Drumul ascuns, de Ia clubul frecventat de Coca Aimee, sau de cele din Craii de Curtea-Veclie. Chefliii, stricatele din marile familii, ca eroina Hortensiei Papadat-Bengescu sau ca Augusta din Marşul nupţial, bătrînii decavaţi, ramolismentul, senilitatea decrepită, toate acestea alcătuiesc un panopticum de figuri şi de gesturi oribile. Ospeţele abundă ca în Lupii lui Dinu Nicodim sau ca acela trimalchian cu care încep Istoriile lui Mircea Ciobanu (alt roman în care fiziologicul e estetizat). Fălcile clefăie, guri uriaşe, pantagruelice, îngurgitează la infinit, sosurile curg pe haine. O scenă de un grotesc demn de imaginaţia satirică a lui Goya este aceea din Acvarium în care, spre sfîrşitu! unei nopţi de chef, onoraţii invitaţi îşi scot pantalonii şi rămîn în izmene: „Cîndvaletul îi deschise uşa sufrageriei, domnul Van Narredon rămase în prag şi un zîmbet fericit apăru lărgindu-se treptat pe faţa-i grăsulie şi roşie. Cucoanele în rochii negre, violete, roşii ca focul, galbene ca lămîia, rîdeau cu lacrimi, domnii tocmai îşi scoseseră pantalonii şi, cu desâvîrşire corecţi în partea de sus, cu gulere şi plastroane scrobite, reveniri de mătase cu o camelie sau o garoafa Ia butonieră, ofereau iii partea de jos spectacohd unor picioare goale în ciorapi şi jartiere şi izmene. Fănică Niculescu avea picioare strîmbe, uscăţive şi păroase, bătrînul Lascari, albe, grase, cu vine albastre, generalul Ipsilanti. uscate, osoase, tînărul Romano, sănătoase; cam grase, Vasilescu-Rânmic îşi vedea burta monstruoasă care-i cădea pe genunchii ieşiţi. Un hohot general de rîs îl întimpină pe domnul Van Narredon, care zîmbind încîntat şi cu politeţea vechiului diplomat, spre a nu face notă , discordantă, işi scoase pantalonii, îi dădu unui valet, şi înainta spre locul care-l aştepta, la dreapta gazdei". Astfel de imagini de Satiricon, mai ales în materie de portret caricatural şi chiar scabros, găsim, din nou în\ Lupii lui Dinu Nicodim, ca de exemplu în acest portret de femeie: ,,Cuprinde canapeaua-ntreagă şi se revarsă... Proptită-n pumni, braţe, arcuite,-piine, petrec de sub mîneci scurte, din care gonesc afară cîte-un şomoiog de păr gros, să crezi că-i barbă de ţap, se-alină pe braţe-n sus şi-n jos. Pe piept, dantelă suavă, albă. O fundă cărămizie, mare, zglobie, acuma-mi pare şi şcolăriţă!".

Sarcasmul, satira, caricatura asigură o armătură puternică şi elastică prozei din Cronică, neîndăgiiindu-i, nici o clipă, să alunece în moliciunea unei arte doar abundente, de fastuoasă descripţie. Linia intrigii rămîne precisă, ca şi cea a portretului. Epicul e o coardă bine întinsă, cu soluţii neprevăzute, cîteodată bruşte, tară prisosuri. Recunoaştem în structura scenariului tăietura decisă din portretistică.

Din cîteva mişcări, se schiţează subiectul şi se ajunge repede la starea de criză. Nu lipsesc loviturile de teatru. Această proză „musclee", energică, vivace, conflictuală, se sprijină, psihologic, pe două atitudini fundamentale: trufia aristocratică şi nevoia de dominaţie. Cozienii stăpînesc prin orgoliu de castă, fie că urmăresc satisfacerea unor pofte trupeşti (dragostea e limitată la carnalitate, e o boală, la Davida, la Augusta, la Elvira, la Dimitrie Cozianu, la Ghighi Duca etc.), fie a unor ambiţii politice (la Bonifaciu Cozianu, la Şerban Vogoride etc). Romanul doric (unul al energiei vitale) apare despuiat, redus la esenţă, populat de indivizi fără alte sentimente decît interesul imediat şi ale căror raporturi sînt cele înseşi descărnate, golite de orice afectivitate, gratuitate sau altruism. Numitorul comun este violenţa. Conflicte atît de sumare şi de puternice nu se pot coastitui decît printr-o permanentă încercare a forţelor. Existenţa fiind o luptă acerbă, protagoniştii se împart, de la prima vedere, în tari şi slabi. De-o parte Sofia, Lăscăruş, Herminie, Bonifaciu, Elena Vorvoreanu, Fănică Niculescu, de alta, Alexandru Cozianu, Davida, Eustaţiu, Eleonora, Şerban Romano. Ultimii se aservesc primilor, devin uneltele lor. Clasificaţia morală urmează îndeaproape pe aceea fizică: este ca şi cum anumite însuşiri ale corpului ar fi luate ă la lettre. Politicianul ambiţios e un corp de oţel, o varga ce vibrează şi nu se îndoaie la presiuni (Bonifaciu Cozianu).' Ratatul (Şerban Romano) e o masă de carne flască şi are un dos de matroană. Erotica e, şi ea, un raport de forţă. Bonifaciu Cozianu (Viaţa lui Bonifaciu Cozianu) încearcă să seducă pe Cleopatra, soţia' fratelui său, pe cînd se plimbau singuri cu cabrioleta, şi e respins cu brutalitate. Cleopatra nu s-ar da în lături de la o aventură, brutalitatea ei de moment avînd doar un scop tactic. O clipă, Bonifaciu pare a se resemna, dînd femeii plăcutul sentiment al victoriei (care e de fapt o pură senzaţie, ca toate trăirile acestor oameni: „Se simţea pătrunsă în tot trupul, îndeosebi în pîntece, de o senzaţie delicioasă, de o plăcere ascuţită"). Senzaţia de putere, de dominare, este o voluptate la fel de mare ca aceea oferită de posesia fizică. Crezîndu-se învingătoare. Cleopatra e ,, topită de satisfacţie"': ,,Aşa, băiete; ca să te înveţi minte altădată; zvîrcoleşte-te-n tine; să simţi şi tu cine sînt eu!". Dar. prefăcîndu-se domesticită şi ascultătoare, fiara din Bonifaciu pîndeşte şi, Ia primul prilej, o ia prin suprindere pe Cleopatra, aruncînd-o din cabrioletă şi trăgîndu-i o pereche de palme „zdravene, grele". Efectul este fulgerător; palmele „ o făcură să vadă negru în faţa ochilor şi să se lase moale, învinsă, mirîndu-se singură că simte v neaşteptată şi mulţumită împăcare, cu voinţa destinsă, topită". Femeia îşi recunoaşte masculul şi cedează. înaintea romanelor lui Nicolae Breban,

în Cronică de familie apare acest tip de relaţie de dominaţie, ca o formă a seducţiei.

Balzacianismul originar al Cronicii de familie, modificat în sensul pe care l-am analizat, nu trebuie absolutizat nici din alt motiv. Cronică de familie încorporează cu intenţie şi elemente ale altor formule, pînă Ia a putea fi considerată un fel de repertoriu cuprinzător al întregului roman doric. Romanul lui Petru Dumitriu arată că reluarea aceasta este, pînă la un punct, obligatorie, cînd, spre sfirşitul istoriei unui tip artistic, lipseşte capacitatea de a-1 reforma. Proust, comparabil şi comparat cu Balzac, a schimbat radical romanul acestuia: ionicul a luat locul doricului. Cînd însă viziunea, metoda nu sînt revoluţionate, romanul e condamnat să regăsească (spontan sau deliberat) o parte din formulele anterioare. Cronică de familie este, dacă-1 privim din acest unghi, o veritabilă „tablă de materii" a romanului doric, conţinînd în plus, fapt explicabil, şi episoade ce amintesc de formule mai noi. Scris tîrziu şi, la fel cu Enigma Otiliei, din intenţia de a realiza o balzaciană comedie umană, romanul lui Petru Dumitriu nu poate ocoli structuri mai recente, infidelităţi faţă de tradiţia de la care conştient se revendica: şi mai ales nu poate să nu cadă peste formele pe care le-a consacrat tipul romanesc de care aparţine. înainte de a le exemplifica, şi pe unele şi pe altele, să mai spun că inovaţia ori conformitatea nu sînt atît de decisive în raport de valoarea estetică precum credeau, în virtutea programului lor, formaliştii ruşi. Un tip artistic începe de obicei prin a inova, creîndu-şi formulele, structura, uneltele adecvate naturii sale; şi sfîrşeşte prin a se repeta, cînd instrumentariul a fost creat şi tipul n-a atins punctul critic din care nu se mai poate mişca fără o radicală transformare. Pe panta ascendentă, chiar şi opere de a doua mînă contribuie la progresul şi Ia diversificarea formelor; pe panta descendentă, se pot ivi capodopere care nu inventează, structural, nimic. Fără a ne întoarce Ia organicismul doctrinei lui Ferdinand Brunetiere, cred că putem accepta ideea că energia unei specii este mărginită şi că, după faza de expansiune în care proliferează indivizii cei mai originali şi suprinzători, urmează un declin ce stă sub semnul lipsei de imaginaţie formală.

Davida debutează, cum am văzut, balzacian, însă nucleul propriu-zis al episodului conţine o nuvelă stendhaliană pe tema răzbunării. în trufia aristocratică, Davida seamănă cu o Matilde de la Mole sau cu o Vanina Vanini a cărei iubire fanatică s-a metamorfozat însă într-o ură la fel de fanatieă. Episodul cu tînărul Anghel este un fel de povestire cu „carbonari", în care regăsim atît spiritul unora din nuvelele italiene ale lui Stendhal, cît şi ceva din romantismul naiv al lui Filimon din

Mateo Cipriani şi Friedricli Staaps, Cămăruţele conspirative, ftizia, gălbăjeala protagoniştilor, susţinuţi într-un trup firav de o voinţă de fier, idealismul, umilinţa lor orgolioasă ne amintesc şi de Missirili, rănitul adăpostit în castelul Vanini, şi de intrigile puerile, de loviturile de teatru, din memorialul lui Filimon. Ca şi subiectele, tipurile se repetă: nu e oare Herminie Marchand o Cousine Bette? Copilării semănîhd cu un mic roman flaubertian al femeii frustrate, în O călătorie de plăcere reapare pînda balzaciană a unei moşteniri, temă ce nu e străină nici de Bijuterii de familie. Nişte oameni foarte ocupaţi sau Petrecerile tineretului (unde se înfiinţează societatea cu nume caragialesc „Corupţia română") evocă unele scene din Istoria celor treisprezece. Cînd din acest plan al luptei şi energiei, autorul trece într-unui, mai discret, al plictiselii şi al intimităţii, tema dictează o nouă formulă: Viaţa la ţară este o nuvelă turghenieviană, desigur; într-un spirit mai crud modern şi mai senzual. Chiar dacă dulcegăriei i-a luat locul o altă atmosferă, matură, depoetizată, vom regăsi, pentru plimbările cu barca pe lac sau pentru sosirea la moşie a unui tînăr, modelele originare, fie în Duiliu Zamfirescu, fie în Medelenii lui Ionel Teodoreanu. Primitivitatea şi mizeria vieţii ţărăneşti sau a lumpenilor sînt zoliste (Zola fiind întîiul romancier european al claselor de jos), ca şi figurile de curtezane. Lenora Popovici sau Fifi Oprescu sînt specii de Nana. Din Rebreanu par inspirate scenele răscoalei, cruzimea haotică,' mişcarea dezordonată a masei, vorbirea monosilabică şi fondul de instinctivitate primară. Plăcerile tineretului nu sînt numai balzaciene: evocă deopotrivă iniţierea în suspecte mondenităţi din Drumul ascuns. Toate episoadele despre primul război mondial (Datoria, Mizeriile războiului, Augusta) au modele clare: Pădurea spînzuraţilor, Strada Lăpuşneanu, întunecare, deşi nu lipsesc ecouri ceva mai îndepărtate din Familia Thibault. Saloanele sînt tolstoiene, dar cu nota de observaţie satirică a moravurilor din romanele fraţilor Goncourt. Şi dacă un salon aristocrat de la 1860, descris de Petru Dumitriu, seamănă mai bine cu saloanele Rostovilor din Război şi pace decît cu acela al Doamnei de Guermantes din în căutarea timpului pierdut, stilul are uneori densitatea poetică a aceluia proustian: „Cea dinţii sosise bătrîna vorniceasa Sturza,- care-şi ocupase fotoliul obişnuit în capul salonului. Şedea într-un cerc de cucoane tinere ca un gîndac negrit în mijlocul cercului de petale al unei flori şi, îndoită în două, cu cappe/ina romantică după moda anului 1830 trîntită pe urechi, dar neagră, cu fustele-i negre revărsate pe fotoliul aurit şi tapisat cu trandafiri pe fond alb, se sprijinea în cîrja cu cap de fildeş şi aştepta să intre cucoanele în capătul celălalt al

salonului şi să meargă treizeci de paşi pînă la ea. Cucoanele, în rochii de mătase şi catifea, soseau, se opreau o clipă în faţa salonului luminat de marile candelabre de cristal, fluturau din evantai şi, ţinîndu-şi cu o mînă un fald al rochiei, intrau maiestuos prin salon, surîzînd în dreapta şi în stînga şi, fluturînd din evantai pînă în faţa vornicesei, unde făceau o reverenţă şi pupau mina babei" (Davida). Jocul culorilor, micul balet al sosirii doamnelor, mişcarea evantaielor (de două ori menţionată) sînt un pur spectacol pentru ochi, chiar dacă o anume detaşare ironică marchează aspectul oriental al ritualului. Ironia nu înseamnă decît conştiinţa modelului, nicidecum intenţia de a renunţa la el. Parodierea formulei balzaciene de început, în O călătorie de plăcere, nu implică inventarea alteia: „într-o dimineaţă de primăvară, într-unui din primii ani al veacului al XX-lea, pe la orele unsprezece, colonelul Vorvoreanu, unul din ginerii Davidei Lascari, se duse la bordel". în acelaşi fel, proustianismul incidental nu schimbă cîtuşi de puţin natura dorică a Cronicii de familie, arătînd numai că repetarea structurilor, într-un moment tardiv al evoluţiei, presupune amestecuri şi încălcări de graniţe. Proust însuşi e parodiat subtil, împins spre caricatură, reluat într-o „grafie" impură, deşi sesizantă: „ Vesta albă îi scotea în evidenţă pîntecul umflat; pîntec alb, rotund, cu cap alb şi împrejur aripi şi elitre negre. Lăscăruş părea o mare insectă răsturnată pe spate şi care, obosită de a se întoarce la loc, s-a oprit. Numai picătura verde, transparentă şi sclipitoare a unui smaragd în capătul acului de cravată, părea străină de această masă moale şi fără apărare, albă şi neagră, în faţa căreia însă demni cu bărbi şi cu favoriţi, la fel de copţi şi de pîntecoşi şi ei, stăteau şi aşteptau cu un interes amabil, care ascundea o mare încordare". (Copilării). Proustiene sînt toate aceste comparaţii - cu insecte, cu pietre preţioase -, aşezarea personajului în cadru ca într-un decor poetic, care nu explică nimic, dar sugerează totul, o stare, o încordare, o aşteptare: „Afară, dincolo de tufele de stînjenel, sub unul din nucii bătrîni, Davida în rochie de doliu, de rips de mătase neagră, şedea într-un fotoliu de grădină. Lumina azurie, frunzişul de un verde luminos, movila de pai de culoare deschisă, pietrele aproape albe de pe jos, conţineau această siluetă neagră cum conţine un smaragd o bucată de cărbune, mort şi sinistru; dar obrazul şi mîinile erau de un galben pămîntiu. Şedea acolo şi se uita în gol". (Poziţia astrelor la 19 iulie) Rezumatele şi anticipaţiile sînt, în schimb, în linia clasică a romanului realist postbalzacian: „Iar mai tîrziu, se retrase de tot şi căzu la alcoolismul care avea s-o bage în mormînt la patruzeci şi ceva de ani. Dar aceste lucruri se petrecură treptat şi aproape pe neobservate,

in cei douăzeci de ani de după 1885 şi 1886; căci atunci, în 1885 şi începutul lui 1886, se petrecură cîteva lucruri despre care ea nu ştia că au s-o ducă la singurătate totală, la alcoolism şi la moarte " (Viaţa lui Bonifaciu Cozianu). Aici nu mai este Comedia umană a lui Balzac, ci Comedia modernă a lui Galsworthy.

Insă Cronică de familie se deosebeşte într-o privinţă de majoritatea romanelor familiale, de la Galsworthy la Roger Martin du Gard: ea accelerează ritmul, concentrează cronica. Am citat adineauri unul după altul două episoade spre exemplificare. Nu e o repetare pur şi simplu a lor, ci o scurtare, căci spiritul modernităţii a pătruns în construcţia lentă şi tenace, minuţioasă, a acestui fel de romane, grăbind conflictele şi precipitînd soluţiile. Cele două mii de pagini ale cronicii sînt divizate în douăzeci şi patru de mici romane, relativ autonome. Valoarea timpului apare schimbată: nu mai contează imensa şi răbdătoarea desfăşurare, nici detaliile strînse meticulos, pas cu pas. Intriga fiind concentrată şi detaliile căpătînd aspect poetic (prouslian), istoria pare spusă pe scurt, ca într-o pagină de Larousse. Timpul nu mai are răbdare în Cronică de familie a lui Petru Dumitriu: viziunea nu mai e aceea a istoricului vechi, pedant şi conştiincios, animat de sentimentul euforic al unei lumi în ascensiune, ci a unuia modern, privind destinul unei clase (aristocraţia autohtonă) din perspectiva sfîrşitului ei, rapid şi catastrofic. Cînd totul s-a consumat, vitalitatea începuturilor ca şi morbiditatea sfîrşitului, cînd clasa şi-a stins ultimele energii şi a părăsit scena istoriei, nu-i mai rămîne istoricului, după ce a relatat totul, decît să-şi cheme încă o dată actorii la rampă, ca să salute publicul: pe dinaintea ochilor noştri trec, pentru ultima oară, în Index, numele cele mai importante. Romanul doric e o lume, uriaşă, variată. Cititorul trebuie să aibă sentimentul că participă la viaţa ei, că a intrat, măcar o dată, împreună cu personajele, în marile familii a căror cronică i-a fost spusă. El trebuie s-o poată recapitula, ca şi cum ar deschide un album şi ar citi numele şi explicaţiile de sub fotografii. Iluzia este esenţială şi are exigenţele ei. Cortina cade peste tabla de materii, care nu e însă pur şi simplu aceea a Cronicii de familie, dar una a romanului doric în întregul lui, cu temele şi formele sale, uneori cu titlurile sale (de glorie): Viaţa lui Bonifaciu Cozianu, O călătorie de plăcere, Bijuterii de familie, Viaţa la ţară, Mizeriile războiului, Plăcerile tineretului, Cariera lui Dimitrie Cozianu, Boierii vechi şi noi, Tinereţea lui Pius Dabija. Bildungs-romane, fresce, cronici sociale, romane psihologice, ambiţii, eşecuri, cariere politice, răzbunări, trădări, răscoale - toată gama.

(România literară, nr. 3, 1990)

Document: 10. A. E. Baconski.doc

A. E. BACONSKY

Proza lui A.E. Baconsky

N-am scris, nu mai ştiu din ce motive, în 1967, la apariţia primei ediţii, despre Echinoxul nebunilor de A.E. Baconsky. De curînd, cele nouă naraţiuni cuprinse în culegere (la care s-a adăugat o a zecea, existentă în manuscrisul predat fostei Edituri pentru Literatură, dar absentă din cartea tipărită) au fost reeditate, împreună cu un roman, Biserica neagră, redactat în 1970 şi rămas inedit la noi (în traducerea lui Max Demeter Peyfuss, el a văzut lumina tiparului în 1976 la Verlag Ullstein din Frankfurt am Main), în cel de-al doilea volum de Scrieri îngrijite de Pavel Ţugui. In „România literară" nr. 23, E. Simion şi Gabriela Omăt au comentat Scrierile, amîndoi oprindu-se, cum era firesc, după o atît de lungă aşteptare, la roman şi acordînd mult mai puţină atenţie povestirilor. Reiau discuţia - atît despre roman, cît şi despre povestiri, căci stau bine numai laolaltă - îndeosebi fiindcă mă simt dator să-mi spun o părere. A.E. Baconsky fiind un autor prea important ca să-mi pot permite a-i „ignora" în continuare unul din sectoarele operei. Totodată, o recunosc de la început, nu împărtăşesc aprecierea comentatorilor anteriori în privinţa valorii prozei poetului şi mi se pare că au rămas destule lucruri de spus şi în legătură cu natura acestei proze (generos raportată la posibilele modele internaţionale, ce are încă ascunse rădăcini autohtone). în sfirşit, nu vom putea amîna' multă vreme obligaţia de a redeschide dosarul cărţilor din raftul întîi (pînă una-alta) al literaturii apărute în regimul trecut. Orice retipărire devine un prilej nimerit. Aproape că nu putem eluda, în faţa lor, întrebarea: ce impresie ne produc ele astăzi? Vorba Christei Wolf, dar restrînsă la literatură: ce rămîne? E sigur că nu mai citim la fel ca ieri. Nu mai sîntem, noi înşine, aceiaşi. înainte de orice, e necesară o recapitulare a criticii.

în Scriitori români de azi (ediţia 1978), E. Simion includea Echinoxul nebunilor în proza fantastică. Biserica neagră, pe care n-o cunoştea atunci, e socotită acum (în articolul din „România literară"), o utopie neagră şi o parabolă modernă. Aprecierea de valoare comportă cîteva rezerve subtile, mai mult nişte semne de întrebare ridicate cititorului actual. în schimb, Gabriela Omăt este entuziastă în privinţa valorii. Clasarea prozei merge în acelaşi sens ca la E. Simion: „ Consider Biserica neagră marea carte a lui A.E. Baconsky... Şi văd serioase şanse ca verva sumbră a acestui text. manevrînd impecabil convenţiile contrautopiei, în cadrele naraţiunii fantastice (fără fantastic!), ale

alegoriei şi halucinaţiei expresioniste, să modifice situarea prioritară a autorului din rîndulpoeţilor in acela al prozatorilor noştri de marcă". A.E. Baconsky, mare prozator? Unul foarte interesant şi desăvîrşit ca artist, desigur. Dar prea vădit alexandrin, ca să fie mai mult decît un prozator minor. Afinităţile, modelele şi natura prozei sale, precizate cu mai multă grijă, pledează în sensul circumspecţiei mele. Mi se pare că referinţele multiple pe care mai ales Gabriela Omăt le face trebuie sever cernute: Nerval, Poe, Baudelaire, Caraion, Emil Borta, Gogol, Kafka, Jiinger, Huxley, Beckett, Orwell, Koestler. Doar patru nume îi evocă aceaşi proză lui E. Simion: Mateiu Caragiale (cum de lipseşte el la Gabriela Omăt?), Hesse, Jiinger şi Orwell. Este cît se poate de clar că aceste nume ilustrează două serii complet diferite de înrudiri. Pe de o parte, e vorba de rudele contrautopiei (sau utopiei negre), specie relativ nouă, dar în cazul căreia n-are nici un rost să convocam pe toţi autorii (legiune!). Hesse nu poate sta pe aceeaşi creangă a arborelui genealogic cu Jiinger, nici Kafkă cu Koestler. A doua serie este a scriitorului artist, poetizant, a creatorului de atmosferă morală sumbră şi neliniştitoare. La acest capitol, legăturile cele mai exacte le-a descoperit mai demult Mihai Zamfir, incluzînd naraţiunile din Echinoxul nebunilor în studiul său din 1981 despre Poemul în proză şi derivîndu-le din texte similare ale lui Macedonski, Emil Borta şi Ion Vinea. Factura post-simbolistă, aerul „decadent" (în felul de la Huysmans şi de la ceilalţi prozatori de la finele veacului trecut), stranietatea morbidă, protagonistul solitar, deambulînd continuu prin labirintul realului, conştiinţa frisonată, anxioasă, esoterismul detaliilor, acestea şi altele sînt absolut frapante în povestirile din Echinoxul nebunilor. Scrise, fără excepţie, la persoana întîi (ca mai toată proza post-simbolistă), ele nu numai situează acţiunea în afară de orice determinare temporală, dar produc şi sub raport artistic aceeaşi senzaţie de atemporalitate. Locul acţiunii este ţărmul unei mări nordice, agitată de furtuni, sau un oraş (mereu acelaşi) aşezat pe acest ţărm şi separat de lume, de o parte prin marea impracticabilă la vreme rea, de cealaltă, prin sălbatice dune de nisip. Vagul, imprecisul, cultivate de neoromantismul fin de siecle, sînt, aşadar, la Ioc de cinste în aceste povestiri cu atmosferă ciudată (mai curînd decît fantastică) destul de inegale ca valoare.

Două sînt foarte frumoase şi ar merita un colţişor în orice antologie a nuvelei româneşti. Una este chiar povestirea titulară, Echinoxul nebunilor, în care se relatează o crimă (s-ar zice că însuşi naratorul ucide, fără să ştie) explicabilă prin ereditate morbidă şi vendetă ceremonială. Crima e „mascată" de un spectacol cu actori şi cîntăreţi, sosiţi nu se ştie bine de unde, în oraşul de pe ţărmul mării.

Linia demarcatoare dintre realitate şi ficţiune se şterge. Spectatorii şi actorii se amestecă. Motivul e shakespearean, dar probabil filtrat prin Botta. El se numără printre motivele recente la Baconsky. Altele sînt iniţierea, substituirea (sau dublul), pigmeul, artistul damnat (motiv post-simbolist) ş.a.m.d. O dublă iniţiere ni se relatează în cealaltă povestire antologică. Farul: în sexualitate şi în moarte. Asemănarea unor situaţii cu cele din Tlialassa lui Macedonski (semnalarea a facut-o Zamfir) nu poate fi rodul hazardului. Baconsky era funciar un tip macedonskian, poseur incurabil în viaţă şi în operă, aşa că e greu de închipuit că nu citise micul roman al înaintaşului său (cu o versiune franceză, Le calvaire du feu, şi cu una românească), genial în capacitatea de a metaforiza sexualitatea, cea mai îndrăzneaţă, sub acest raport, proză de la noi dinainte de ale lui Arghezi, Şi alte proze macedonskiene ne sînt evocate de Farul. N-am spaţiul necesar să fac dovada, dar garantez că aş încurca pe mulţi cititori din cei mai avizaţi, dacă i-aş invita să deosebească o pagină din Farul lui Baconsky de una din O noapte la Sulina de Macedonski. Şi alţi autori se cuvin menţionaţi în context. Ştiţi, de pildă, a cui este povestirea care începe cu aceste cuvinte: „Enervat de această lungă agonie a unui veac suspect..."? Autorul-nu e nici Macedonski, nici Mateiu Caragiale, nici Emil Botta, nici A.E. Baconsky! Este Bacovia, în Cubul negru. Se poate reproşa restului povestirilor din Echinoxul nebunilor o anumită inconsistenţă. Simbolurile sînt fluide. E, mai curînd în toate, un stil al straniului moral, foarte „recherche" şi din cale afară de monoton.

Romanul Biserica neagră se află cuprins pe de-a-ntregul în acest stil fin de siecle, cu deosebirea (importantă!) că A.E. Baconsky se serveşte acum de el nu doar într-un scop pur artistic, aşa zicînd „gratuit", ci ca să edifice o contrautopie politică, una din cele mai coerente şi mai complete scrise la noi în urmă cu două decenii. Cum regimul politic vizat era acela comunist, Biserica neagră n-a putut să fie publicată, în România anilor '70, cum n-au putut fi publicate, în anii '80, nici romanele lui Bujor Nedelcovici (Le secând messager) sau Oanei Orlea (Un sosie en cavale), apărute în Franţa. (înainte de a merge mai departe, să numim şi cele cîteva romane în care cenzura n-a identificat alegoria politică, îngăduindu-le să apară: seria, începută cu F al lui D.R. Popescu, Lumea în două zile de George Bălăiţă, Cronica nisipurilor de Rodica Iulian şi alte cîteva). Romanul lui Baconsky a fost apropiat de comentatori de contrautopiile occidentale la modă după război şi avînd în Kafka un precursor (Contextul autohton n-a fost pomenit, deşi mi se părea la fel de interesant şi, istoriceşte, mai util). Dar s-au scris în deceniile din urmă contrautopii

şi contrautopii. între ele subzistă diferenţe literare (nu doar de valoare, ci şi de factură) considerabile. Prin capacitatea de a crea atmosferă, şi încă una poetică, misterioasă şi tulburătoare, Baconsky se desparte de majoritatea autorilor de astfel de romane. Deosebirea cea mai lesne sesizabilă constă în predilecţia lui Baconsky pentru imprecis, pentru fluid, moştenită din proza „-decadenţilor". Fundalul pe care se desfăşoară bizarele evenimente din Procesul sau din 1984, este totdeauna extrem de precis, de minuţios, de realist. Ciudăţenia apare la Kafka, îndeosebi, la intersecţia unor serii de întîmplări care, în ele însele, sînt absolut normale. Rareori descoperim la Baconsky amănunte realiste în stare să ne reţină. De exemplu, acela al femeii care vine să măture în camera unde locuieşte protagonistul Bisericii negre, nechemată de nimeni, la ore nepotrivite şi părînd surdă la proteste. Dar dacă la Kafka asemenea detalii sînt neutre din punct de vedere al semnificaţiei, introduse în roman exclusiv pentru derizoriul lor, nereuşind nici măcar să închege o senzaţie de absurditate (cel mult, una de perplexitate), la Baconsky ele primesc imediat un sens: femeia e un agent travestit, care-1 va urmări pe erou în deplasările lui, ba chiar se pare că eae un personaj atotputernic în oraş, dar care se disimulează etc. Atmosfera, care la Kafka e terifiantă prin acumularea derizoriului (lipsind orice alt efect artistic), este la Baconsky foarte savant încărcată prin procedee „literare", „poetice". Alungat din cameră de prezenţa inoportunei servitoare, eroul se trezeşte, afară, într-un peisaj simbolist de toamnă, descris de autor aşa: „Era o zi de toamnă tirzie, iarbă putrezită, pămint umed si miros de mucigai, aer bolnav cu mărgăritare murdare. Cerul mare şi orizontul mut la capătul apelor cenuşii străbătute de verdele rece al unui anotimp muribund". Aici fiecare substantiv îşi are adjectivul precum corpurile fizice umbra. La Kafka sau la Qrwell nu sînt într-un întreg roman atîtea adjective cîte depune Baconsky pe fiecare pagină. Orice prozaism lipseşte din Biserica neagră, care cultivă atmosfera şi detaliul poetic, şi e suprasaturată de efecte de artă. Nu există nici un milimetru pătrat de naturaleţe ori de banalitate. într-un roman, această proprietate devine repede un defect. Cu atît mai mult, cu cît e vorba de un roman alegoric, cu adresă politică. Biserica neagră suferă din pricina grosimii stratului de tencuială aşternut peste zidăria interioară a utopiei politice. E absurd, desigur, să cerem unor astfel de romane transparenţă, de vreme ce ele sînt aluzive, esopice, prin definiţie. Dificultatea totuşi la Baconsky este de a muta aproape cu totul punctele de atracţie de pe esenţa politică a utopiei, pe aparenţa rafinată şi fastidioasă a artei. Miezul politic e-uşor de dezghiocat: într-un oraş desprins de lume, o ligă a cerşetorilor

instaurează un regim dictatorial corupt şi bestial, bazat pe ideologia umilinţei ca disciplină interioară. Dictatura comunistă se recunoaşte numaidecît. Umilinţa e o îngroşare a egalitarismului marxist. Toţi cetăţenii se supun din frică. Disidenţii sînt omorîţi. Liga inventează sărbători şi ceremonii lugubre, menite a întreţine teroarea. Traiul cotidian al oamenilor e bazat pe încazarmare, uniformă şi penurie. Şi aşa mai departe. Reuşita incontestabilă a autorului constă în sugerarea erorii acestui univers moral complet pervertit. Romanul cuprinde pagini impresionante, cum ar fi acelea care descriu ceremoniile abjecte din biserică, flagelaţiile şi orgiile, la care iau parte cerşetori sordizi, bătrîni scheletici, femei diforme, cu toţii îmbrăcaţi în zdrenţe, beţi şi murdari. Dacă, fragmentar, şi de fiecare dată cînd e vorba de recompunerea atmosferei groteşti, Biserica neagră este o izbîndă, romanul mi se pare,cu totul insuficient în alte laturi, dintre care chiar aceea a „evoluţiei" protagonistului. Aici intervine o bună doză de arbitrar estetic. Putem compara situaţia lui cu aceea a eroului lui Nedelcovici din Le second messager. Amîndoi se întorc după o vreme în oraşul (ţara) unde s-au născut şi n-o mai recunosc. Amîndurora li se propune să colaboreze cu noile autorităţi. Amîndoi fac cu acest prilej o experienţă cumplită. Sînt unele diferenţe notabile, eroul lui Nedelcovici îşi asumă conştient experienţa (e „reeducat") şi devine un odios colaboraţionist. Al lui Baconsky se află de la un cap la altul într-o stare de uluială, e orb şi opac, simplă victimă. Acest din urmă comportament nu e atîta structural tipului uman ca atare (eroul e sculptor), cît rod al înclinaţiei prozatorului spre stările difuze, incerte, eşoterice. Articularea problemei specifice a artistului în problema generală a opresiunii şi dezumanizării este cu totul neconcludentă în Biserica neagră. Eroul putea avea orice altă profesie. De la un punct încolo, autorul pare să fi uitat că şi-a ales, spre a-1 confrunta cu teroarea, un artist, un sculptor. în fine, simbolistica nu e riguroasă; nimic din destinul personajului nu e pe deplin justificat. Laxismul simbolurilor afinează substanţa morală şi intelectuală a romanului, care pare, sub acest aspect, oarecum arbitrar.

însuşirile de căpetenie ale Bisericii negre sînt acelea ale unei proze artiste, amintind deseori" pe Mateiu Caragiale, de un somptuos rafinament baroc, strălucitoare de viziuni expresioniste, încărcată de o poezie a elementarului grotesc, sordid ori funerar, abstrusă, ceremonioasă şi, stilistic, dedată unor voluptăţi secrete. Alegoria politică stă sub pecetea acestei excesive expresivităţi verbale ca siib o lespede de neînlăturat.

(România literară, nr. 38, 1990)

Document: 11. Radu Petrescu.doc

RADU PETRESCU .

„Matei Iliescu"

Acum trei luni, M.R. Paraschivescu vorbea într-un jurnal despre relativ necunoscutul Radu Petrescu - romancier, căruia i se mai refuzau manuscrisele prin redacţii - ca despre un „foarte mare prozator". Mărturisesc că, deoarece nu urmăresc „fragmentele" din reviste (Radu Petrescu publicase totuşi ceva, în Naţiunea* lui G. Călinescu în 1946 şi, după douăzeci de ani, în Viaţa românească şi în România literară), numele îmi era ca şi străin, dar am aşteptat cu interes să apară cartea promisă. Eventualitatea de a ignora un mare talent mă tulbura. Acum, cînd am citit în sfîrşit Matei Iliescu, îmi dau seama că am avut de ce să mă tulbur: romanul se ridică peste o bună parte din producţia de proză tînără a momentului. El dovedeşte, din partea autorului, o triplă temeritate. întîi, a pune drept titlu un nume, -un cititor ironic (sau grăbit) l-ar putea confunda cu numele autorului însuşi, suficient de necunoscut, - nu este q faptă la îndemîna oricui. în al doilea rînd, cele cinci sute de pagini ale acestui roman de debut conţin o poveste de dragoste şi nimic altceva. în fine, romanul pare a fi scris în afara mediului literar, fără cea mai vagă legătură cu temele, manierele sau pretenţiile prozei tinere. Un lucru asemănător se observa şi în Minciuna lui Mircea Cojocaru (ceea ce arată că această absenţă de la apel este responsabilă de apariţia celor mai bune romane de început din ultimul timp), cu deosebirea că Matei Iliescu este un roman aproape „demodat", ca materie şi ca tehnică, perfect lizibil de la un capăt la altul, vreau să spun deloc dificil.

Este însă o carte de nepovestit. Ce se întîmplă are o semnificaţie mai mult interioară. Subiectul ca atare se poate formula într-o propoziţie: un adolescent se îndrăgosteşte de o femeie tînără, cu cîţiva ani mai mare decît el, şi, după două anotimpuri de iubire, aproape o părăseşte. Totul durează un an, aşa că anotimpurile se cuvin luate în sens simbolic: iubirea e la început candidă şi fermecătoare, nevinovată şi senină, spre a deveni, la urmă, pasiune. Matei Iliescu este romanul unei iniţieri erotice; şi, în acelaşi timp, romanul naşterii şi morţii unei mari iubiri. Temă prin excelenţă romantică şi sadoveniană (ca şi descrierea, în fundal, a vieţii provinciale). Talentul prozatorului constă în modul de a călca pe întreaga gamă a sentimentului, de a sugera intensităţile şi variaţiile, de a pune luminile şi umbrele, de a sfredeli sufletul cu o cruzime care ştie să rămînă tandră, cu o tandreţe care ştie să fie crudă. Analiza devine palpabilă, ca şi cum sufletul ar fi atins

delicat cu vîrful degetului, pe clapele invizibile de la rădăcina emoţiei, făcut să cînte, cu fineţe dar şi cu hotărîre. Gesturile, cuvintele, privirile personajelor sînt un limbaj subtil pe care prozatorul îl descifrează ca nimeni altul; fiecare cuvînt poartă un imponderabil grăunte de emoţie, o privire lasă, o clipă, să transpară gîndul dinăuntru, fiecare gest are o semnificaţie.

Radu Petrescu este un poet al dragostei şi cartea lui mă face să mă gîndesc la nuvelele lui Turgheniev sau la romanele de dragoste ale lui Kriut Hamsun, la Spre mare.a lui Duiliu Zamfirescu sau la Adela lui Ibrăileanu, la, de ce nu, In umbra fetelor în floare (Marta şi Dora nu sînt fără legătură cu Gilberte şi Albertine)...

Arta în sine rămîne inanalizabilă. Iubirea dintre Matei şi Dora este o iubire ca oricare alta; dacă nimic extraordinar nu se petrece, nu e mai puţin adevărat că „banalitatea" e aparentă; întîlnirile, conversaţiile şi îmbrăţişările eroilor au înscrise în ele, ca într-un filigran, un plan mai adînc şi mai esenţial; iubirea lor este unul din chipurile trecătoare ale Iubirii. Fiindcă Matei şi Dora refac raportul necesar şi absolut al Iubirii, ei sînt măştile accidentale ale unei piese unice care se joacă de la începutul lumii. Intîmplările dragostei pe care o trăiesc Matei şi Dora ascund şi revelă acest scenariu fundamental. Romanul are aşadar o idee, fără să fie abstract; ne spune o poveste anumită, irepetabilă, particulară, printre rîndurile căreia citim însă, mereu, Povestea. Autorul nu face greşeala de a căuta excepţia, căci el ştie că orice soluţie extremă ar tulbura caracterul de necesar şi de implacabil, ca un accident survenit în ritmul adînc al universului. Iubirea nu rămîne cu toate astea mai puţin imprevizibilă. Profunzimea romanului constă în intuiţia acestui ritm universal care se străvede în mişcarea superficial dezordonată a sufletului omenesc. Profunzimea şi, deopotrivă, poezia lui.

Sub aparenţa de banalitate, se oficiază un ritual. Iubirea este firească şi plină de taină, ea este un joc plin de gravitate şi o ceremonie plină de naturaleţe. Lumea în care cei doi eroi există şi se iubesc îşi pierde, pe nesimţite, chipul profan: simpla lor atingere o resacralizează. Ne aflăm pe insula lui Paul şi a Virginiei, în edenul tuturor îndrăgostiţilor, acolo unde ochii indiscreţi şi grosolani ai oamenilor nu ajung să vadă. întreaga natură devine intermediarul iubirii, limbajul ei: Matei şi Dora îşi vorbesc nu numai cu ajutorul cuvintelor, al privirilor, al mîinilor, dar şi cu ajutorul frunzelor, al ierbii, al gîngăniilor, al păsărilor. Ei se oglindesc în apa rîului cum s-ar oglindi în ochi, ascultă freamătul pădurii cum şi-ar asculta inima, sînt solidari cu apusul sau răsăritul stelelor, cu lumina albă a soarelui sau cu umbra tematoare a lunii:

,,- Mai spune-mi odată, o rugă. ~-\^

Sînt fericită că-ţi plac.

Ce frază simplă, dreaptă! strigă Matei.

Cum dreaptă?

Aşa, spuse trăgînd cu mina în aerul întunecat o linie dreaptă.

Nu înţeleg, rîse Dora.

E ca în muzică. Sau m-aş putea agăţa de ea cu amîndouă mîinile, ca de un trapez atîrnat de bolta aceasta neagră şi înstelată, şi să mă leagăn şi să mă răsucesc pe ea la nesfîrşit.

Nu ne-am legănat destul pe cracă? îl întreabă şi flatată, dar şi nemulţumită că o lăsase pe pămînt în timp ce el făcea exerciţii la trapez, printre stele ".

Am spus la început că romancierului îi lipseşte orice ambiţie tehnică. în realitate, o tehnică există, şi încă una savantă, dar absorbită în substanţa inefabilă a naraţiunii. Ea explică densitatea, caracterul aproape inextricabil al descripţiei, al evocării sau al analizei. în conştiinţa personajelor, se taie, se suprapun, necontenit, mai multe planuri de realitate. M.R. Paraschivescu numea aceasta construcţie de tip simultan. Dacă Radu Petrescu n-a descoperit, el, mijlocul de a sugera că lumea senzaţiilor noastre cele mai elementare nu este de loc simplă, în orice caz, el îl foloseşte cu îndemînare. Şi, fapt încă mai important, fără nici o ostentaţie. E uşor de imaginat că romanul putea deveni de necitit dacă „confuzia" era căutată cu tot dinadinsul. Dar aşa, spaţiul concret al romanului îşi adaugă o dimensiune: a timpului subiectiv, mai exact, a pulberii de impresii, de amintiri, de gînduri, pe care le amestecăm continuu în vorbele sau în gesturile noastre prezente. Camil Petrescu a examinat cîndva (atribuind-o lui Proust) această structură complexă şi contradictorie a timpului romanesc. Personajele din Matei Iliescu trăiesc concomitent, în mai multe timpuri, ceea ce nu înseamnă decît că fiecare moment din existenţa lor le răsfrînge întreaga capacitate a personalităţii. Există în roman un stil foarte suplu al concomitentei.

Vorbind despre stil, trebuie numaidecît să remarc intelectualitatea frazei, dialogul subtil şi ironic. Dacă un stilist este un scriitor care a învăţat să-şi ascundă procedeele exprimării, să facă din ele secretul invulnerabil al artei lui, atunci Radu Petrescu este un stilist. Se vede că fraza a trecut prin mai multe filtre, că toate instrumentele au fost acordate cu grijă astfel ca nici un sunet fals să nu se producă. Iată şi cîteva obiecţii posibile. Povestea de dragoste nu este (nu poate fi) de egală intensitate pe toată durata cărţii. Autorul extinde materia unui

poem la dimensiunile unui roman. Apar, inevitabil, goluri, mai cu seamă în „reflecţiile" lui Matei nu o dată puerile; o greşeală e şi alternarea prea frecventă a unghiurilor de vedere (cîteva capitole sînt cu totul de prisos).

(Contemporanul, nr. 14, 1976)

„Părul Berenicei"

„Jurnalul e un fel de debara, ca şi romanul, altfel situată insă, in care'nu intră decît cei care au plăcerea de a răscoli prin multe lucruri anodine pînă să ajungă la micul obiect preţios ", scrie Radu Petrescu în Părul Berenicei, jurnalul său intim din anii 1961-1964, publicat azi ca o carte independentă. în ce priveşte titlul, autorul ne oferă mai multe explicaţii posibile, dintre care o reţin pe aceasta: „A da cărţii, drept titlu, numele unei constelaţii, înseamnă să transformi cartea într-o metaforă a cerului nocturn - dacă şi substanţa cărţii se potriveşte". Substanţa cărţii: între 1961 şi 1964, Radu Petrescu lucra la întîiul său roman tipărit, Matei Iliescu, şi jurnalul de azi este, în cea mai mare parte, jurnalul acestui roman. Dacă ar fi să-1 credem pe autor, destinaţia lui a fost la origine strict personală: „jurnalul e doar pentru mine, o oglindă montată între celelalte foi ale mele, în aşa fel încît să mărească spaţiul lor cu sugestia unei alte dimensiuni, mai adinei... ". De vreme ce-1 publică azi, înseamnă că-i atribuie şi un rost de sine stătător. Sau chiar mai mult. Adevărata şcoală literară, Radu Petrescu recunoaşte a o fi început, prin 1946, cu exerciţiul zilnic al jurnalului, părăsind versurile şi preparîndu-se inconştient pentru roman. De atunci, nu s-a mai despărţit de jurnal. O parte din caietele acestea au apărut (Ocheanul întors era de asemenea un fragment de jurnal), altele s-au resorbit în prozele de ficţiune (nu însă multe) şi, încereînd astăzi să facem un bilanţ, putem afirma că opera cea mai originală a lui Radu Petrescu va fi considerată într-o zi acest jurnal zilnic al său, faţa nocturnă a lucrurilor, dacă pot spune aşa. sau, mai bine, aceea secretă, ascunsă, dublura romanelor, nu numai oglinda lor. Matei Iliescu fiind un roman admirabil (ca şi una ori două din cele patru Proze), jurnalul romanului nu rămîne cu nimic mai prejos şi, cînd toate caietele, din 1946 începînd, vor fi date la iveală, s-ar putea ca ele să lase în umbră restul literaturii autorului. „Caietele acestea, ca şi cele ale Ocheanului întors - observă într-un rînd Radu Petrescu - sînt nişte caiete de studii, indiferent despre ce e vorba în ele, şi e greşit să fie citite ca beletristică']. Indiferenţi la acest avertisment (căruia, de altfel, îi putem adăuga altul similar privitor la romanul Matei Iliescu:

„ Eu nu scriu un roman de dragoste. Eu încerc să studiez ce se întimplă cînd două fiinţe de sex opus se privesc mult timp, cu interes, una pe alta"), vom continua să citim jurnalul scriitorului ca operă beletristică şi mai ales nu vom avea prejudecata că un jumal este esenţial altceva decît un roman. Ne-o spune Radu Petrescu însuşi într-o definiţie superbă: „Ca şi romanul, jurnalul este o machetă a universului".

Calitatea literară (era să zic beletristică) a Părului Berenicei este, înainte de orice, remarcabilă. Autorul e un om foarte fin şi cultivat, care are, pe lîngă instinctul artei, discernămîntul ei, un cititor cu creionul în mînă (dar iată chiar o definiţie metaforică a criticului) al epopeilor homerice, al lui Boccaccio şi Tasso, dar şi al lui Joyce. Jurnalul îi reflectă lecturile, în care clasicii se întîlnesc cu modernii, fără a le ceda totuşi în importanţă: lecturi ce par inspirate de vorba lui Faguet, adică încete, în doze homeopatice. Cel care scrie este aici cel care citeşte, observator minuţios al textului, străbătîndu-i toate arcanele, dar reuşind totodată să se delecteze cu frumuseţile lui. A doua temă a jurnalului este chiar aceea a scrisului. Scrierea lui Matei Iliescu e un prilej pentru autor de a înregistra psihologia specială a omului care scrie literatură. Poţi să nu cunoşti romanul la care se referă Radu Petrescu: jurnalul lui e o operă la fel de captivantă. Stilul trăieşte din stil. O formă gramaticală, de exemplu, ne este explicată din unghi pur estetic: condiţionalul „ are nu ştiu ce aer afirmaţie, decis, sub un prim aspect concesiv, ca o fibulă, care deşi mică, ornată, ţine totuşi pe dedesubt veşmîntul în gheara acului ei". Un pasaj din Boccaccio, în care Florio şi Biancofiore plîng şi-şi şterg unul altuia lacrimile, este comentat aşa: „Aici sunt două priviri: a celor doi care se privesc unul pe celălalt, plîngînd, şi a scriitorului care urmăreşte mişcarea miiniior eroilor şi observă astfel că degetul cu care îşi şterg ei lacrimile este dilicato, delicat. Dqcă zburăm peste privirea scriitorilor, nu pricepem nimic din arta lui Boccaccio. Scena nu este în două, ci în trei personaje". Alteori, jurnalul adăposteşte exerciţii de scris, în felul lui Jules Renacd: „Telefonistele, deschise la căldură ca nişte flori de gura-leului, din Carne crudă". Sau: „Ce se asociază cu şiroitul şi pliciuitul iazului: piuit, foşnet de pene, plesnetul unei frunze căzînd pe apă, rostogolire de roţi, bătăi umezi de toacă, pocnetul unei porţi, note de goarnă, strigăt uman, şuieratul trenului".

Acestea şi altele produc, în Părul Berenicei, delicate efecte de artă literară. Ca şi Costache Olăreanu, Radu Petrescu este din specia tot mai rară a artiştilor cuvîntului (expresie ce trebuie luată aici în sensul cel mai propriu, nu, ca de atîtea ori, înrf-uri sens1 devenit clişeu şcolar), a căror imaginaţie creatoare îşi găseşte materia potrivită, pe care să se

exerseze, în vocabular şi în frază, modelînd-o, imprimîndu-şi în ea elanurile şi reticenţele, nuanţele, subtilităţile, pecetea inefasabilă. într-o astfel de proză, evocarea, reflecţia, descripţia sau portretul sînt subordonate limbii, ascultătoare şi sugestive în ea însăşi: „ Veneam spre casă, pe Calea Domnească, in aceeaşi direcţie cu ea. Am mers cîtva timp împreună. Era o seară de vară. Ea era ca şi în zdrenţe, dar, pâstrîndu-şi toată feminitatea, avea ceva de erou roman din Phitarh. /şi scotea ades afară vîrful limbii, să-şi umezească buzele. Credea, poate, că aşa e frumos. Ii şedea totuşi bine, părea că pe trunchiul ei se desface mereu cîte o mică frunză triunghiulară. Cînd ne-am despărţit, şi atunci ne-am despărţit pentru totdeauna, era acoperită de un frunziş bogat,'prin care nu i-am mai putut distinge faţa. Auzeam doar bătaia bietelor ei sandale glorioase, pe pietrele pe care le sfinţea". Fraza, impecabilă în plastica şi în muzica ei, se deschide totuşi, ca spre un cer interior, către o viziune mitologică a feminităţii pure. Altădată, evocarea unui aparat de radio montat într-o cutie de pudră permite asocierea unor senzaţii eteroclite: „ asta s-a întîmplat o singură dată şi, mult mai tirziu, cînd eram prin primele patru clase de liceu, am încercat să-mi fac un aparat de radio din citeva elemente simple, montate într-o cutie de pudră a mamei, fără să reuşesc decît să asociez factorilor enumeraţi mirosul de pudră, de lux intim feminin". Cunoaşterea cuvîntului, a senzaţiei pe care o lasă, a haloului lui misterios, se uneşte cu stăpînirea lui desăvîrşită. Jurnalul e presărat de scurte propoziţii aforistice, în care lapidaritatea e atît de expresivă încît s-ar crede că tot aerul dintre cuvinte a fost scos şi nici o mişcare în înlănţuirea lor nu se mai poate face: „ Conversaţia e posibilă doar cind ideile poartă mănuşi". Sau: ,,Cartea, un loc în care viaţa este mai densă". Şi dacă, de obicei, stilul lui Radu Petrescu stă sub semnul graţiosului, al unei arte delicate, de giuvaergiu, nu-i lipseşte uneori patetismul, reprimat ca aburul sub capacul unui vas: „Aceste note sunt capacul de scîndură sub care, spînzurat de păr, atîrn în întuneric".

Există în Părul Berenicei, pe lîngă consemnarea emoţiilor estetice ale scrierii unui roman (scriere la fel de înceată ca şi lectura autorului, rînd cu rînd, asemenea picăturilor căzînd din vîrful unei pipete), un anume spaţiu acordat vieţii din jur, familiale sau literare, evenimentelor, temerilor legate de viitor. Ultima frază pe care am citat-o concentrează chiar această senzaţie de absenţă a perspectivei pentru un om dedat îndeletnicirii artei într-Un moment în care ceea ce scrie el nu se poate publica. Fără să stăruie pe îndoiala şi pe nesiguranţa scriitorului, jurnalul nu le ocoleşte. Ca document psihologic, el e la fel de interesant, cum e ca document estetic. Şi mai întîi, mediul.

Viaţa foşneşte din nimicurile cotidiene: „Luni. Scriu primele treisprezece rînduri ale capitolului VIU. Scot pantofii de la reparat". Autorul e un citadin care iubeşte străzile Bucureştiului, casele lui vechi, bisericile. Numele de locuri par făcute pentru urechea lui educată în spiritul muzicii vechi. în această debara, care e jurnalul, trec toafe troleibuzele şi tramvaiele capitalei, femeia înfăşurată în cîrpe care mătură printre băncile vagoanelor, pietonii, tinerele elegante, şcolăriţele cu mers pe arcuri, cărucioarele de copir, gospodinele. Şi ce bogată meteorologie! S-ar zice că nu există scriitor român, de la Maiorescu şi Caragiale, care să dispreţuiască buletinul meteorologic de uz personal. După mediu, sufletul propriu. Radu Petrescu face parte dintre introspectivii cu ochi atenţi pentru ce se petrece în jur. Defineşte într-un rînd jurnalul astfel: „Jurnalul ca formă a cunoaşterii limitelor. Cu cit se lărgeşte experienţa umanităţii, căci ne pregătim să cucerim astrele, cu atit se restrînge experienţa individului şi, mai cu seamă, a celui care scrie, intrată la prea mari ape. Dar cînd se va restrînge de tot, cînd va fi gata să dispară, el îşi va aminti că s-a născut cu toată experienţa lumii şi. imposibilitatea de a şti pe ce lume trăieşte nu va mai conta". Interioritatea e discretă, abia sugerată, în Părul Berenicei. Sub masca de modestie, ghicim adesea orgoliul. O dovadă de orgoliu este chiar a scrie şi a publica un jurnal al unui roman. Cîte romane suportă, fără ridicul, compania jurnalului lor? Radu Petrescu nu este numai un scriitor foarte bun, un stilist cum avem puţini, dar un om de o naivitate adorabilă, pe care greutăţile şi lipsa de preţuire pe măsura meritelor n-au reuşit s-o altereze.

(România literară, nr. 10, 1981)

„A treia dimensiune"

„Abstracţie făcînd de rezerva pronunţată, eu am notat mereu că orice operă se înscrie în textul unui jurnal ideal, nefiind altceva decît o parte anume din ritmul mare al existenţei" (p. 227). Această remarcă a lui Radu Petrescu din A treia dimensiune (un jurnal intim din anii 1957-1960) se potriveşte de minune cînd e vorba de cărţile proprii. Am avut această impresie de cînd am citit Părul Berenicei (dar şi Ochean întors ori pasajele de jurnal din Proze) şi anume că, într-o zi, jurnalul intim al lui Radu Petrescu va fi considerat opera lui cea mai importantă, aceea prin care va rămîne în istoria literaturii române. Nu ştiu ce întindere are jurnalul întreg. Dar judecînd după ce s-a publicat, el pare a debuta în 1946, cînd autorul avea"! 9aîii, şi a continuat, fără mari întreruperi, pînă la sfîrşitul vieţii acestuia.

Mai multe însuşiri sînt preţioase şi, înainte de orice, ideea însăşi pe care Radu Petrescu şi-o făcuse despre jurnal. Aş putea cita numeroase fraze în acest sens. Le prefer pe următoarele: „...Găsesc la anticariat • Lucien Leuwen. Pînă la 8 citesc (după cîţi ani din nou?) primele 235 de pagini, adică tot Nancyui, viu emoţionat ca de o muzică iubită pe care o auzi pe neaşteptate după o lungă absenţă [...] Insă, ar spune un cititor al acestor note, ce mă interesează pe mine că autorul a cumpărat o carte! A, dacă ar da despre ea nişte observaţii care să mă facă a pricepe emoţia lui şi în acelaşi timp să mă şi instruiască, da. Aşa însă se vede că scriitorul n-a ştiut cu ce să-şi umple foaia şi a pus la întîmplare nişte rînduri de o inutilitate completă. Apropo de utilitate. Noţiunea aceasta implică, pentru mine cel puţin, o constrîngere [...] A scrie lucruri utile înseamnă să pozezi [...] Şt afară de asta nici nu e cazul aici, fiindcă aşa cum pentru un voluptuos al olfactului simplul nume al unui parfum e un întreg poem, pentru un cititor vechi şi sensibil, unul dintre aceia a căror viaţă e populată de dulci fantasme, titlul romanului lui Stendhal nu e o simplă şi uscată înşirare de litere. Sînt momente cînd un catalog de librărie spune mai mult decît Vita nuova [...] Astfel, dacă presupusul cititor nu va afla în chip satisfăcător opiniile mele asupra lui Lucien Leuwen, va compune în schimb un nou episod al dramei de aer care este jurnalul de faţă şi scopul meu e atins. Căci nici nu cred că viaţa mea e atît de interesantă încît să merite o cronică zilnică şi nici nu intenţionez să transform aceste foi uşurele în tribună de pe care posteritatea să asculte lecţiile mele postume. Caietele de faţă sînt cutii de sticlă, în care bag fluturi, cu speranţa că, odată, uitîndu-mă la ele, voi avea surpriza agreabilă de a vedea că fluturii sînt tot vii şi zboară între pereţii de sticlă agitîndu-şi aripile colorate, trompele delicate şi ingenioase" (p. 195-196).

Acest poate prea lung citat are şi rostul de a sugera timbrul prozei din A treia dimensiune. Dar să revin la însuşirile jurnalului. Radu Petrescu vedea în el altceva decît o cronică zilnică: vedea o machetă a existenţei proprii. Formula copiază una a autorului însuşi referitoare la roman ca machetă a universului. Jurnalul nu stenografiază evenimentele şi nu e, sub raport cantitativ, complet. E în el o existenţă cotidiană esenţializată şi stilizată. A doua particularitate constă tocmai în conştiinţa literară care călăuzeşte aceste pagini. Radu Petrescu e un artist. El scrie, rescrie şi transcrie fiecare rînd din caietele sale. Se evaporă, în felul acesta, prospeţimea? Ca să ne convingem de contrariul, e destul să deschidem jurnalul la întîmplare şi să citim: „ Iorguţu la 9 (noaptea), toarnă apă dintr-un pahar în celălalt. Ultimul strop tremură înainte de a se desprinde din buza paharului şi sclipeşte

în lumina veilleuzei. A trăi într-o astfel de lume diamantină şi tremurătoare. Dealtminteri iarna care vine rapid (astăzi am îmbrăcat lodenul) va realiza universul alb de care am nevoie. La 9 copiii fac baie şi rămîn puţin singur în camera alăturata, a mamei. Senzaţie de curăţenie şi linişte. Umbra mîinii drepte şi a tocului se întinde peste aceste rînduri. Senzaţia că toate, toate lucrurile lumii au apus, după un deal şi că sînt singur între dealuri înalte pînă la cer. Aştept aici, respirînd cu sfială, o fantomă de arome. Dar nu vine" (p. 313).

Sigur, spontaneitatea este elaborată îndelung, dacă pot spune aşa, nimic nu e improvizat. Dar proaspăt în artă nu e ceea ce e natural, ci ceea ce e artistic. O altă însuşire constă în dimensiunea morală a notaţiilor. Caietele lui Radu Petrescu sînt un jurnal a vieţii interioare, chiar dacă din ele nu lipsesc (şi cum ar putea lipsi?) referinţele la lumea din jur. Dar această lume o observăm în jurnal prin luminile şi umbrele pe care le aruncă asupra sufletului autorului. Numai ce se reflectă există. Iar interioritatea este discretă. Arta acestui jurnal se întemeiază pe sugestie, pe ce se ascunde sau se spune cu o jumătate de gură, pe aura de tăcere care înconjoară vorbirea. Sinceritatea lui incontestabilă este epurată de zgura nesemnificativului. Foarte laconic, nu permite inimii să se lăbărţeze. E făcut din'constrîngeri, renunţări şi abdicări politicoase. De altfel, aceasta este chiar conduita etică pe care Radu Petrescu a adoptat-o în viaţă şi, într-un rînd, o mărturiseşte: „... Împrejurările au făcut ca eu să nu exersez alte arme decît ale tăcerii, ale surîsului, ale retragerii. Viaţa mea practică a fost aspirată de mult în alt plan, ce mi-a mai rămas sînt nişte rudimente care nu au cum nutri nici măcar o umbră de onestă agresivitate insuportabilă. [...] Destinul, provocat, nu a izbutit să mă omoare, pentru că lovea în viaţa mea practică - ce încetase de mult a mai exista. Cuţitul s-a înfipt mereu într-o umbră" (p. 184). Şi încă: ,, Viaţa mea nu-mi aparţine decît cîteva minute aici, în faţa hârtiei. Dar aici trebuie să fiu lăsat în pace" (p. 258). Metafora cutiei de sticlă plină de fluturi mi se pare norocoasă: jurnalul lui Radu Petrescu este expresia unei fragilităţi foarte brave, capabilă să-şi păstreze intacte miracolele lăuntrice cu ajutorul unei armuri casabile şi transparente.

în legătură cu acest aspect, Alex. Ştefănescu a scris în suplimentul bucovinean al „Convorbirilor literare" din decembrie cîteva cuvinte nedrepte. Deşi a înţeles că există la Radu Petrescu „o formă de refugiere ironică din faţa kitschului instituţionalizat", n-a putut depăşi, în timp ce citea, „sentimentul că am intrat într-o seră, în care vegetaţia seamănă perfect cu cea de afară, doar că este mai palidă. Excesul de artă duce în cele din urmă la ineficacitatea artei, aşa cum

armurile sofisticate ale cavalerilor teutoni ii făceau pe aceşti cavaleri, în ultimă instanţă, inapţi de luptă. Radu Petrescu a fost un mare artist condamnat la ineficacitate". Dar ce înseamnă eficacitate în materie de artă? Nimic mai mult decît ca adevărurile artistului să ajungă pînă la noi. Regretă Alex. Ştefanescu faptul că autorul jurnalului nu e un scriitor popular? Am bănuiala că despre aceasta e de fapt vorba. Dar, dacă e aşa, ar fi să ignorăm natura acestei arte şi să cerem lui Radu Petrescu să fie altul decît este. Cît despre vegetaţia de seră din jurnal, o consider pur şi simplu o lectură greşită a criticului. Nu priza la realitate lipseşte jurnalului, nici „realismul". Dar el trebuie citit prin intermediul artei lui specifice. Radu Petrescu are ochi de pictor şi toate detaliile converg spre o plastică a tabloului. Un grup de lucrători şi de măturători de stradă îi sugerează o remarcabilă compoziţie: „Pe aici trec foarte adesea mici grupe, femei şi bărbaţi, de măturători, cu lopeţile şi cu măturile pe umeri, sau îşi fac de lucru în jurul vreunui castan nişte ţărani cu tîrnăcoape şi pari, în apropierea unui foc de vreascuri cu fum albastru. Intîlniri! Printre măturătorii de stradă, spre pildă, am văzut o fată care, aşa, cu bocanci în picioare şi cu pantaloni şi haină vătuită şi cusută ca o plapumă (la fel pantalonii) avea figura ţărănoilor lui Grigorescu, cap rotund, deşi insensibil lat, cu obrajii roşii, cu rotunzi ochi negri, vioi şi de o fericită, infinită puritate [...] Unul dintre cei care lucrau la tăiatul unui castan avea pe el, în afară de ghetele şi ciorapii de lină înalţi pînă sub genunchi şi răsfrînţi ca la futbolişti (aşa cum se poartă şi în Dîmboviţa, spre munte), nişte pantaloni cafenii de dimie şi o bluză roz. Ei, bluza asta roz, trasă peste haină după cît îi şedea de umflată, îl prindea, cum zice Caragiale, departe de a fi ridiculă. Şi dacă un pictor ar fi fost acolo (dar unde sunt pictorii, pentru numele lui Dumnezeu!) ar fi fost emoţionat nu numai de omul acesta, mare şi greoi în bluza lui roz, puţin murdară, dar de întregul grup de muncitori. Oamenii aceştia, ca şi măturătorii şi măturătoarele de stradă de care am spus, au geniul şederii laolaltă, au geniul grupului - în care volume, mărimi, culori, umbre şi lumini, fizionomii, se organizează de la sine, într-un volum unic, într-o sferă indestructibilă. Cîndse mişcă execută parcă un balet" (p. 95). Vederea prin mijlocirea artei nu împuţinează realitatea, ci doar o structurează altfel. Şi, în plus, jurnalul lui Radu Petrescu nu şi-a propus să fie unul de moravuri. E un document personal, o foaie de temperatură morală. Dar cînd cel care îl scrie este un mare artist, foaia lui de observaţie prezintă un interes universal.

Şi, spre a spune lucrurilor pe nume, să precizez că A treia dimensiune conţine jurnalul unui scriitor care nu publică. In anii 1957-1960,

Radu Petrescu îşi refăcea o parte din textele mai vechi. N-avea sentimentul publicării. Ceea ce scria el „nu mergea" pe atunci. Dar ce singurătate poate fi mai deplină decît aceea a unui artist despărţit de publicul său? Acesta şi este cazul autorului jurnalului de faţă în anii respectivi. Fără ranchiună şi de obicei fără zadarnice furii, autorul îşi construieşte spaţiul refugiului său. S-a resemnat. Nu putem şti cu adevărat preţul, dar îl simţim. Nu se plînge, nu batjocoreşte, nu caută explicaţii. Tăria lui constă în aceea că nu se îndoieşte de calea aleasă şi nu-i invidiază pe cei care au mers pe o alta mai profitabilă momentan. Rareori disperarea iese la iveală: „Zi foarte grea, începută ' totuşi bine, cu multă dispoziţie şi putere de muncă. Peste un an n-o să mai ştiu despre ce este vorba, dar nu notez. Piară în neantul care aşteaptă să mă înghită o dată cu toate ale mele [...] Am o furioasă nevoie de mişcare, nevoie pe care n-o mai pot satisface. Zidurile nevăzute, dar foarte reale care mă înconjoară sînt o prefigurare a celorlalte, foarte tangibile, care-mi vor interzice odată orice mişcare... " (p. 19). Asemenea accente nu sînt dese, totuşi jurnalul e, în fond, dramatic. Seninătatea şi melancolica lui linişte sînt înşelătoare. Tensiunea înroşeşte pe alocuri sîrmele şi circuitele interioare. Dar arta lui Radu Petrescu este acea a disimulării. De aceea el ni se pare » abstract, estet, palid. Există puţini scriitori români mai „secreţi", mai ascunşi, mai întortocheaţi lăuntric (prin urmare, mai bogaţi) decît acest autor care pare interesat atîta de efectul de stil şi care-1 face pe Alex. Ştefănescu să exclame: „Artă, artă, artă!" O lume întreagă se ghiceşte în retractile notaţii. Originalitatea jurnalului lui Radu Petrescu provine din rafinamentul estetic unit cu disimulaţia morală.

Noi avem în general puţine jurnale de-o viaţă şi acelea neartistice (al Iui Maiorescu sau al lui Rebreanu) şi chiar nemorale, adică expediind interioritatea. Tipul Amiel, Renard sau Gide ne lipseşte. Radu Petrescu îl va întruchipa probabil atunci cînd seria jurnalelor lui va fi integral publicată. N-am obiceiul să risc pronosticuri, dar mi se pare destul de evident că Radu Petrescu va rămîne autorul jurnalului şi că îi vom reciti Matei Iliescu (de altfel, un roman admirabil) sau celelalte ficţiuni ca paranteze în acesta, aşa cum, de altfel, o spune el însuşi indirect în fraza cu care am început acest articol.

i (România literară, nr. 2, 1985)

Document: 12. Mircea Horia Simionescu.doc

MIRCEA HORIA SIMIONESCU

„Ingeniosul bine temperat"

Desigur, nu Mircea Horia Simionescu a descoperit că numele au, valoare caracterologică, şi că, în nume, se ascunde o comedie umană la fel de vastă şi de profundă ca aceea a lui Theophrast sau La Bruyere. Dar el a avut, primul, ideea să tragă de aici toate consecinţele şi să scrie un Dicţionar onomastic pe de-a-ntregul fictiv, un fals tratat despre nume, un Pseudokineghetikos pe o temă nouă. Este,, la mijloc, un joc superior, o dovadă de ingeniozitate, dar nu numai atît: orice joc, şi mai cu seamă acela literar, presupune ingenuitate, fantezie, graţie. La un moment dat ni se face chiar o teorie a jocului: „Jocul este obiectivarea în lucruri mărunte şi în raporturi fără pretenţii, şi tocmai de aceea desăvîrşită, a setei noastre de absolut, de libertate. Te poţi juca singur şi jocul ideal este, de fapt, cel singular... A te juca înseamnă a te expune generos ordinii obiectelor, a învăţa cuminţenia şi înţelepciunea lor, a sărbători, suficient de acaparat, destul de detaşat, sufletul lor pur, aşezîndu-te între ele nu ca un contabil, nici ca un precupeţ de rînd, lci ca un ax de scrînciob în jurul căruia obiectele zboară şi se desăvîrşesc prin ameţitoare, infinite rotiri".

Dar jocul cu numele? Autorul Dicţionarului îl defineşte el însuşi într-un dialog imaginar de o factură aproape călinesciană: „- Nu înţeleg de ce pui nume unor javre urîte şi nu găseşti cuvinte plăcute care să desemneze frunzele, florile, fructele, fluturii... Numele este primul instrument cu care cercetăm universul (...)

\ - E, într-adevăr, o întrebare. In ce priveşte, florile însă, n-ai dreptate: ele au nume atît de variate şi de frumoase, că încercarea mea de-a face noi desemnări mi-ar părea o impietate. Frunzelor nu le-am pus nume. Ar fi şi foarte greu. Ar fi nevoie de cîte un dicţionar pentru fiecare pom, cel puţin un caiet pentru această iederă aşternută pe zid. Fluturilor m-am gîndit de mult să le dau nume şi am şi încercat. Ce părere ai?: FJoriaskis, Bragelonis, Terramagnis, Ferilochis, Alis, Metagalis, Supraferis etc.

Frumos. Obiecţia mea ar fi că prea seamănă, prin derivare, cu numirile latineşti şi că n-are rost să le termini pe toate în - is... Iţi spune ceva acest is?

Evident. Sînt colecţionar de fluturi, îmi place să admir adesea insectarele... In asemenea momente de încintare m-am surprins că adresez fluturilor mei nume de mîngîiere. Toate se terminau în is. în cele din urmă am găsit explicaţia: comun tuturor minunilor mele era acul care le împungea toracele, ac rece şi sclipitor, metal criminal...

Acul poate fi exprimabil în lumea numelor numai prin două litere: IS. Iată, aşadar, ce simplu era..."

Dicţionarul onomastic ar fi, prin urmare, operă de reflecţie morală şi de literatură, mai liber decît eseul şi fără pretenţie ştiinţifică, descriind, sub bolta numelor, virtuţi şi vicii, caractere, atitudini, deprinderi şi ticuri, însuşiri fizice, temperamente şi maladii spirituale. Mai mult decît atît. Daţi-mi un nume şi vă reconstruiesc universul, ar putea spune autorul. Fiecare nume are o semnificaţie, care depinde de acela care o caută, aşa cum fiecare lucru are una; imaginară, semnificaţia devine reală prin logica internă a reconstrucţiei noastre. La un capăt, jocul de-a numele este jocul de-a poezia, fiindcă ce este poezia dacă nu o încercare de a numi? Dicţionarul onomastic înfăţişează, într-o formă originală, condiţia însăşi a literaturii. Un dicţionar nu se citeşte, ci se consultă, ne sugerează autorul: el este un muzeu prin care, dacă treci o singură dată, rişti să nu vezi mare lucru. Firul conducător, tema secretă, nu se lasă prinse decît mai tîrziu.

In cele din urmă ne interesează tehnica inefabilă a acestei cărţi surprinzătoare sau, mai simplu, mijloacele literare ale autorului. Ele sînt excepţionale şi de o gamă foarte variată. In partea de jos a gamei (dacă ignorăm calamburul facil, inevitabilul calambur), găsim portretul direct, descripţia, din care se înalţă însă mereu aburul unor sugestii nesfîrşite.

„ CELINE? Subţirime anatomică de filigran, mîini foarte albe şi reci (semn al melancoliei), nasul ascuţit şi ridicat, trăsătură a caracterelor veninoase. Femeile lui Jean Francois de Froy, din acest aluat, caută umbra copacilor rămuroşi, mîngîierile întîrziate şi indecise, jocurile prudente, lucide. Alcoolul, cafeaua, tutunul, emoţiile, ceaiul, condimentele prăfuite sînt duşmani organici ai fiziologiei sale economice. Celine trăieşte noutăţile numai în doze homeopatice şi e, întotdeauna', suferindă de prea ampla recepţie a mişcării. Cu o astfel de organizaţie, Celine supravieţuieşte numai în apropierea clavecinului, harpei, pastelurilor fine, broderiei, vaselor de porţelan, rondelului".

Asociaţia subtilă, livrescă, nu lipseşte şi cutare nume are însuşirile muzicalului Fuchs al lui Urmuz:

„ BENEDIK. Ca o albină tăvălită într-o grămadă de ipsos, straniul Benedik iese din muzica prăfuită a lui Hindemith, tremurător şi ireal".

Foarte frecventă şi fină e viziunea plastică.

„ALEFTINA. Feminitatea ei bolnăvicioasă... O Aleftină revine aproape întotdeauna în portretele lui Modigliani".

„ GIOVANNINA. Fibroasă ca unele femei ale lui Picasso ".

Iată şi căderea în micul fantastic, graţios şi decorativ:

„DUIL1U. Curcubeul, ieri spre prînz, a devenit cuvertură din cea mai fluentă reţea textilă. Avionul Sabena care trecea spre Orient s-a încurcat în culorile lui şi s-a zbătut zbîrnîind mai bine de un sfert de oră ".

Alteori, ironia subţire:

„ALEX. Cărarea din mijlocul corpului atîrnă ca o aţă nevăzută ca să-i ţină ridicat nasul. Tipul masculului imberb".

„ADRIAN. Nume frumos, elastic, bărbătesc, evocator de imperii apuse, purtabil ca o sandală".

Ori sarcasmul, şi atunci numele e tradus printr-o imagine deformantă, caricaturală, grotescă.

„GONDRIL. Suavă şi sadică asemenea unui gîndac zimţat, burghiu de cadavre".

De aici pînă la Urmuz nu mai este decît un pas:

„AZDRUBANIPAL. Un om vechi, ascuns sub jambiere, mănuşi, ochelari, favoriţi, umbrelă. Vizita locurile retrase, cartierele ruinelor, căutînd în lumea aceasta începutul singurătăţii absolute din altă lume. In ultimii ani slăbise atît de mult, încît poalele pardesiului său, fluturînd, îl dezechilibrau ca pe un albatros tălpile. Nu l-am mai văzut. Probabil că, pe cînd făcea una din plimbările sale singuratice, o forţă cerească, avînd nevoie de arhivar, l-a tras către ea cu acea pompă aspiratoare din aur cu care se cheamă la cer sfinţii (Werner Lotte: Apeductul şi Penducului)".

Se observă referinţa de imaginaţie.

O plăcere a lui Mircea Horia Simionescu este de a inventa referinţe: nu cu ştiinţa perfidă şi savantă cu care Borges induce în eroare pe toată lumea, dar tot ca o formă de joc. Autorii şi operele, tratatele, romanele, eseurile, aforismele citate sînt parodice: un H. Thindham cu Elocuţiuni şi elucubraţiuni, un Anatole Franz, un Hans Piatigorski-Colet, un Lucas' Batraccioli, autorul Istoriei Aloisilor, o Myra Sudd şi alţii. Se întocmeşte chiar şi un Appendix Robby (după Appendix Probi) în care numele sînt întoarse la forma lor corectă: Agamemnon non Abarnemnon, Augustin non Aspirin, Britannicus non Bretellicus, Carlotina non Carolina, Decebal non Decimal etc. Sub toate acestea se ascunde mereu emoţia jocului şi a gratuităţii. Dar şi un fel de erudiţie a numelor, vînate din cărţi (chiar şi din cartea de telefon), din realitate, cu perseverenţă şi pasiune de colecţionar de timbre sau de ilustrate,' dar şi inventate: colecţionarul e, în fond, un scriitor. Numele este doar un pretext pentru a visa. în definitiv, nu nişte Nume de locuri declanşau fantezia lui Proust într-un capitol al romanului său? E destul să rostim un nume ca să intrăm într-o

ordine de lucruri, nouă şi misterioasă. Numele inaugurează realitatea, în acest studiu, simplul joc nu mai explică nimic. Mircea Horia Simionescu se lasă în voia imaginaţiei, legînd de un nume sau de altul evocări, povestiri şi vise. La Borges ne gîndim citind nu numai o „povestire extraordinară" ca Norul de argint, dar şi Un oarecare domn Lampedusa. Turnurile sau Jocurile noastre cele pline de speranţe ne revelă în Mircea Horia Simionescu un sentimental fantast şi candid; Dar unde-s pedagogii de-altâ dată sau Dispepsii ţin de tehnica prozei moderne care descrie mecanisme groteşti şi nu ocoleşte halucinaţia. Privit dinăuntru, universul fictiv alnumelor se dovedeşte implacabil ca orice realitate şi sfîrşitul acestei cărţi remarcabile nu poate fi decît revolta numelor contra creatorului lor. IRIMIA, supărat de portretul ce i se face, dă buzna peste autor, în camera lui de lucru, răvăşeşte fişele şi le încurcă sau le distruge, plecînd apoi ca o furtună şi izbind în urma lui uşa.

(Contemporanul, nr. 48, 1969)

„îngerul cu şorţ de bucătărie"

Pe la sfîrşitul anilor '60, cînd mai făceam naveta de la Cîmpina, unde locuiam, le Bucureşti, l-am cunoscut întîmplător pe Mircea Horia Simionescu. Veneam la Universitate, ca să-mi ţin seminarele, de două ori pe săptămînă, lunea şi marţea. Reuşisem sâ-mi strîng toate cele vreo douăzeci de ore în aceste zile, cînd predam de la şapte şi jumătate dimineaţa la şase seara. Aveam o scurtă pauză la prînz, între unu şi jumătate şi două, în care trebuia să mănînc şi să-mi trag, cum se spune, sufletul. Descoperisem" pe strada Academiei, la cîţiva paşi de Facultatea de Filologie, un lactobar liniştit şi foarte ieftin. Cu puţini lei, mîncam o pereche de ochiuri şi o porţie de brînză de vaci cu smîntînă şi mămăligă. Acolo l-am întîlniî pe autorul Ingeniosului bine temperat, cum se intitula recenta lui carte de debut, despre care scrisesem o cronică favorabilă, deşi nu ştiu cît de receptivă la formula ei absolut surprinzătoare. Era un bărbat impozant, elegant, cu o figură extrem de expresivă. Am aflat că lucra alături, la Comitetul Central. Era un fel de şef de cabinet al lui Popescu-Dumnezeu. Prezenţa lui în lactobar nu mă mira mai puţin decît tipul literaturii pe care o scria acest înalt funcţionar al secţiei culturale a P.C.R. Epoca era una de destindere ideologică, dar îmi venea greu să înţeleg cum mergeau laolaltă bizara proză din Dicţionarul onomastic cu limba de lemn a discursurilor pentru secretariatul CC. Am început prin a-1 întreba pe Mircea Horia Simionescu de ce preferă popularul local unde şedeam

alături bufetului din incinta CC, pe care îl bănuiam mai bine aprovizionat. „îmi stă mîncarea în gît de cite ori mă aflu în tovărăşia celor mai mulţi de 'acolo", mi-a răspuns el cu francheţe. Cum de nu-i stătea literatura în gît în condiţiile slujbei pe care o făcea, n-am îndrăznit să-1 întreb, nici atunci, nici mai tîrziu, cînd el demisionase şi relaţia noastră putea fi considerată aproape amicală.

în povestea titulară din îngerul cu şorţ de bucătărie, care mi-a plăcut şi cel mai mult din toate cele şapte din cuprinsul culegerii, M.H. Simionescu se referă el însuşi, cu ua umor care nu ocoleşte sarcasmul, la experienţele funcţionarului cultural din anii '6Q. O explicaţie propriu-zisă nu există nici acum. S-ar părea că n-avem altceva mai bun de făcut decît să ne imaginăm că destinul ne rezervă tot soiul de surprize şi că, dacă din grefierul Curţii de Casaţie a ieşit Urmuz, nu este nici un temei să refuzăm şefului de cabinet al secretarului cu propaganda al CC. al P.C.R. dreptul de a deveni unul dintre cei mai puţin ortodocşi scriitori contemporani, insotitînd tematic şi artistic romanul românesc, parcă dinadins împotriva tuturor regulilor-şi normelor pe care PCR le recomanda.

Povestirile din culegere sînt în aceeaşi manieră ironică, fantezistă, nabokoviană şi livrescă pe care i-o ştim Iui M.H. Simionescu de la debutul lui. Elementul comun cel mai frapant este aspectul lor metaliterar. Fără excepţie, aceste povestiri îşi pun în scenă propria condiţie. întreaga proză a lui M.H. Simionescu, în definitiv, ţine de metaliteratură. Prozatorii optzecişti au descoperit în el pe unul din marii precursori. Alături de Radu Petrescu şi, în mai mică măsură, de Costache Olăreanu, Tudor Ţopa, Alexandru George, autorul Ingeniosului bine temperat a reprezentat modelul pentru proza tînără din deceniul trecut. Zece ani mai devreme, cînd modelele active erau Preda ori Buzura, M.H. Simionescu era tratat cu o politicoasă rezervă de către critici, care vedeau în el un autor netăgăduit original şi inteligent, dar marginal. Intrarea lui M.H. Simionescu în prima linie nu s-a putut realiza decît prin schimbarea paradigmei literare. După o sută de ani de ficţiune realistă şi puternic referenţială, întoarcerea prozei asupra ei înseşi (mijloace, stil, text) a împins în umbră tehnicile prea transparente care o dominaseră, ca şi construcţia în scară, „temporală", a povestirii sau a romanului, redescoperind hibridul sofisticat care a fost proza romantică, nonfictivă prin excelenţă, memorialistică, epistolară şi eseistică, Negruzzi şi Ghica se numără printre prozatorii cei mai citaţi de către M.H. Simionescu, împreună cu aşii francezi ai structuralismului şi ai metaliteraturii, de la Ricardou la Genette. Pentru cititorul de romane, acela de care vorbeşte Thibaudet, noua-vechea proză postmodernă este o simplă aiureală.

lipsită de un fir epic limpede, amestecînd planurile şi perspectivele, căzînd prea uşor în comic (mai ales de situaţie şi de limbaj), cultivînd derizoriul propriei fantezii şi construcţii, impregnînd memoria de bizare fantasmagorii şi transformînd orice ficţiune într-o amintire personală precis documentată.

Nivelul de conştiinţă de sine, dacă-1 pot numi aşa, al acestei proze n-a fost niciodată atins mar înainte. Romanul realist n-avea aproape deloc această conştiinţă. Acum vreo două decenii, Dana Dumitriu a încercat să alcătuiască o antologie a opiniilor despre roman formulate de romancierii noştri interbelici. A trebuit să renunţe, din cauză că (onoare unor excepţii precum Camil Petrescu ori Mircea Eliade) marea majoritate a romancierilor dovedeau o gîndire artistică rudimentară şi antologia ar fi cuprins doar plicticoase locuri comune. Din proza lui M.H. Simionescu şi a emulilor săi poţi oricînd extrage opinii precum cele căutate zadarnic de Dana Dumitriu în altă epocă şi în alt tip de proză. Artistul poartă şorţul ucenicului într-ale literaturii. Povestirea Starea de fapt şi trecerea ei pe curat este, de exemplu, un adevărat inventar al acestor opinii, cu ajutorul cărora putem caracteriza perfect proza autorului. La paginile 36-39 şi apoi 43 ni se oferă pe tavă elementele definirii ei: valoarea detaliului derizoriu, labirintul şi lipsa coordonatelor, parantezele, dezordinea aparentă etc. Eseismul structural îşi îndulceşte ariditatea teoretică prin ironie, prin acea vervă glumeaţă care face hapul mai puţin amar, cum zicea Kogălniceanu (şi el, mare maestru de ceremonii al acestui fel de povestire), şi deopotrivă printr-o mise-en-scene de tip teatral, care stă la originea metaliterarului. Nu avem nici povestire, nici roman la M.H. Simionescu în absenţa intrării în scenă a autorului însuşi şi a regiei la care el recurge ca să ne tulbure dulcele somn al ficţiunii. George Pelimon, alter-ego-ul său de la Nesfîrşitele primejdii încoace, îşi divulgă personalitatea ternară, dînd la iveală, într-o povestire absolut senzaţională intitulată Repetatele înfrîngeri ale domnilor D'Âubusson, trei persoane care-1 locuiesc în acelaşi timp, cu biografii distincte şi cu firi opuse. E mai mult decît ludic ori parodic. E un nou chip de-a concepe literatura.

Ce va urma? Eu cred că, parcă puţintel plictisit el însuşi, de atîta literatură a literaturii, cu sosii, intertexte şi puneri în abis, M.H. Simionescu va scrie de aici încolo mai ales memorialistică. Desigur, rezervîndu-şi plăcerea de a mai trage cîte un burete peste graniţa dintre ficţiunea literară şi realitatea biografică. Tot aşa cum fac şi C. Ţoiu, şi Alexandru George, şi Radu Cosaşu şi alţii. E, după toate semnele, moda acestui fin du sfecle literar în România.

(România literară, nr. 19, 1993)

Document: 13. Radu Popescu.doc

DUMITRU POPESCU

„Muzeul de ceară"

Un roman foarte interesant este Muzeul de ceară de Dumitru Popescu, superior în toate privinţele trilogiei Pumnul şi palma. Subiectul poate fi relatat în cîteva fraze. Un inginer, Sergiu Harnagea, directorul unei mari centrale industriale, bărbat în deplină maturitate, abia trecut de cincizeci de ani (dacă e să judecăm după unele elemente biografice, fiindcă autorul nu precizează nicăieri vîrsta personajului său), şi care s-a bătut din greu ca să promoveze profesional şi social, e cuprins de o ciudată slăbiciune şi nu mai găseşte în el forţa de a se menţine acolo unde ajunsese. Viaţa de familie i se pare deodată fadă, ca şi soţia, Despina, un fel de Vidra a cărei ambiţie îl smulsese cîndva carierei ştiinţifice pe tînărul şi promiţătorul asistent universitar transformîndu-1 în omul dornic de ascensiune. Munca la centrală îşi dezvăluie rutina cotidiană şi stresantă. Sergiu Harnagea a pierdut gustul puterii. Dar 1-a avut vreodată cu adevărat? Sau doar s-a lăsat tîrît de împrejurări şi manipulat de Despina? Reflectînd asupra trecutului, reînvăţînd să privească în jur la oameni şi la viaţa lor, directorul înţelege unde a greşit şi cum a devenit, din tînărul sensibil şi inteligent, un robot. Romanul descrie două fenomene inverse: robotizarea individului (care este o alienare prin dorinţa de putere) şi criza sufletească şi morală la capătul căreia se află libertatea (adică regăsirea esenţei).

Trebuie să adaug că romanul are o construcţie ingenioasă. Primele trei capitole, înfăţişînd pe Sergiu Harnagea la apogeul carierei lui politice (folosesc cuvîntul în sensul lui cel mai larg, căci, în definitiv, personajul rămîne doar un om al meseriei studiate la facultate, un inginer), sînt opera unui romancier şi prieten, pe nume Niky. Acesta face un experiment: încearcă să-1 surprindă pe marele Harnagea, din interior, să-i determine motivele subiective ale acţiunilor şi începutul nemulţumirii de sine. Apoi îşi pune eroul să citească primele trei capitole şi să le comenteze din punctul lui de vedere. Mai departe, romanul răstoarnă rolurile: de la al patrulea capitol, personajul este cel care îşi povesteşte viaţa, iar autorul îşi restrînge menirea la aceea a unui comentator. Procedeul aminteşte de acela întrebuinţat de Unamuno în Negura. Important este ca cele două voci să fie bine diferenţiate, cum şi sînt în Muzeul de ceară, Sergiu Harnagea fiind un narator mai „stîngaci, greoi şi zgrunţuros" (după cum spune Niky) decît romancierul, care, de la un punct, se specializează în interpretarea „la rece", de sus, ca un fel de chirurgie morală, a cazului ilustrat de Hamagea.

Se poate lesne observa că, în linii mari, acest caz seamănă cu al protagonistului lui Alexandru Ivasiuc din Iluminări Şi acolo, şi aici, o ascensiune bazată pe nevoia de putere şi o criză care-i pune capăt. O prăbuşire, însă aceea vertiginoasă, a unui puternic, urmăreşte şi N. Breban în îngerul de gips, dar motivată altfel, şi mult mai iraţională în fond decît a lui Sergiu Harnagea şi a eroului lui Alexandru Ivasiuc. De fapt, aceste romane (şi altele multe) sînt romane politice în măsura în care tema lor e legată de relaţia de putere. Politicul are, în ce le priveşte, o accepţie şi mai largă, şi mai restrînsă decît aceea curentă: mai largă, fiindcă nu este limitat la politica propriu-zisă, la activist şi la lumea lui (deşi le poate conţine): mai restrînsă, fiindcă selectează un singur set de probleme din cîte poate conţine politica şi anume pe acelea referitoare la raportul de forţă dintre oameni sau dintre grupuri sociale. Mai simplu spus, politicul nu e tot una cu politica. Dintre scriitorii contemporani, cei mai preocupaţi de romanul politicului (genitivul nu e întîmplător) sînt tocmai aceştia trei: Alexandru Ivasiuc, N. Breban şi Dumitru Popescu. Dar şi D.R. Popescu în ciclul Vînătoarea regală ori Bujor Nedelcovici în Zile de nisip. Le putem opune romanul de tip Marin Preda ori Aug. Buzura. Deosebirile mi se par semnificative. Acesta din urmă priveşte, de obicei din unghi moral, destinele unor oameni obişnuiţi şi pentru care puterea e o apăsare sau un factor distructiv. Eroii nu vor să trăiască dominîndu-şi semenii. Problema lor e, cel mult, de a nu fi dominaţi.' De fapt, în centrul sistemului de valori care-i călăuzeşte (conştient ori nu) se află o relaţie de altă natură decît aceea studiată de romancierii politicului şi anume relaţia de dragoste. Romanul iubirii şi romanul puterii reprezintă jumătăţile gemene şi antagoniste ale prozei sociale contemporane. Cel mai iubit dintre pămînteni sau Refugii sînt exemple aproape clasice pentru romanul iubirii, aşa cum titlurile citate înainte sînt pentru romanul puterii. în acesta, oamenii nu sînt chiar cu totul banali. Au, în orice caz, psihologia unor luptători sau a unor învingători. Şi uneori şi statura cuvenită. Criza prin care trec îi apropie de oamenii simpli şi liberi a căror condiţie o rîvnesc, dar numai după ce au sorbit pînă la capăt cupa puterii. Atîta vreme cît romanele politicului descriu lupta pentru putere, morala este pusă în paranteză. Intervenţia factorului moral anunţă şi însoţeşte sfirşitul acestei lupte, decepţia şi prăbuşirea eroului."Există în clipa de faţă la noi nu numai cîteva bune romane de acest fel, dar şi o mitologie pozitivă a puterii, vizibilă mai ales la N. Breban, o mitologie aşa-zicînd optimistă (căci „puterea" sau, mai exact, ideea de putere, păstrează prestigiu şi face prozeliţi). Am unele raţiuni să cred că o mitologie negativă, „decepţionistă" e pe

cale să-i ia locul. Criza eroilor din Iluminări şi din Muzeul de ceară îi sugerează o parte din motive şi stereotipii.

Eroul lui Dumitru Popescu este, la începutul romanului, un şef respectat, adulat, temut. Despina (care şi-a asumat din capul locului, printr-un soi de contract cu soţul ei, foarte tînăr pe atunci, răspunderea pentru „plenitudinea vieţii lui intime") i-a alcătuit şi o „curte", de rude şi de cunoscuţi, .care, în cîte o seară, îl distrează cu glumele lor, îl relaxează, îl scot din priză. Primul capitol îl arată pe Harnagea în mijlocul „curţii lui". Autorul creionează cîteva portrete memorabile. Sergiu însuşi ne apare ca un om tare (pe situaţie şi pe sine), capricios, brutal şi ştiind perfect că toţi musafirii depind prea mult de el ca să-i fie cu adevărat prietenia La fel de repede şi de sigur sînt portretizaţi colegii lui Harnagea, la şedinţa de la minister, în capitolul al doilea.

în fine, al treilea relatează o escapadă în satul natal a lui Harnagea. Altă zonă socială permite romancierului să-şi probeze spiritul de observaţie şi forţa de caracterizare: urmaşii marilor ţărani de odinioară sînt nişte şmecheri şi nişte profitori, unii înlesniţi material, dar lipsiţi de orice gust, mahalagii de tip nou care petrec pînă şi la înmormîntări cu o vitalitate înspăimîntătoare. După acest remarcabil debut, care ne pune în temă şi ne dă o vie senzaţie de autenticitate, romanul trece din mîna „romancierului" în aceea a personajului. Sergiu va relata de aici încolo el însuşi totul. Cinci capitole (de la al şaselea la al zecelea) sînt biografice. Este partea din roman consacrată robotizării, asemănătoare cu partea din Iluminări în care protagonistul îşi rememorează cariera. O carieră tipică, condusă de dorinţa de parvenire şi de folosirea tuturor prilejurilor. Sergiu nu e propriu-vorbind un ticălos, deşi unele din mijloacele la care recurge nu sînt cinstite. E un bărbat inteligent şi care profită de asta ca să se impună. Criteriul moral nu intră în calcule. Morala e pusă în paranteză, pe durata ascensiunii, sau suprimată. Sergiu urmează o şcoală de machiavelism. învaţă să atace şi să se apere, să se disimuleze, să fie dur şi ipocrit, direct şi ocolit, după împrejurări. învaţă mai ales să suporte umilinţele: aceasta e şcoala cea mai grea. Şcoala carierismului şi a puterii. Tactica şi strategia obţinerii puterii sînt studiate meticulos de D. Popescu, cu bune intuiţii psihologice. Harnagea, întors acasă după ce a fost uns director, la Despina lui fără de care n-ar fi izbutit nimic, simte brusc fragilitatea de porţelan, răceala calculatei femei. Prea plinul din el, vitalitatea satisfăcută, a învingătorului au, după ani de căsătorie, revelaţia că Despina e o femeie seacă. Paginile din capitolul al optulea care analizează această decepţie sînt, psihologic, profunde şi adevărate. Dar descoperirea nu-1 împiedică pe Harnagea să se lase şi mai departe „prelucrat" de Despina, care alege

mobilele şi restul obiectelor din casă, îi orientează relaţiile şi vizitele. Robotizarea va fi perfectă în clipa în care viaţa personală a puternicului director va fi complet golită de orice neprevăzut.

în acest punct Se închide paranteza biografică. Nemulţumit de ce a aflat în propriul trecut, Harnagea schimbă metoda. Romanul „lui" (adică acel manuscris încredinţat lui Niky spre lectură) e o permanentă căutare a greşelii care i-a falsificat firea şi existenţa. Semnele de îndoială apăruseră din primele capitole. Ele se înmulţesc acum. In capitolele unsprezece şi doisprezece, eroul îşi descrie conştiincios programul. O zi din viaţa lui Sergiu Harnagea. Autorul alternează bine registrele. Dacă pînă aici proza avea o respiraţie mai largă, cuprinzînd în mari ochiuri trecutul, ea devine acum aproape telegrafică, nervoasă, iute. O soluţie neaşteptată ne întîmpină la sfîrşitui capitolului al doisprezecelea. O zi ca oricare alta, o zi model aşadar, dar Ia finele căreia se produce un eveniment unic: conştiinţa crizei sufleteşti izbucneşte. Un eveniment unic şi irepetabil încheie o descriere paradigmatică. Procedeu surprinzător şi, prin schimbarea pianului, şocant. „Am ajuns la capătul puterilor", constată Harnagea. Ceea ce urmează decurge logic din această constatare. Personajul pleacă aşa-zicînd în căutarea timpului pierdut. Dă de urma cîtorva dintre foştii colegi, merge în oraşul unde făcuse şcoala etc.

Un capitol amplu şi foarte puternic este al treisprezecelea, în care Harnagea coboară foarte adînc în subteranele conştiinţei iui morale, reamintindu-şi primele iubiri şi renunţările ulterioare. Atmosfera ne evocă uneori pe N. Breban (restaurantul sordid, grupul de oameni care mănîncă şi beau, intrarea într-un fel de euforie a mărturisirii, continuarea chefului acasă la unul din prieteni etc). Se reţin şi Mişu Tudorcea, soţia şi* fiul lui vitreg din capitolul următor: o familie insolită, în zugrăvirea căreia romancierul se dovedeşte un adevărat virtuoz. Romanul nu ne comunică ce s-a întîmplat pînă la urmă cu directorul. Bănuim:' Sergiu va fi schimbat din funcţie, va rămîne simplu inginer. Casa şi soţia, le-a părăsit. Cu o simplă valiză în mînă, se opreşte într-un parc pe o bancă. Ninge. E aproape noapte. O femeie aleargă. Ce e asta? Libertatea? Dezalienarea? O nouă viaţă? Desigur, acestea şi altele. Sergiu Harnagea încearcă sâ nu se mai simtă un intrus • printre oamenii de pe stradă, văzuţi de atîtea ori de la fereastra biroului lui directorial.

Construit strîns, fără lăbărţare, scris cu mînă sigură, extrem de autentic, plin de observaţii de viaţă, dar şi de idei, Muzeul de ceară este un bun roman social şi psihologic, care se citeşte pe nerăsuflate.

(România literară, nr. 12, 1985)

Document: 14. Tudor Topa.doc

TUDOR ŢOPA

„încercarea scriitorului"

Desigur, putem vedea în acest jurnal cu care debutează Tudor Ţopa (încercarea scriitorului) o amînare a literaturii, cum spune L. Ulici în articolul său; dar, la fel de bine, şi o realizare a ei, deoarece cartea este exact ceea ce o arată titlul, superb: o încercare a puterilor scriitorului. Jurnal al unui roman nescris, dar şi un roman care se constituie pe măsură ce se scrie jurnalul. O proză delicat psihologică şi bogat estetică, în care miza e dublă: formarea (sufletească, intelectuală) a. unui tînăr de 18-19 ani, Teofil A., care este în acelaşi timp autorul şi personajul lui; şi experimentarea unui mod de expresie, dovedirea unei aptitudini artistice prin producerea spontană de exemple. Mai simplu spus, un tînăr face rost de un caiet în care notează vreme de doi ani aproape tot ce i se întîmplă. Materia aceasta de viaţă, care creşte treptat în volum, e tot timpul vizionată în două perspective: o dată în sine (şi de aici provin interesul psihologic, autoscopia minuţioasă, dar şi observarea lumii exterioare, familia, mediul, oraşul, cultura) şi o dată sub raportul tehnic al transformării ei prin scris în artă (exerciţii de portret, evocare, epică, descriere, teorie). Tipul de proză ca atare ne aminteşte de a lui A. Holban, M. Sebastian, Mircea Eliade: aceeaşi subiectivitate ce caută să se exprime, nimerind un ton intermediar între jurnalul personal şi creaţia obiectivă. într-un chip metaforic, întreg conţinutul cărţii (care începe aşa: „Am făcut rost de caiet. Bucurie. căci de mult voiam să însemn lucrurile mai uşor de văzut ce-mi trec prin faţă") se poate rezuma la fraza: Tudor Ţopa povesteşte cum încearcă Teofil A. să devină scriitor.

Calităţile acestei proze, inteligentă, ironică, dar şi plină de graţie şi savoare, se constată numaidecît. Autorul are ochiul atent, ureche fină, mîna neşovăitoare. Ne izbeşte, întîi, peste tot, o mare capacitate de analiză a senzaţiilor. O pagină remarcabilă înregistrează efectele la acest nivel ale unei pleurezii: „După ce febra îmi scăzuse, în a doua săptâmină a bolii, citeam din cale afară de mult. Intr-una din zilele acelea (afară era cald, transparentele galbene şi pătate se umflau încet şi lăsau camera să se înfierbînte), citind (tocmai sfîrşâam un volum început în zori), aşa. pe neaşteptate, mintea începu să-mi joace feste'fnchipuie-ţi - nu pot scăpa de tonul acesta... mă adresez cuiva -ei bine, noţiunile nu-şi mai încăpeau în piele, iar un ris fără haz mi se înălţa în burtă parcă umplîndu-mi-o. Mi s-a întinat mutra, părul mi s-a zbîrlit. Eram aşezat cu dosul pe scaun, cu o pernă în spătar şi cu

picioarele pe pat, acoperit de un cearceaf: nemaiputind răbda, m-am ridicat şi, iute, m-am lungit. Inima a început să duduie şi să mă sperie, cftă- vreme la suprafaţa minţii totul se amesteca asemeni culorilor pe acuarela unui începător". Altă pagină analizează senzaţii legate de mers (şi de privire), trei sferturi din jurnal fiind, de altfel, o peripatetizare continuă. Amintirile din copilărie sînt, mai ales, debordante de imagini, de mirosuri, de sunete („ţăranilor de pe banca din faţă..., straiţele atîrnate li se ciocneau într-una ca nişte coceni despuiaţi").

Este. apoi, un dar al observaţiei materializat în notaţii de atmosferă umană, de mediu, de meteorologie. Tudor Ţopa e un iubitor al străzilor, al caselor, al parcurilor, al mijloacelor de locomoţie: lume în tramvaie, pietoni goniţi de treburi, plimbăreţi singuratici, îndrăgostiţi pe bănci sau beţivi noctambuli. Cîteodată, sub lupa perfidă a imaginaţiei, totul capătă dimensiuni stranii, se deformează, ca în' această viziune ironic-onirică: „ Tot soiul de oameni se plimbă. Iată fata blondă şi înaltă cu ochi deschişi neaşteptat de albaştri; alături de ea, un pitic diform. Un rotofei îşi lăsase din pîntecul feţei o barbă aspră şi rară. Femeia-i mergea cu capul în sus şi avea picioare foarte galbene. Un tînăr voinic păştea încet pe o bancă din claia unei femei slabe şi absente. Una, două sau trei fete cu ochi ascunşi dar sclipiţi undeva în carne priveau la mine. Lacul făcea multe cearcăne pesimiste în vînt şi un pod hodorogit, fără balustrade, îi sugruma un gît. Copil cu păr roşu, atîrnînd clătinat ca felinarul între o femeie mică. grăsuţă, cu dinţi mari şi pe ici pe colo argint, şi un bărbier (soţul) cu haină albă şi strimtă la musteaţă neagră. Umil mînca o frunză. Parcul e foarte întins, cu arbuşti. Cerul s-a golit o dată cu seara adevărată. Lucrurile s-au aprins, pe stradă, iar eu am ajuns acasă".

Chiar şi aici se poate remarca pregnanţa portretului fizic. încercarea scriitorului e plină de astfel de schiţe în creion în care Tudor Ţopa risipeşte cele mai variate însuşiri de portretist. Un personaj are aerul vag hoffmannian: „Pe strada mea am întîlnit un bătrînel scund cu pălărie, care era un şoarece crescut mare, fără nici o urmă de păr şi obez. Mai totdeauna e secondat de o javră". Alt portret aminteşte de roboţii lui Urmuz-Arghezi: „ Domnul O.D. e mic şi pare făcut din'două conuri trunchiate şi lipite prin cele două cercuri mici. Pe baza mare a conului de sus, e aşezat capul mititel, tuns, lucios, cu un nas mărunt, dar ascuţit, cu ochi tîmpiţi gata să se ferească înalt de orice întrebare inteligentă... O mînă butucănoasă iese din mîneca verde a unei cămăşi cu aspect rîios; se lasă moale într-a ta, nu. semn al elasticităţii, ci al unei inactivităţi de copită". Mai fără sarcasm,

dar în acelaşi stil arghezian şi urmuzian, e înfăţişat un bufon violonist care face gesturi mecanice: „ Foarte mobil, urca din cînd în cînd cu capul la tavan, apoi scădea, cu ochii rotunzi ieşiţi din orbite, pînă i se afunda bărbia-n vioară; dreapta, stingă - coatele sale împungeau grăbit în ambele părţi, iar gîtul viorii intra în vid, la scoatere smulgîndu-i-se violent corzi imaginare ". întipărind efectele, se ajunge la grotesc: „Sora mai mică a tatii, îşi adusese fetiţa: drăguţă, aurie, cu ochi înalţi, pe care maică-sa, cu gustul ei (are aptitudini de cioclu, spune Aurel, soţul, sau de maestru de ceremonii), a sluţit-o împlătoşînd-o într-o rochie ţipător albastră cu două anexe - omoplaţi de mătase... Semăna a prapure de înmormîntare mai ales dacă ai fi agăţat-o în vîrful unei prăjini". Se poate şi invers, ca portretul să fie graţios, cu toată ironia rece, ca în profilul estetic al acestei femei dansînd: „ Domnişoara Pandora-blondă, cu ochi clari sub carne, nas mare în cele din urmă ascuţit, rîs tăcut cu gura închisă: - capac înalt (ca de vechi patefon) aplecat peste aerul din faţă (întunecat dedesubt ca cel din cutiile deschise ale unor naturi moarte de Pallady); cu două stele de mătase neagră brodată în loc de sini, dansează cu un cărucior de copil ridicat în două roţi, indiferent de bărbat - îi transformă pe toţi". Comparaţiile denotă un ochi de frecventator al picturii: „Pui de găină mai măricei, cu un început de pene, fini, ca nişte curteni din vremea Franţei lui Carol al IX-lea, păşeau rar şi-şi lungeau ritmat gîtul", sau o ureche informată muzical, traducînd sunetul în imagini de o pregnanţă sugestivă: „ rîsul de pildă - ieşindu-i din gît încet, ca un fitil de lampă".

Caracterul lucid, în acelaşi timp, al acestei proze atît de vii, se vede din multele observaţii asupra scrisului însuşi, care aştern o umbră fidelă la picioarele textului. Despre propriul stil, Tudor Ţopa notează: «Fii limpede, direct. Adevăratele imagini nu sînt deformări ale unei lupe spinoase. Cresc în natură. Aruncă deci lupa. Năpîrleşte! Şi nu mai fugi după gestul desprins. Fii tu, în veşmintele tale; dacă vei creşte le vei lăsa, desigur, să crape: rămîi despuiat; dacă te vei pipernici, nu le umple cu vînt. Nu căuta să te „înnoieşti", vei fi un păianjen care din eleganţă sau din onoare de simetrie, apelpisit, îşi leapădă picioruşele unei părţi». Recitindu-se, ca şi cum şi-ar lua ţjeriodic tensiunea artistică, autorul face originale reflecţii despre încercarea scriitorului, care nu e acea „carte rotundă" visată cîndva şi nici romanul Dîhmir (pornit de la nume), povestea despre Păcală ori romanul amorurilor lui Fotescu, promise sieşi, ci toate acestea la un loc şi altele încă, amestecate în „nedefinitul meu text de faţă". Romanul-jurnal ca text nedefinit - iată chiar formula întrebuinţată,

şi sugerată bine nu atît de referinţa la Odobescu (a cărui „satura" în sens latin era tot un amestec), cît de această scenă imaginară: «Umblam cu capul în soare şi-mi sunau în urechi cuvintele prin care, nu mai mult decît acum trei zile, profeţeam (şi nu fusese întîia oară) cît de nemaipomenit voi ajunge să scriu, pentru ca imediat să adaug: „Pînă atunci, scriu cum aţi văzut". Dintr-o dată mi-am imaginat un grămătic respingător, cu aer negustoresc şi cam slinos, care mă-ntreabă: „ Ce mă tot duci cu promisiuni, dumneata? " li răspund surprinzător de repede (îmboldit de furie): „Eu nu fac nici o promisiune! Eu povestesc o promisiune!».

Aşadar: a povesti o promisiune: nu a amîna romanul prin jurnal, ci a-1 realiza prin el. Căci încercarea scriitorului este cu adevărat un roman foarte liber, de legi prestabilite, care îşi caută şi îşi preface structura chiar în timp ce se alcătuieşte, după cum autorul ne dă el însuşi a înţelege (de această dată cu orgoliu subtil) în metafora de la sfîrşit: „Asta fac. Aşadar săturaţi-vă. De nu vă place, paşteţi ce vreţi şi de unde vreţi. Ego, poeta romanus, supra grammaticos sto! Şi iarăşi m-am lăsat în iarbă rezemîndu-mă de alt snop. Deodată am văzut o barză care se pregătea să părăsească solul; mdi păşea pe pâmînt cu picioareie-i roşii dar din ce în ce mai întinse; îşi prefăcea mersul în zbor: asta se vede la o pasăre mare".

încercarea scriitorului este o carte admirabilă, fină, cultivată, de o mare bogăţie stilistică.

(România literară, nr. 42, 1975)

„Punte"

In 1975, cînd Tudor Ţopa a publicat originalul său jurnal intitulat încercarea scriitorului, s-a putut vorbi de o amînare a literaturii; am obiectat, atunci, că jurnalul respectiv amînă literatura exact în măsura în care o realizează, nefiind atît unul biografic (deşi este şi aceasta), cît unul literar, operă de sine stătătoare, un roman sui-generis, care se constituie pe măsură ce se scrie jurnalul. Punte (Cartea Românească, 1985) reprezintă o a doua parte a încercării scriitorului şi face absolut evidentă intenţia autorului de a gîndi întregul ca pe un fel de Bildungsroman, remarcabil prin profunzime şi fineţe a stilului. Nu-i voi relua argumentele pro domo, furnizate din belşug, de data aceasta, şi pe care cititorul le va găsi singur, dacă va avea curiozitatea să citească una din cele mai frumoase cărţi de proză din ultima vreme. Aşadar, nu de jurnalul unui roman nescris este vorba, ci de un roman-jurnal, în tradiţia (schimbînd ce e de schimbat) lui M. Eliade.

M. Sebastian şi Anton Holban din anii '30, conjugată cu experienţele, oarecum similare, din deceniile din urmă, ale lui Radu Petrescu şi Costache Olăreanu, peste toate plutind un uşor aer „textualist", fără exagerare însă, mai degrabă printr-o potrivealã de suprafaţă decît ca o estetică deliberată.

La un loc, cele două volume cuprind însemnări din anii 1947-1953, grupate în trei secţiuni: Familia, Prietenii şi Gîndurile. Textul acestor însemnări aproape zilnice este stratificat. Redactat o dată cu evenimentele la care se referă, a fost transcris mai tîrziu, nu atît în scopul corectării autenticităţii iniţiale, cît în acela al dublării perspectivei. Autorul se ascunde sub mai multe identităţi: Teofil A. este eroul şi naratorul; copistul de la Vaslui este acela care, recitind jurnalul prin anii '50 îl pune în ordine, îl structurează; există şi o a treia mînă, a autorului care pregăteşte cartea pentru tipar (în 1974 şi respectiv în 1984). Rezultă un ingenios joc de note de subsol, de precizări şi de repetări, din care textul iese mai dens, dobîndind şi o anumită capacitate reflexivă. Dacă am pomenit de textualism, m-am gîndit îndeosebi la acest aspect al prozei. Se observă o plăcere vădită de a sabota linearitatea şi transparenţa simplelor însemnări zilnice, alegîndu-se o lucrătură complexă, pe alocuri inextricabilă, cu numeroase derogări de la cronologie - retrospective şi anticipaţii - cu o consecventă nesuprapunere a momentului scriiturii peste acela evenimenţial, cu inserturi şi citate, cu pagini de autocomentariu în care textul se pune în abis - totul, în cele din urmă, menit să accentueze materialitatea inefabilă a scriiturii, artisticitatea ei. Această continuă răsucire a textului asupra lui însuşi, scrupulul filologic al autorului-editor, întîrzierea pe atîtea „mărunţişuri" aparent nesemnificative, baterea pasului pe loc sînt nu numai caracteristice pentru stilul unei anumite proze de azi, dar dovedesc şi un superior umor intelectual. Ca să fiu în spiritul lui Tudor Ţopa, copiez, iată, în întregime, o notă de subsol de la paginile 50-51 care trimite la titlul Prietenii al părţii a doua, arătîndu-ne cum trebuie citit, şi totodată la o altă notă de subsol, pe care o reproduc în paranteza de la începutul citatului:

„A se citi precum amicii, nu precum amiciţii (Propoziţie dedicată lui Mircea Horia Simionescu, în cinstea neuitatului său Appendix Robby - non probi. De asemenea, lui Romulus Vulpescu, cel care a văzut atît de limpede necesitatea accentelor în scrierea românească. Nu pot uita firma scrisă mare cu ulei alb pe geamul cooperativei unor dactilografe: FACEM COPII DUPĂ ORICE FEL DE ACTE. Vezi Doamne! - 1984 -) Aş fi putut renunţa la indicaţia care mi-a pretins această notă- acum, în decembrie 1984, cînd pregătesc pentru tipar

cu o grabă indescriptibilă încercarea scriitorului, II - prin urmare şi la notă. N-ar fi fost însă tocmai în firea cărţii pe care o pregătesc. Deci - Titlurile celor trei părţi - Familia, Prietenii, Gîndurile - veniseră ca să zic aşa din afară şi fuseseră puse pe deasupra textului cu ocazia copierii lui în 1952-1953; erau un «grătar» tîrziu al copistului, dar pe care, după atîta vreme, l-am găsit prins în text, cu copist cu tot, aşa cum de altfel pătrund şi mă ţes eu însumi în acelaşi text, cu nota mea cu tot, după şi mai mult timp. Pentru ce nu l-am tipărit în... volumul... întîi al încercării scriitorului, care mi-a fost tipărit...în 1975? Pentru că am dat atunci editurii o dactilogramă după caietele iniţiale, şi asta deoarece primul caiet gros al copiei se pierduse. Intre timp - o duduie contrariată, pe care o plimbam cu barca, l-a azvîrlit în mare, departe -. In schimb, pentru volumul pe care îl pregătesc - cel de faţă - nu am la dispoziţie decît numita copie - al doilea caiet al ei gros -, asta pînă la un punct, de la care încolo urmează să folosesc din nou manuscrise primare - ce n-au fost niciodată copiate —, presupunînd că vor încăpea în volumul de faţă şi nu va fi nevoie de încă unul; cit despre caietele iniţiale, acelea corespunzătoare celui de al doilea caiet gros al copiei, le-am pus pe foc eu la Vaslui, în 1953, de data asta datorită unei femei cu desăvîrşite nevinovată. In acest al doilea caiet al copiei, am dat de indicaţiile copistului, cele care mi-au prilejuit nota; o închei adăugind că, asupra arderii acelor caiete iniţiale, vor apărea lămuriri mai încolo probabil- 1984".

Ce putem spune, copleşiţi de numărul acestor precizări şi reprecizări, care, cititorului naiv, i se vor fi părînd inutile? Ele sînt şi nu sînt serioase: sînt, în măsura în care jurnalul este o viaţă scrisă, şi scrisă de mai multe ori, în aşa fel încît absolut totul face parte din el, conţinutul ca şi formele lui succesive; nu sînt, în măsura în care autorul se şi amuză aici, marcînd mai puternic decît de obicei, caracterul convenţional al oricărei scrituri literare. în fond, ideea lui Tudor Ţopa nu constă în a publica pur şi simplu un jurnal de scriitor ţinut la vîrsta la care se prepara sufleteşte şi tehnic pentru literatură, ci în a da acestui jurnal o compacteţe artistică, a-1 propune ca operă de-sine-stătătoare, cuprinzînd între aceleaşi coperţi textul propriu-zis şi istoria alcătuirii lui. E bine să avem necontenit în vedere dubla exigenţă a acestei proze, care, reflectînd mica lume a formării intelectuale a autorului, se reflectă, în acelaşi timp, pe ea însăşi, ca activitate particulară, ca efort de scriitură literară.

Vrînd-nevrînd, citind Punte, comparăm jurnalul lui Tudor Ţopa cu al lui Radu Petrescu, devenit pentru noi textul de referinţă pentru acest gen de literatură. Asemănătoare structural, aceste jurnale diferă

psihologic. La Radu Petrescu este preponderent un fel de clasicism estetic, vizibil atît în simţul, mai dezvoltat, pentru o natură (şi umană) estetizată, privită mereu în raport cu modele artistice, cît şi în pasiunea pentru lapidaritate, pentru fragmentul perfect şi rotund, în stare să treacă drept o definiţie memorabilă. Influenţa lui Jules Renard nu e în schimb considerabilă la Tudor Ţopa, ispitit mai mult de introspecţie, de autocunoaştere, de un psihologism cu implicaţie morală. Ca personaj, Teofil A. e un ins pe cît de inteligent şi de cultivat, pe atît de sensibil, de friabil sufleteşte. Retractil ca o mimoză, cu umoare schimbătoare, alunecînd repede de la clovneria subţire, de la hazul intelectual, la lacrimi, Teofil A. e şovăitor şi categoric, impulsiv şi sofisticat. Nu are expresivitatea avară a clasicului, ci aceea întortocheată, mefientă, indecisă a barocului. Realitatea e „pipăită" cu neîncredere, dizolvată în senzaţii contradictorii şi nu ajunge niciodată să fie „definită", trasă în formule nete. Iată, drept mostră, o scenă în care se află pe o bancă, înghesuit între prieteni şi fata pe care o iubeşte: „ Deodată, i-am simţit braţul gol pe obraz (calculul meu subit: «altfel nu se poate - nu încăpeam cîţi ne aşezasem! - deci e o întîmplare»); apoi, în tăcere^ dar tot fulgerător, m-am îndoit — din datorie însă, şi cu groază închipuită - că braţul e al ei; în fine, nu în trecere, ci la nesfîrşit - şi încălcîndu-mi datoria, probitatea mintii, rămînînd pînă astăzi în îndoială - că braţ era şi nu altceva...". Ii displac Anatole France şi Monsieur Teste. Nu e un caracterolog şi un portretist, fiindcă aceasta ar presupune o părere definitivă, ci un psihologist, ca Holban. Desigur, portretele nu lipsesc, dar seamănă cu nişte mici „studii", tatonante, pe bucăţi, mai curînd sensibilizate de privirea lăuntrică decît plastice, descriptive. Voi cita un „peisaj": „O grămadă de paie e tăiată ca piinea; un fel de coafa e aurie, în timp ce interiorul e întunecat (nu murdar). Iau locul prin dreapta, pe cărarea din mal. şi urc în drum. Prescurtare: podul, caii graşi acum, căruţele cu ciori, pe dîmb; păsări care-şi iau zborul dintr-un loc, fîlfîie, fîlfiitid încetează cînd toată «fusta»-i în cîţiva pomi; de pe fiecare creangă, fluieră pasărea, de acolo, de sus. Colţul ogorului, în care chiar mă aflu, laturile ce se despart spre orizont, între care vream să mă trîntesc, să mă cutremur prin toată întinderea, imediat. Locuinţele din stînga par în seară, or e dimineaţă... ". Peisajul nu e văzut, ci perceput; subiectul este implicat în obiect; tuşa e impresionistă, şovăielnică, atmosferă, nu tablou.

Aş putea indica (dacă aş avea spaţiu) şi alte particularităţi ale acestei proze foarte fine, care face din Tudor Ţopa un autor original şi subtil, deşi nu recunoscut încă de critică la valoarea lui adevărată.

(România literară, nr 13, 1986)

Document: 15. Costache Olareanu.doc

COSTACHE OLĂREANU

„Ucenic la clasici"

Costache Olăreanu a debutat în 1971 cu o carte, Vedere din balcon, pe care n-o cunosc, urmată în 1978 de micul roman Confesiuni paralele (cu pagini de umor verbal caragialian, scrise cu un sigur instinct al aleatoriului, dacă nu şi al absurdului, existenţei) şi, de curînd, de Ucenic la clasici, un jurnal intim din anii 1949-1953, întregit cu cîteva scurte proze descriptive sau moraliste. Caracterul autobiografic al literaturii acesteia este evident, ca şi atracţia pentru însemnarea de jurnal, folosită fie ca materie brută pentru ficţiune, fie mai ales exploatată artistic, stilistic, ca posibilă operă literară în ea însăşi. Tradiţia la noi a unei astfel de proze ar fi pierdută fără cărţile din ultima vreme ale lui Radu Petrescu, Tudor Ţopa sau Costache Olăreanu. Nu e greu de remarcat la toţi aceşti scriitori, cam de-o vîrstă, un anumit aer comun, de familie, datorat atît formaţiei intelectuale, cît şi aşa-zicînd esteticii implicite a prozei lor. Formaţia (uşor de dedus din jurnale) se bazează pe lectura timpurie şi asiduă a literaturii franceze, mai exact a filosofilor literaţi de felul lui Montaigne, şi a istoricilor literaţi din Grecia şi Roma veche, la care se adaugă frecventarea muzicii. Umanioarele erau în floare în anii adolescenţei lui Costache Olăreanu: evantaiul de discipline care a lăsat urme în Ucenic la clasici, precum şi ideea însăşi a acestei ucenicii, constituie o dovadă mai mult decît grăitoare. Jurnalele, apoi, ţinute în adolescenţă, sînt totuşi deplin mature stilistic. Au fost scrise evident spre a fi publicate. Sînt opere literare, nu confesiuni menite a rămîne secrete pînă după apariţia operei propriu-zise. Jurnalele scriitorilor români au avut de obicei un caracter secundar în raport cu poezia sau cu romanele şi au părut interesante prin informaţia pe care au procurat-o despre autori deja fixaţi în conştiinţa publică. E cazul celor ale Iui Maiorescu sau Galaction. Generaţia lui Costache Olăreanu a urmărit, se pare, să redescopere jurnalul ca gen literar, aşa cum îl practicaseră, cu un deceniu sau două mai devreme, Mircea Eliade, M. Sebastian şi ceilalţi, amestecîndu-1 sau nu în romanele lor. Deviza tuturor ar fi aceasta: „ Vivre c'est ecrire le journal". îi desparte însă sensul autenticităţii, care prevala la cei dintîi. Pentru Costache Olăreanu (din care am extras deviza, dar la care şi alte forme de jurnal sînt luate teoretic în considerare: „ Ce formidabil ar putea deveni acest jurnal! Dar cu o condiţie: să ajung celebru". Sau: „ Un jurnal se face prin mulţimea zilelor descrise. De ce n-ar fi posibil un fel de calendar pe marginea căruia să trecem însemnările noastre?"), viaţa cotidiană furnizează în fond pretextul

pentru mici şi rotunde naraţiuni, al căror rost constă în perfecţiunea lor de poem sau de sonată. Evenimente mărunte sînt prinse în vîrful peniţei, ca nişte scame lejere, şi puse cu grijă în pagină. E o artă de bijutier. Nici o dezvoltare epică: instantanee şi fulguraţii. Jurnalul lui reprezintă un triumfal fragmentului. Modelul nu e Gide, ca la Eliade, ci Jules Renard, citit şi citat de la început. Ceea ce face farmecul Ucenicului la clasici nu e deci nici tenacitatea maioresciană, care înregistrează torul, zi de zi, nici sinceritatea unui Octav Şuluţiu, ci capacitatea de a formula artistic impresia. Psihologia şi moravurile sînt scoica în care se ascunde o perlă ce trebuie extirpată intactă. Scopul nu e nici descriptiv, nici introspectiv, ci, în primul rînd, estetic. Ucenic la clasici e o carte încîntătoare prin caligrafiile ei rafinate. Degetele apasă pe o claviatură puţin întinsă, dar din care încearcă să obţină toate sunetele şi combinaţiile de sunete posibile. Un „auz absolut" face din aceste echivalenţe metaforice ale impresiilor o delicată muzică de cameră.

Exemplele ne stau la îndemînă. Citatele se pot decupa cu uşurinţă, ca nişte fructe coapte pregătite să se desprindă de pe creangă. Să încep cu „portretele", presărate la tot pasul. Din cîteva linii, se sugerează o prezenţă, adesea numai senzorială, în care ideea morală e încifrată, deductibilă însă din impresie. Iată-l pe Zambaccian: „Armeanul e gras, cu buze groase, dar are mîini uscate, uşor prăfuite ca brutarii". Sau pe Al. Rosetti: „Foarte elegant, cu bărbia lui proeminentă, pare o pasăre de baltă cu apa ajungîndu-i pînă la,glezne". Fantezia lucrează uneori mai amplu. Sadoveanu, invitat la o întîlnire literară, îşi aşază pălăria imensă pe un scaun: „... Nefiind scaune destule, mulţi stăteau în picioare, dar... nimeni, absolut nimeni, nici măcar vreuna din notabilităţi, nu a îndrăznit să ia pălăria s-o pună în cuier sau în alt loc şi să-şi tragă scaunul sub ea. Enorm am regretat că maestrul nu s-a dezbrăcat mai cu de-amănuntul, că nu şi-a pus haina pe un scaun, vesta pe altul, că nu şi-a lăsat pantofii in mijlocul încăperii, bretelele pe un fotoliu, cravata pe o masă, batista pe o etajeră şi izmenele pe tot întinsul unei canapele. N-ar mai fi rămas decît puţin, foarte puţin spaţiu, eventual pentru un-Călinescu sau un Perpessicius. Restul locurilor ar fi fost ocupat de labele imensului elefant". Acestea nu sînt portrete propriu-zise, ci definiţii metaforice. în stilul lui Jules Renard, multe din aceste .definiţii laconice sînt de o admirabilă pregnanţă: „Orga: un tpilion de oameni captivi": „Batoza: cine a pierdut un elefant?"; „Noaptea vine în oraş ca un circ de provincie"; „Luna ca un cap de beţiv adormit"; „Fulgi mari ca nişte pene. Dar unde sînt-gîştele?"; „ Cimitirele - nişte oraşe cu capu-n jos ". La fel de laconic-expresive sînt reflecţiile, deşi nici aici nu contează ideea, ci metafora: „De azi înainte

voi defini astfel pe unii oameni, goi pe dinăuntru: stupi din care au plecat albinele şi vrăbiile şi-au făcut cuib"; „Nu scriu jurnal decit timizii. Vanitoşii scriu ori memorii, ori telegrame". Unele notaţii lovesc delicat urechea, o ureche care captează şi infrasunetele şi în care s-a cuibărit o orchestră de cameră. Auzul e cultivat, sensibil („Aud cum fulgii se topesc in urechi"), ca şi ochiul, capabil de plasticităţi subtile („ Pentru o clipă capul ei se întoarce şi atunci pare capul unei balerine de Degas încheindu-şi şireturile"; „Pe chipul ei bun erau nişte umbre colorate ca după trecerea prin dreptul unui vitraliu"). Combinaţia de senzaţii (vizuale, auditive, cinetice) dă rezultate uimitoare: „ Ceva despre doamna Suciu. Din rîndul pianistelor care arată în faţa instrumentului ca nişte spălătorese. Ia, de pildă, rufele lui Ceaikovski şi le spală în albie, pe rînd, le bate cu un mai, le afundă în apă apăsîndu-le cu toate cele zece degete. îi vezi spatele încordîndu-se şi poţi ghici cu aproximaţie gesturile pe care le face în faţă. Sînt cînd gesturi mărunte de joacă şi clipoceală, cînd gesturi ale întoarcerii unei pînze ude de pe o parte pe alta. La atacurile violente ale orchestrei, aşteaptă ca valul să vină pînă în dreptul ei şi bagă în şuvoiul de apă suluri interminabile de cearceafuri. La ţesăturile mai fine (un Mozart, de pildă), devine dintr-odată precaută, aproape speriată. Ce s-ar întîmpla dacă ar sparge cu un deget nerăbdător ochiurile unei dantele? Doamne-dumnezeule!'" Ca la Mircea Horia Simionescu (Ingeniosul bine temperat), numele proprii trezesc asociaţii neaşteptate: „ Cunosc o prietenă de-ai larinei, cu un nume ca o dulceaţă de afine: Erjike". Şi aşa mai departe.

Calitatea limbii este însuşirea principală şi în Portrete şi alte scrieri, care amintesc de exerciţiile similare de digitaţie din Aqua forte a lui E. Lovinescu. Aici întîlnim portrete, descripţii, mici fabule, moralităţi, amintiri. Fantezia, la fel de atent controlată stilistic, mai degrabă delicată decît bogată, îşi ia cîteodată zborul spre zonele cu aer rarefiat ale fabulosului plastic şi ale absurdului. Mustaţa cuiva e un miriapod de peria căruia se prinde o întreagă familie de microorganisme. Un bibliograf seamănă cu un rozător tenace care sapă canale prin rafturi şi Urnele între etajele bibliotecii, devenind un pericol pentru soliditatea edificiilor publice. Nasul altui individ e o construcţie la care au colaborat inginerii şi moraliştii: unii, ca sâ-i găsească forma perfectă, de fuselaj de planor, şi materialele necesare pentru prototip, ceilalţi, ca să ascundă de ochii lumii minunea tehnică.

Costache Olăreanu este un prozator de modă veche (dar ce subtili artişti sînt uneori demodaţii aceştia!), cultivator al desuetudinii şi deopotrivă al fantasmagoricului, moralist cu senzaţii acute şi observator care trage lumea toată în alambicurile unor metafore perfecte.

(România literară, nr. I. 1980)

Document: 16. Stefan Banulescu.doc

ŞTEFAN BĂNULESCU

„Scrisori provinciale"

M-am întrebat, citind admirabilele Scrisori provinciale ale lui Ştefan Bănulescu, ce sens dă autorul adjectivului din titlu şi mi-a venit în minte fraza lui Ortega y Gasset: „Să faci din cititor un provincial vremelnic este, după părerea mea, marele secret al romancierului". Să-1 împământeneşti deci, cum mai spune eseistul spaniol, în această provincie, a umanităţii care este romanescul. Fără îndoială, acest sens epic-ficţional e prezent la Ştefan Bănulescu, nu lipsit de un orgoliu secret de romancier ca toţi prozatorii, deşi scrie negruzziene epistole, şi care admiră la Balzac, Filimon, Rebreanu sau Faulkner (spre a rămîne doar la cei pe care-i citează) marile titluri de proprietate imaginară. însă există la el şi un alt sens, estetic-moral, al cuvîntului, indicînd o poziţie contemplativă şi ironică a observatorului, o candoare prefăcută în linia moralismului satiric al lui Swift, Montesquieu şi Voltâire. Provincialul, astfel definit, e un Gulliver pe insula Laputa, un persan la Paris, un Huron. Convergenţa acestor tradiţii o găsim în privirea limpede şi inteligentă a scepticului boier Costache Negruzzi (indiscutabil autorul preferat al lui Ştefan Bănulescu, fie chiar şi numai pentru „patima de nuvelist, aprinsă şi strunită magistral, pînă la flacăra albă, aşa cum mi-o visam eu-în adolescenţă"), care judecă lumea cu stenahorie din „foişorul cu priveală", cum se zicea pe atunci, al casei sale. Scrisorile provinciale sînt nişte fiziologii, reţete şi ochiri retrospective în spiritul celor din Negru pe alb, proză subtil artistă, de o clasică eleganţă, strălucitoare de umorul ideii şi de fineţuri de vocabular.

„Primim şi scriem din ce în ce mai puţine scrisori" — constată cu nostalgie interlocutorul fictiv din prima scrisoare: Un defect al d-lui Merimee. Este la mijloc, nici vorbă, un gust al lumii moderne, care preferă poştei mijloace de comunicare mai repezi şi mai directe; dar este şi o „frică de alfabet», de scris, de gramatică. Elogiul scrisorii conţine la Ştefan Bănulescu un elogiu al scrisului. Provincialul lui continuă să locuiască în galaxia Gutenberg (e Provincia lui), deşi nu iubeşte numaidecît tiparul, ci litera ieşită din mînă; pune scrisul mai presus de imaginea de mass-media, care i se pare că face mintea leneşă; e un om de modă veche, un „ruginit" din acest punct de vedere (cum era considerat şi Negruzzi acum un secol), întreţinînd prin scris o formă de politeţe a cuvîntului mai potrivită în firea lui; cultura lui izvorăşte din cultul scrisului. Scrisorile provinciale sînt, toate, variaţii pe această temă, aşternute pe hîrtie - negru pe alb - cu vîrful peniţei.

Există în ele, pe de altă parte (dar în aceeaşi ordine a lucrurilor), o întreagă estetică - şi ea clasică - a anonimatului. Sentimentele şi ideile sînt puse tot timpul pe seama altcuiva. Autorul nu se confesează, detestînd promiscuitatea mărturisirilor. Un amic i-a relatat întîmplarea al cărei erou este neapărat un amic al acestui amic. Subiectivitatea e îndepărtată cu două grade:,, Nu vreau să te dezamăgesc - adaugă amicul meu observîndu-mi privirea cercetătoare - dar ceea ce ţi-am spus pînă acum nu-mi aparţine, nici măcar fraza de început. Ţi-am reprodus aproape exact reflecţiile unui coleg cu care am sosit cam in acelaşi timp în această localitate să ne facem un rost şi să ne cîştigăm existenţa". Naratorul este un om reticent („tres secret", cu vorba lui La Rochefoucauld), deferent, protocolar şi cu desăvîrşire absent din prozele sale care tratează, cîteva, tocmai tema identităţii. Altfel zis, identitatea rămîne inefabilă (nu. altceva se sugerează în povestirea Inefabilul): despre pierderea ei ni se vorbeşte în Un alt colonel Chabert, unde este un personaj (un mare savant) care vrea mereu să treacă drept ce nu este. El are bucuria deghizării, a mistificării celorlalţi cu privire la propria persoană. în Tablouri de familie se povesteşte despre soarta unor fotografii care peregrinează la nesfîrşit în căutarea unui posesor: cineva le-a lăsat moştenire, în chip inexplicabil, unui străin. O poveste extraordinară este Un viscol de altădată, în care subiectul îl formează un fel de substituiri succesive. în stilul nuvelelor fantastice ale lui Caragiale (La Hanul lui Mânjoală), Sadoveanu (Povestea lui Petrişor) şi Mircea Eliade, cu elemente de basm popular (cei trei fraţi, sarcina de lemne), asistăm la o stranie ieşire din timp care are ca urmare destrămarea identităţii. „ Un viscol de altădată, dragul meu, începea luni după-amiază şi abia dacă se termina sîmbăta dimineaţa...", spune naratorul, amintindu-şi cum, odată, de mult, pe cînd afară viscolea cumplit, a auzit puternice bătăi în uşa camerei sale. întrebînd cine e, i s-a răspuns: „un frate al tău". Dar necunoscutul care a dat buzna în casă nu semăna cu nici unul dintre fraţii mai mari ai povestitorului. „ Eu sînt fratele tău mai mic ", pretinde el. „ Cum să fii fratele meu mai mic? Fratele meu mai mic abia a ieşit adineauri din odaie, s-a dus să aducă de afară din curte un braţ de lemne...". Se dovedeşte nu numai că străinul era acest frate mai mic, dar şi că el, care se dusese luni dimineaţă să ducă lemne, se întorcea abia vineri în zori, rătăcind mai multe zile pe nu se ştie unde. „Acuma, că ai rătăcit, să zicem că ai rătăcit, dar cel puţin lemne ai adus de afară din curte?", reia celălalt. „Nu, n-am adus lemne", răspunde fratele ruşinat. Povestitorul pleacă el însuşi după lemne, nu se rătăceşte (sau aşa crede), se înapoiază, dar găseşte în casă în locul cehii pe care-1 lăsase un altul, care afirmă că e fratele lui mai mare. Fratele mai mic aşteptase ce

aşteptase şi, vâzînd că nu se mai întoarce, plecase după povestitor. Asta, marţi sau miercuri, acum era sîmbătă... Povestea se încheie cu un nou echivoc: „ Aşa erau, dragul meu, viscolele de altădată. Tu poate strîmbi din nas şi zici că toate astea sînt banalităţi, dar ia să se pornească acum un viscol din ăla de altădată şi să plec eu după lemne in curte şi să te las aci numai pe tine cu vinul ăsta fiert pe masă, învăluit în abur de scorţişoară, piper şi cuişoare, şi ia să mă aştepţi şi să mă tot aştepţi, şi ia să nu mă mai întorc, şi ia să pleci după mine în lume să mă cauţi, şi ia să mă înapoiez eu în lipsa ta şi să găsesc vinul aproape terminat, iar sub şuba ta, în patul de colo unde te lăsasem, un om străin, cu totul străin şi să-mi spună că el nu e altul decît prietenul nostru comun Stenaforu... Adevărat - spuse nostalgic prietenul meu sorbind din cana cu abur dulce şi aromat - adevărat, ce-O fi mai făcînd Stenaforu, nu l-am mai văzut de vreo douăzeci de ani; teribil om Stenaforu ăsta, ţi-l aminteşti, ăsta da, ăsta chiar că ştia ce înseamnă viscolele de altădată şi, dumnezeule, pe cîte le ştia, pe atît de frumos şi de nemaipomenit le povestea... ".

. Şcoala marilor povestitori de altădată este imediat evidentă la Ştefan Bănulescu, în discreţia mijloacelor, în inimitabila artă a cuvîntului, potrivit după legi care azi s-au pierdut. în Codul localităţilor se face concurenţă lui Negruzzi din Păcală şi Tîndală şi lui Anton Pann (din Povestea vorbii): luînd ca pretext codul poştal recent, Ştefan Bănulescu se amuză scriind un eseu de toponomastică: „Slobozia e numele a 40 de localităţi din ţară, o ieşire din robie sau din serbie, sau măcar dreptul de a respira sub soare, ce sună a cor imens de colectivităţi istorice care coboară spre noi dintr-o tragedie... ". Joc subtil şi spectaculos eufonic al numelor, ca în Ingeniosul bine temperat al lui Mircea Horia Siomionescu. „ Ce zici însă de numele acestea de localităţi - pe astea nu le ştiam bine - ia ascultă, parcă-s nume de personaje şi oraşe din cărţi de basme: Belgun, Belfir şi Bilbor; Gialacuta, Vaidacuta şi Giarmata; Arva, Ardusat şi Atid; Hamba, Izbuc, Izgar şi Ozd; Manga, Mamura, Ardan, Arcalia". Prozatorul e şi un evocator de lucruri şi locuri moarte, miraculos conservate cu tot parfumul lor de nepreţuită vechime, ca acelea din poezia lui Petre Stoica: „Perfecţionat, ca să zic aşa, de inventivitatea lui Vasili Ivanovici, VIB-ul, sau Omnibusul lui Bismarck, cum i se mai spunea, arăta ca o ladă de zestre bună pentru traversarea Potopului, era aşezată pe un fel de roţi de moară, avea ferestre de clădire, cu perdeluţe croşetate de mîna pricepută a Fedotiei Bismarkova, cu laviţe şi plocaturi pe lîngă pereţii de scîndură. Înăuntrul lăzii Omnibusului mirosea a busuioc, a camfor şi a năduşeală coaptă. Era un tablou înăuntru, închipuind Judecata-din-Urmă. In plus, Omnibusul lui Bismarck era prevăzut cu o frînă de picior care apăsa la

nevoie, pe roatele din faţă - puţin eficace ca frină, mai mult folosită să scoată la apăsare nişte scrîntei colorate de toată frumuseţea. VIB-ul mai avea şi o sirenă de mină, care, trasă de laba grea şi asudată a lui Vasili Ivanovici, ţipa ascuţit, în atenţia pasagerilor, la plecare şi la oprire, cam cum ţipau pe atunci locomotivele Orient-Express-ului. Cei trei cai imenşi de Hanovra aveau la piepturi un fel de armuri cavalereşti medievale, dar care puteau fi luate şi drept ceva asemănător cu tampoanele de cale ferată". ,

Scrisori provinciale este cartea încîntătoare a unui prozator perfect stăpîn pe instrumentele sale.

(România literară, nr. 36, 1976)

„Iarna bărbaţilor"

Unul dintre cei mai apreciaţi şi comentaţi prozatori contemporani, Ştefan Bănulescu, s-a născut în Zodia Fecioarei, la 8 septembrie 1926, într-un sat din cîmpia Dunării. înrîurit iniţial de Sadoveanu şi, probabil, de Voiculescu, mai apoi de Mircea Eliade, el înfăţişează în aproape toate prozele lui un spaţiu geografic şi moral apropiat de al lui Panait lstrati şi Fănuş Neagu. Mai consistent artistic decît primul, mai strunit stilistic decît al doilea, Bănulescu rămîne un scriitor pe cît de original, pe atît de insesizabil. Izbitor la el este, din capul locului, spiritul cult al unui folclor încă viu. Cele cîteva Cîntece de cîmpie, compuse în 1959 şi publicate în ' 1968, sînt pe de-antregul o creaţie proprie, în pofida aspectului de „prelucrare", menite a deveni, după cum mărturiseşte însuşi autorul, „ un mic codice care ar cuprinde documentele lirice ale teritoriului sever pe care se desfăşoară proza" (Argument la retipărirea de faţă, p. 281). Ele ne furnizează şi cea mai bună explicaţie a prozei din Iarna bărbaţilor şi din Cartea de la Metopolis: puternicul element etnografic nu este, în toate, decît humusul pe care creşte un univers imaginar, deopotrivă mitic şi realist. Folclorul obiceiurilor nu este atît un punct de pornire, cît o invenţie perpetuă. O lume ce gîndeşte în basme şi vorbeşte în poezii, care îşi are geografia specifică - balta şi cîmpia dunăreană -aşezările, tradiţia, riturile, eroii, idolii şi zeii ei. Unitatea de atmosferă, de motive şi de tehnici este desăvîrşită în poezii, în primele nuvele şi în volumul inaugural al romanului. Abia Scrisorile provinciale modifică esenţial această structură, dezvoltînd elementul intelectual, existent totuşi de la început, ca şi acela ludic din componenţa epicului, împins pînă la o fermecătoare gratuitate borgesiană.

Nuvelele din Iarna bărbaţilor prevestesc Cartea de la Metopolis, fiind totodată remarcabile naraţiuni de sine stătătoare, mai ales primele

două (Mistreţii erau blînzi şi Dropia). Impresia generală pe care cu toatele o lasă este însă mai degrabă una de monografie a unui teritoriu imaginar. Majoritatea par frînturi dintr-un întreg (care ar putea fi, de va fi încheiată, tetralogia Cărţii Milionarului), prismatice, mozaicate, cu finaluri deschise şi cu personaje care trec firesc din unele în altele. Tehnica reluărilor este bine pusă la punct: cineva, de obicei un străin, călătoreşte spre satul Glava ori spre Oraşul cu oglinzi, aflate ambele în proximitatea Dunării, intrînd în contact cu un univers pe cît de congruent, pe atît de neobişnuit, şi al cărui secret încearcă să şi-1 explice. Chiar şi cînd locul se află în altă parte (satul F. din Prahova, în Satul de lut), procedeul este acelaşi. Există o inimă a locului, care este şi un centrum mundi, înconjurată de cercurile concentrice ale marii cîmpii, ascunsă privirilor indiscrete şi revelîndu-se asemenea unui miraj. Adolescentul din Masa cu oglinzi încearcă de mai multe ori să arate celor doi pictori bucureşteni care-1 însoţesc oraşul lui de baştină în care n-are importanţă de ce, nu ajung niciodată. în Vară şi viscol un locotenent şi un caporal caută un dezertor originar din Glava, asistînd la priveghiul lui (căci satul îl crede mort) ca la un formidabil spectacol ritual. Inima locului bate asurzitor şi misterios. Călătoriile sînt, la Bănulescu, de fiecare dată iniţiatice. în Mistreţii erau blînzi se caută o palmă de pămînt neînghiţită de ape în care să fie depus sicriul unui copil. în Dropia, călăreţii şi căruţele au pornit de cu noapte în căutarea păsării cu acest nume şi nu ştim de o vor întîlni pînă la urmă.

în afara acestui procedeu - călătorie are un loc fix intangibil - există la Bănulescu şi altele, de aceeaşi factură, care au rostul de a crea un original efect de tensiune artistică. în nuvele, toată lumea vorbeşte, pe un fond adînc de incomunicare. Abundenţa vorbirii nu lămureşte nimic; de obicei, ea sporeşte necunoscutul. în acest sens şi sînt personajele creatoare de folclor. „ Mintea îi umblă cu basme şi cînd să scoată basmele pe gură ii ies sub formă de cîntec", se spune despre un personaj al Dropiei care vorbeşte în dodii ca Anton Pann sau Creangă. Fiecare aşezare îşi are tradiţia stranie. Fiecare personaj îşi are istoria. Ne aflăm pe pragul unei lumi ce dă o curioasă impresie de vechime. Obiceiurile şi ritualurile sînt arhaice. Civilizaţia modernă a pătruns numai în primele ei straturi, neizbutind a o scoate din izolare. Străinul care încearcă s-o cunoască trece din perplexitate în perplexitate. Socialmente, aşezările se prezintă compuse din neamuri succesive şi împerecheate, care şi-au păstat identitatea, ca în Biblie. Oamenii au în schimb porecle, în care numele adevărate se ascund. Numele de locuri sînt metafore obscure pentou'-neiniţiaţi. Timpul constă într-o repetare insidioasă, ca şi cum n.-ar curge înainte, ci s-ar roti în cerc.

De la un punct încolo, nu mai ştii în ce moment te afli. Şi aceasta, în pofida relativei unităţi temporale a naraţiunilor (acţiunea se petrece, cu mici excepţii, în preajma sau în cursul războiului al doilea).

Cele mai izbutite sînt primele două. Mistreţii erau blînzi relatează o situaţie aşa zicînd fundamentală: apele revărsate au înecat totul şi Condrat nu are unde să-şi îngroape copilul. Pe tema potopului biblic e brodată o povestire similară cu aceea din Baltagul lui Sadoveanu: obiceiul trebuie respectat în orice condiţii. însoţit de diacon şi de lăutari, Gondrat cutreieră zadarnic Delta. Un episod simbolic îl reprezintă urcarea dunelor de nisip. Altul, sosirea mistreţilor, pe care calamitatea naturală i-a îmblînzit. E vorba de o lume răsturnată, în care bunele tradiţii nu se mai pot respecta decît cu preţul unor eforturi supraomeneşti. Nuvela e dinamică, strînsă, admirabil construită. Sub detaliile realiste mustesc miturile. La fel şi în Dropia, plină de o poezie fabuloasă şi încîntătoare. Drumul oamenilor e presărat de întîmplări pe jumătate fantastice. în Mistreţii erau blînzi avem potopul, în Dropia, seceta. Bănulescu preferă situaţiile limită, fundamentale. Natura nu e niciodată la el indulgentă cu oamenii. O vibraţie fantastică se naşte din detaliile cele mai realiste, aşa cum aerul fierbinte al cîmpiei dă la iveală miraje. Adolescentul şi cei doi pictori din Masa cu oglinzi se scaldă în suflarea toridă a cîmpiei ca într-o apă. Toată proza lui Bănulescu pare construită pe un principiu similar.

Semnificativă este evoluţia acestei proze. Culegerea apărută la Minerva şi îngrijită de G. Dimisianu (autor şi al unei prefeţe foarte interesante) nu cuprinde decît nuvelele din Iarna bărbaţilor şi poeziile. Scrisorile provinciale nu mai aparţin decît într-o mică măsură spaţiului şi modalităţilor din aceste prime nuvele. în Scrisori predomină elementul intelectual, care transformă destinele în "miza unui joc deseori gratuit, dar nu mai puţin fermecător. Cartea de* la Metopolis ar fi trebuit să fie rotunjirea motivelor şi atmosferei din nuvele. Este, în acelaşi timp, şi altceva: universul (de data asta, perfect închegat) nu mai este privit exact prin aceeaşi prismă. Autorul include partitura străinului în textul romanului şi rezultatul este accentuarea viziunii cosmice. Aceleaşi povestiri sînt spuse altfel. Emfaza poetică a naraţiunii apare diminuată în favoarea unui ton mai detaşat. Cîştigul artistic este evident. Romanul are altă complexitate, şi stilistică, decît nuvelele. El indică despărţirea afectivă a autorului de spaţiu moral care I-a consacrat. In roman, străinul nu mai este numai un personaj oarecare, ci autorul însuşi.

(Rotkânia literară, nr. 37, 1991)

Document: 17. Radu Cosasu.doc

RADU COSAŞU

„Supravieţuiri"

Există, risipită în nuvelele lui Radu Cosaşu, materie pentru un original roman despre anii '50, cu multe lucruri probabil autobiografice sau scoase. direct din experienţa gazetărească a autorului. Deşi cîteva nuvele (mai ales Saplio şi Schubert, Tandreţea ca un refuz al morţii şi Bete) sînt, luate în ele înseşi, remarcabile, caracterul fragmentar sau chiar de eboşă al altora, revenirea unor personaje, în fine, persistenţa unei anumite atmosfere sociale indică o temă comună şi un posibil roman, altul, fireşte, decît A înţelege sau nu din 1965, care suferea de un romantism cam factiee. Dar conflictul ar putea fi acelaşi: între tînărul cu imaginaţie revoluţionară şi mediul familial în care se găsesc înfipte rădăcinile lui de clasă. Scriitorul reia, de cîteva ori, examenul aspiraţiilor şi iluziilor acestui tînăr, care vrea să devină revoluţionar şi rămme mic burghez; şi, de fiecare dată, dintr-un unghi ironic. Tînărul, tentat de „hotărîri fundamentale", cum ar fi ruptura de propria familie, se leapădă cu ruşine de naşterea şi de educaţia sa; şi este cu atît mai vehement, cu cît se simte mai neputincios. Căci adevărata lui vocaţie este de mic burghez, iar procesul pe care-1 face acestui spirit şi eforturile de a şi-I extirpa nu sînt decîr tot o formă de alienare, mai profundă, prin dezalienare, vorba doamnei Pipe a lui Ionesco... De aici provine timbrul special al prozelor din Supravieţuiri: aliaj subtil de sinceritate, chiar uşor patetică, şi de ironie. Rememorarea (căci toate prozele sînt la persoana întîi şi presupun scurgerea unui interval de timp) atinge, pe rînd, coarda exaltării juvenile, a convingerilor neclintite, a entuziasmului piiF, şi coarda scepticismului matur şi a îndoielii.

Sapho şi Schubert constituie cel mai bun exemplu. Nuvela, densă, captivantă, plină de vervă caustică, dar şi de o delicată poezie, debutează într-un fel caracteristic:

„Aveam de luat două hotărîri fundamentale [...]. Erau - ceea ce numeam cu toţii grăbiţi şi dispreţuitori, - rădăcinile mic burgheze ale fiecăruia. Trebuiau, fireşte, smulse. Ştiam din experienţa multora din jur că operaţia nu va fi dureroasă. Alţii spuneau că - dureroasă sau nu - durează toată viaţa... Eram clarificat, oarecum, asupra a ceea ce trebuie extras, ce urmează a fi extirpat. O conştiinţă clară atenuează durerea şi simultan hrăneşte mindria de om nou, dar mai ales de om care se doreşte nou. Nu aveam însă metodă. Lipsa unei metode întuneca mindria vîrstei revoluţionare. Nu puteam face, cu atît mai

puţin să desâvîrşesc - revoluţia interioară fără metodă [...]. Fără metodă, fără plan, fără o organizare precisă a procesului, eram confuz şi cu cît se dezvolta confuzia cu atît simţeam că sînt irevocabil un mic burghez care va fi debarcat la prima staţie şi lăsat într-o gară pustie. Metafora feroviară a «tovarăşilor de drum», a revoluţiei ca locomotivă a luptei «care nu e o călătorie într-un tren de vilegiaturişti», stătea şi la baza tuturor poeziilor care se înălţau matinal şi zilnic în gîndirea mea tot mai matură politiceşte, dar mi şi sufleteşte... " (p.5-6).

Ca şi Zeno, în cunoscutul roman al lui Italo Svevo, cînd îşi propune să renunţe la fumat (cu metodă, ca la o boală), personajul lui Radu Cosaşu vrea să extirpe rădăcinile mic burgheze ale comportamentului său şi care-1 împiedică de la o conduită pură; rădăcini, concretizate, o dată, în dragostea pentru o fată, Sapho, de familie burgheză şi, a doua oară, în lecţiile de pian, clasică reminiscenţă, în capul unui tînăr şi combativ activist de acum un sfert de veac, a lumii burgheze. Numai că lucrul se dovedeşte dificil. Imaginea iubitei îl persecută mai tare ca niciodată, iar vinderea pianului declanşează un explicabil vid interior. Povestirea decurge în acelaşi fel şi mai departe, alternînd voinţa cu regretul, decizia nestrămutată cu nostalgia, fără să cadă însă în satiră facilă, fiindcă sinceritatea procesului de clarificare lăuntrică este desăvîrşită. Ironia corectează sentimentalismele politice, dar nu alterează un anumit fond de candoare şi motivaţia subiectivă a gesturilor celor mai exagerate, aparent absurde, rămîne intactă. Modernitatea stilului lui Radu Cosaşu constă tocmai în acest amestec de registre opuse, de sarcasm şi de gravitate inocentă, în trecerea pe nesimţite de la răceala medicală („ eram clarificat, oarecum, asupra a ceea ce trebuie extras")Ja sentimentalismul pătimaş („mi se făcu deodată dor de Sapho, de dimineţile noastre în pădure, de invenţiile noastre, acolo am început, să cînt fantezia în re mozartiană - bucata ei preferată") şi înapoi, cu'conştiinţa clară a compensaţiei stilistice („ îmi va fi greu să uit cît de puternic am strîns-o în braţe acolo, pe camion, ţinînd-o Ungă mine. cu o disperare de romanţă proastă - care, mult mai tîrziu, avea să fie defectul şi coşmarul vieţii mele de romancier").

De altă factură sînt naraţiunile care urmează: Tandreţea ca un refuz al morţii şi Bete, în care biografia tînărului se estompează, ca să se lumineze alte personaje ale familiei, bunica sau verişoara Bette. înclinaţia spre grotesc şi forţa deformatoare a stilului se constată bine de exemplu în portretul (pregnant, teribil, de pasăre-animal mitologică) al verişoarei: „Avea 76 de'tfhi}Âiriuţiie-şisurzise. Puterea ei de spioană venea tocmai din paralizia acestor centri nervoşi.

Un unchi - mare calamburgiu — o numise verişoara Bette, Cousine Bette - fiindcă, dacă nu iubise chiar un polonez, se întorsese totuşi de la Auschwitz. Iar Bette de la «bete» - totodată. Era ceva în ea de animal, desigur: o privire de veveriţă, gheare de vultur austro-habsburgic, o coamă de păr aparţinînd indubitabil leului britanic, o minte de om la echidistanţa de marile imperii (ceea ce e de asemenea inuman) şi un cifru pe braţul sting sugerînd foarte clar numerele cailor pentru transporturi în regimente de artilerie " (p. 50). Bette (sau Bete) e o biată maniacă, rămasă probabil din lagăr cu obiceiul de a colecţiona totul, şi mai ales fîşii de jurnale; spionajul ei inocent, dar tenace, luat în serios în urma unui denunţ (din fericire după ce spioana murise) e descris de Radu Cosaşu cu umor sumbru, dar şi cu tandreţe. în cealaltă povestire, bunica (personaj frecvent, unul din miturile adolescenţei autorului) se hotărăşte să se mărite, la mai bine de 60 de ani, cu domnul State Levescu, „ bărbat de 70 de ani, încă falnic, drept ca bradul, cu maxilare lungi de cal" etc. (p. 39), caricaturist notoriu înainte de război. Situaţia, cam riscantă, e rezolvată magistral de autor şi nuvela este extraordinară tocmai prin delicateţe şi poezie. Bunica (în aşteptarea deciziei nepotului, care era capul familiei) e surprinsă într-o zi îngenuncheată în faţa dulapului cu lenjerie: „ Tria cearceafuri, poate le şi număra, pipăia monogramele mari, bine apretate, amintind cumva de vechile sigilii feudale întipărite pe veci în colţul actelor de cetate. Părea o castelană aplecată umil - o secundă - asupra trusoului şi dovezilor indubitabile de nobleţe coborîte din strămoşi pînă în acest an, 1948". Scena se continuă cu contemplarea feciorelnică îii oglindă a sexagenarei: „ întinse mîna dreaptă în adîncul raftului, scoase de acolo o geantă veche, o deschise şi se ridică în picioare, călcînd peste cele două grămezi de garnituri de pat. In faţa oglinzii dulapului, îşi prinse la gît un colier de perle albe - foarte «jeune», cum se zice în lumea bine -perlele străluciră peste reverele capotului negru, de bucătărie, şi, in cele din urmă, bunica îşi zîmbi în oglindă". Şi este întreruptă de un amănunt grotesc, care spulberă impresia de poezie duioasă: „Rămase însă cu zîmbetul în suspensie; se apropie de oglindă şi am înţeles că în clipa aceea nu mai zîmbea, ci îşi controla dantura falsă". Fiind vorba de măritiş, controlul acesta se impunea, desigur. Grotescul este încă mai pronunţat în scena următoare, a somnului: „M-am întors spre ea şi la lumina luminării am văzut-o dormind cu pleoapele întredeschise, albul ochilor sticlind oribil, gura strîmbă, uşor deschisă, colţul drept al buzelor tras în jos parcă de un deget invizibil în pîlpîirea din sfeşnic, l-am văzut gingia fără dinţi. S-a mişcat nu ştiu cum şi de sub plapumă

i-au apărut degetele piciorului, subţiri, lungi, toate cinci trase violent spre dreapta, doar osul cel mare al degetului gros-alb-vineţiu - ieşit proeminent in stingă... " (p. 46-48).

' Sînt, în Supravieţuiri, şi alte povestiri citabile (Babei, de exemplu), dar punctul cel mai de sus rămîne acela atins în primele trei pe care le-am analizat sumar. Viziunea epică e puternică, stilul, încordat, modern prin cruzimea notaţiei, ca şi" prin vervă.

(România literară, nr. 23, 1973)

„Logica"

„Auzi, Conaşule? Dacă vrei să te salvezi, descrie-ţi mătuşilel", i-a strigat Teodor Mazilu, într-o seară de iarnă din 1957, lui Radu Cosa§u, aflat, cum se zice, într-un moment de cumpănă - adică fără slujbă şi fără drept de semnătură, oploşit de una din numeroasele lui mătuşi, - şi căruia, pătruns pînă în oase de gerul lui decembrie, îi mai fusese dat să audă cu cîteva clipe înainte, din gura directorului celei mai mari edituri, o altă întrebare fatidică: „Ce mai fac conştiinţele sfişiate ale cetăţii? " Radu Cosaşu I-a ascultat pe Mazilu şi a închinat mătuşilor cu pricina patru volume de nuvele intitulate Supravieţuiri, între care destule sînt admirabile şi alcătuiesc opera, pînă azi, cea mai de seamă a autorului. Dar aceasta s-a întîmplat mult mai tîrziu. Pînă una alta,- în 1957, Radu Cosaşu deprindea „cu greu meseria omului care - vorba bunicii mele - stă acasă şi nu face nimic". In realitate, scrie nişte povestiri, mai mult sau mai puţin autobiografice, pe care se gîndeşte să le numească Vivisecţii. Ştie că nu va găsi cu una cu două un editor, dar le aşterne cu disperare pe hîrtie, transformîndu-le în ecoul conştiinţei lui sfişiate, după cum o caracterizase, cu voioşie cinică, personajul întîlnit în noaptea la care m-am referit la început.

în 1957, trăieşte din bunăvoinţa acelei singure mătuşi pe care o acceptă (căci ea se află, ideologic, cel mai la stînga cu putinţă, într-o familie cu vederi mic-burgheze, de care adolescentul se rupsese categoric) şi se ocupă cu Vivisecţiile. Dar, în locul lor, prin 1960, publică o altă carte, de reportaje în ton festiv, intitulată de editură Energii, deşi autorul propusese titlul Macarale. Exemplarele cărţii, împachetate şi depozitate în holul locuinţei, joacă un anumit rol cu ocazia unei percheziţii: ofiţerul însărcinat, în urma unei sesizări, să descopere valuta inexistentă a mătuşii, devine cel dintîi cititor al volumaşului şi se convinge de nobleţea sentimentelor civice ale nepotului, care se plăteşte astfel, fără să vrea» de-4aţoria contractată, tot fără să vrea, faţă de aripa democrată a propriei familii.

încăpăţînate pentru a nu mă tulbura ca o înţelepciune care-mi deconspira - agresiv, de astă dată - incultura repede dobîndită prin trecerea bruscă de la bacalaureat la' strung şi cavalerie, în numele revoluţiei".

Contrastele (faptice şi stilistice) se întîlnesc în aproape toate naraţiunile din Logica. Uneori, ele sînt explicite: autorul adaugă, în „bibliografia" unor capitole, texte scrise şi publicate (sau nepublicate) în epoca respectivă. Alteori, ele sînt implicite (după metoda scrisului „mascat", teoretizat în In a]un, pe marginea unei nuvele proprii), în Cornul matinal apare un anticar care strigă titluri de cărţi de succes în tribunele unui patinoar pe care se desfăşura un meci de hochei. Nu mai e nevoie să spun ce efect au Pe aripile vîntului şi La Medeleni printre strigătele microbiştilor jocului cu crosa. Extraordinar de interesante sînt şi conversaţiile cu prietenii sau colegii (îndeosebi acelea din Pauză de gindire cu George Porfir şi din Vol-au-vent cu ciuperci cu Pop). Dar gama mijloacelor e foarte întinsă. Partida de belotă din Cartea e magistrală. Umorul constă, "între altele, şi în faptul că intransigentul apărător al adevărului integral şi al

raţiunii revoluţionare este un superstiţios, care-şi pune în gînd tot felul de lucruri, a căror realizare o leagă de hazardul jocului de noroc. Două povestiri sînt, între toate, inegalabile. Aceea a redebutului din 1958, cînd Radu Cosaşu scrie recenzii şi; jreferate editoriale, pe care le semnează un prieten binevoitor, ajuns acesta notoriu datorită lor, şi de decizia căruia însăşi culegerea de reportaje din 1960 atîrnă la un moment dat (căci editura i-o dăduse tocmai lui la referat, iar el ezită să roage pe autor, ca de obicei, să-1 întocmească singur!); şi aceea de la studioul de filme, relatare halucinantă, grotescă şi puţintel înspăimîntătoare, a unei scene văzute ca la cinematograf, prin dreptunghiul de geam al unei ferestre închise. Fireşte, n-am făcut decît să aleg stafidele din cozonac. Există în Logica multe alte memorabile portrete şi povestiri, cum ar fi acelea legate de familia abandonată (raporturile, kafkiene, cu tatăl, figura mamei, episodul cu fetiţa bolnavă din Aria şi recitativul iniţial etc).

Logica este o operă de proză excepţională, prin tragismul ascuns în toate cutele umorului, prin orchestrarea savantă a temelor şi motivelor biografice. Puţini scriitori români şi-au povestit cu mai multă sinceritate şi într-un mod mai captivant viaţa dintre două cărţi. .

(România literară, nr. 50, 1985) ■

Document: 18. Fanus Neagu.doc

FĂNUŞ NEAGU

„Dincolo de nisipuri"

Acest al treilea volum de schiţe al lui Fănuş Neagu este extrem de inegal, însă cuprinde compunerile cele mai bune de pînă acum ale autorului: Păpuşa, Drum întins şi Dincolo de nisipuri. Ultima e cea mai aproape de prozele mai vechi, impresionantă fiind siguranţa mijloacelor. E relatată cu intuiţia exactă a tonului o întîmplare din vremea secetei. Nişte ţărani însetaţi şi înfometaţi aşteaptă, după o vorbă a nu ştiu cui, să vie gîrla mare. Tabloul e pictat admirabil. Pe negîndite naraţiunea capătă o turnură fantastică. Cineva a făcut presupunerea că apele rîului au fost tăiate de morarii din satele de mai sus. Şi într-o mare tăcere, oamenii încalecă pe caii lor costelivi şi pleacă să aducă gîrla. Drumul, pe noaptea cu lună galbenă

şi nisip scînteietor, e pagina cea mai bună a nuvelei. Ceată de călăreţi. Merg în pasul cailor, muţi, cu topoarele la piept, ca într-o halucinaţie.

Evoluţia tînărului scriitor se bănuieşte încă din această naraţiune de atmosferă, dar lentă, neevidentă. O lectură atentă a schiţelor reuşite din acest volum descoperă îrisă imponderabilele care s-au adăugat scrisului său. Maniera romantică, cu gust pentru decor negru şi scene violente, cu personaje bizare, purtînd taine neîmpărtăşite (care l-au făcut pe un critic să-1 pună pe Fănuş Neagu sub semnul literaturii sadoveniene, ceea ce e fals), e părăsită aici pentru o proză mai reţinută, în care accentul cade pe adevărul psihologic. Era oarecum normal ca tînărul scriitor, înclinat spre culori intense (fără a fi un colorist!), spre contraste, spre picturi de atmosferă grea, apăsătoare, spre oameni impulsivi, să nu renunţe cu totul la ele; însă a învăţat să evite efectele exterioare şi cam gratuite din proze mai vechi. Cîştigul e de adîncime, de subtilitate.

In Păpuşa, excelentă e motivarea psihologică. Pe Ene Lelea, preşedintele gospodăriei colective, 1-a părăsit nevasta care s-a dus la o veche dragoste a ei, Ilie Bigu, gestionarul cooperativei. Toată schiţa nu e decît relatarea unui drum pe care Ene Lelea îi face cu sania, într-o noapte cu viscol. Remarcabilă e economia mijloacelor. Timpul naraţiunii e foarte sărac în fapte. Scriitorul nu e tentat să analizeze prea mult, mărginindu-se să puncteze prin detalii revelatorii desfăşurarea unei drame sufleteşti. La un moment dat, apropiindu-se de balta gospodăriei unde pescarii spărgeau copci ca să bage măvodul, Ene Lelea îl aude pe Bigu cîntînd, cu glas îngroşat de frig. „Ilie Bigu mi-a furat nevasta şi cîntă", se gîndeşte el, răscolit de o ură fierbinte.

Apoi, pe neaşteptate, i se năzare că 1-a surprins pe Bigu la peşte şi gustul răzbunării îl înviorează. Dar află de la paznicul gospodăriei că Bigu fusese dat afară de la cooperativă şi lucra acum în brigada de pescari şi că femeia îi e însărcinată. Vestea dezlănţuie în sufletul lui Ene Lelea o adevărată furtună. Se grăbeşte spre casă cu obrajii arşi de ger şi de ruşine. Orgoliul lui de bărbat părăsit, suferinţa pricinuită de lipsa femeii iubite sînt treptat biruite de sentimentul că satul crede a-l fi izgonit el pe Bigu de la cooperativă, din răzbunare. Adîncimea schiţei e de a ne face să înţelegem cum acest sentiment se dovedeşte mai puternic pînă la urmă şi hotărăşte actele personajului. Ajuns acasă, omul vede)egănîndu-se într-un cui al pridvorului o păpuşă în haine de mireasă, rămasă de la nevastă-sa. „Păpuşa îl privea în ochii Giei, albaştri, lunguieţi, batjocoritori, cu pleoapa grea. „Ce-ţi închipui? întreabă Ene Lelea înfiorat. Ce-ţi închipui? strigă el încă o dată şi orbit de mînie începu s-o croiască cu biciul. N-am pus eu să-1 dea pe Bigu afară!" în puţine cuvinte, schiţa sugerează o întreagă revoluţie morală determinată de mutaţiile adînci petrecute la sat, şi anume că pînă şi într-o conştiinţă, fără mari complexe, pornirile egoiste, meschine, pot fi subordonate unor raţiuni superioare. Sentimentul demnităţii, al încrederii de care se bucură Ene Lelea în ochii oamenilor e mai important decît mîndria rănită, decît gelozia. N-am fi tentaţi să afirmăm însă că acestea din urmă sînt neapărat la Ene Lelea vestigii ale unei concepţii individualiste despre lume. Dramatismul schiţei constă tocmai în faptul că termenii conflictului sufletesc apar deopotrivă fireşti, mîndria, gelozia fiind reacţiuni nu străine de dragostea cea mai frumoasă. Scriitorul ar fi greşit simplificînd lucrurile la o confruntare între morala nouă a personajului şi vechi inerţii individualiste. Citim destule asemenea producţii naive şi idilice care ne lasă a înţelege că oamenii noi au eliminat din dragoste suferinţele, gelozia sau orgoliul lovit. Superioritatea morală a lui Ene Lelea nu e de a nu cunoaşte arsurile adînci ale geloziei, ci de a pune peste eşecul lui interior sentimentul datoriei, de a rămîne onest. "

"Autorul a cîştigat şi un simţ al descripţiei mai realist. în legătură cu modul în care Fănuş Neagu vede natura se poate face observaţia că aceasta comunică în prozele lui o mare energie, ca şi cum ar fi bîntuită de puteri adînci. Autorul nu personifică natura, cum s-ar putea crede, ci o priveşte ca pe o forţă agitată, tulbure: „Pînă la căderea serii -notează autorul într-un loc - mai era un ceas, totuşi peisajul se desfăşoară vînăt, căci după prînz vremea se învrăjbise ca o căţea fătată. Zările căzute fumegau, gerul, care arsese în draci o săptămînă, se subţiase, şi în cîmpia încremenită sub un strat de zăpadă, gros de două palme, se deşteaptă vîntul de februarie, scheunînd".

Foarte bună e şi nuvela Drum întins, concentrată şi cu o sigură intuiţie a mişcărilor sufleteşti. Prea puţine lucruri se petrec şi aici, însă avem sentimentul unui întreg proces. Toată materia epică se adună, ca şi în Păpuşa, în jurul unui drum. Horia Vadu, care a sta* în închisoare nouă ani, pentru că, fiind paznic la o fermă, a tras în comuniştii veniţi să o naţionalizeze, retezîndu-i unuia dintre ei un deget, se îndreaptă spre casă. A lăsat acolo două pogoane de pămînt, un eleşteu şi nişte tufe de zmeură, pe care le-a visat toată vremea cît a stat închis. Acum n-are alt gînd decît să intre de-a buşilea sub tufe şi să facă pe ursul, să doarmă în aroma de zmeură, pe pămîntul lui. Autorul notează cu subtilitate cum, obsedat de această idee, în care Horia Vadu pune tot sensul existenţei lui, personajul refuză încăpăţînat orice tentativă menită a-1 abate de la scopul drumului. Un inginer care-1 duce cu maşina şi-i află povestea, îi oferă de lucru pe un şantier. Horia Vadu nici nu vrea să audă. însă edenul contemplat de atîtea ori cu închipuirea în anii de închisoare nu mai există: peste tufele de zmeură şi peste eleşteul murdar se aştern, încreţite de vînt, apele unui lac de acumulare. Dezolat, Horia Vadu îşi caută cu înfrigurare vechile aşezări, situîndu-le mental sub apa lacului. Inginerul, venit pe urma lui, aruncă cu bulgări de pămînt în apă şi-i tulbură visarea primejdioasă care-1 putea pierde. în clipa aceea Horia Vadu observă că inginerul n-are un deget la mînă şi, cutremurat de aduceri aminte, înţelege deodată „în ce adîncă noapte rătăcise". '

Lipsa degetului, cum observa cu fineţe Ov. S, Crohmălniceanu în Gazeta titerură, nu e o coincidenţă bizară, ci un simbol, inginerul şi comunistul venit să naţionalizeze ferma nefiind unul şi acelaşi om, ci doar avînd aceeaşi stofa morală. E ceea ce înţelege în ultimul moment Horia Vadu, fostul copil de trupă şi paznic pe o fermă particulară. Aspiraţia lui fusese spre condiţia de ţăran individual. Anii Cît a stat închis au accentuat în sufletul personajului dorul după pămînt, sentimentul că fericirea lui toată e în funcţie de pacea eleşteului noroios şi a tufelor de zmeură. Idealizînd această condiţie individualistă şi lipsit de înţelegerea solidarităţii umane. Horia Vadu merge, fără să-şi dea seama, contra istoriei, nuvela izbutind să arate cu mijloace adînci anacronismul viselor lui Vadu. Prozatorul a avut ideea fericită de a nu acuza datele conflictului şi de a nu le trata schematic. Un om a stat nouă ani în închisoare pentru că a tras în comunişti şi e salvat de aceiaşi comunişti, cînd, negăsindu-şi presupusa fericire pierdută, nu mai are nici o raţiune de a trăi. Aceasta e, în fond, toată materia schiţei. Restul e sugerat.

Cu Strigătul şi In văpaia lumii nivelul volumului coboară simţitor. Amîndouă schiţele reiau întîmplarea cu Ene Lelea, obsedat încă de imaginea Giei, dar pe care timpul îl lecuieşte cu încetul. însă autorul nu mai găseşte mare lucru de spus. Strigătul nu conţine nici un eveniment revelator în durata subiectivă a personajului, lungind inutil neliniştile acestuia. Cu o atmosferă bine prinsă şi cu un moment excelent (acela al nebuniei lui Patraulea cu aer halucinant şi grotesc), cealaltă schiţă amintită suferă de lipsă de unitate. Ene Lelea n-are somn şi rătăceşte prin gospodărie. Bate austrul, iar sub cerul pe care stelele sclipesc cu „luciri minerale" pluteşte, cu ispitele ei, primăvara. O fată îl duce să vadă nişte pui abia ieşiţi din găoace, care cîntă, şi Ene Lelea se simte atras de tinereţea clocotitoare^ fetei, în timp ce fantoma Giei mai cutreieră sufletul lui convalescent. Insă afară de cîteva intuiţii pătrunzătoare de atmosferă, nu se spune nimic. S-ar putea obiecta că scriitorul nu şi-a propus altceva decît să sugereze însănătoşirea sufletească a personajului în care intră seva primăverii. Dar schiţa n-are nici o încordare, desfăşurîndu-se cam la întîmplare. Sîntem pregătiţi pentru ceva care nu se mai întîmplă.

Nivelul cel mai de jos al volumului îl atingem cu Om rău, S-a mutat o stea, Fîntîna şi O sută de nopţi. Primele două sînt lipsite de orice interes. Fîntîna ne duce într-un folclor de calitate îndoielnică. Se exaltă vitalitatea, simţul naturist al omului, dar nu se degajă nici o semnificaţie. In săpătorul de fîntîni cu nume livresc, Scarlet Cahul, bănuim un simbol („Asta a fost darul meu pe lume: să găsesc apă şi să-i dau cep să curgă ca unui butoi cu vin ") repede abandonat de dragul unei aventuri cu o femeie haiduc, într-un decor poetizat şi absurd. Excesiv colorată şi neverosimilă e şi mult discutata nuvelă O sută de nopţi. Dilema morală a unui tînăr procuror care află că femeia iubită ă acoperit pe un individ vinovat de moartea unui muncitor putea fi materie pentru o povestire adîncă. Autorul a dat însă faptelor o rezolvare melodramatică, escamotînd esenţialul. Cadrul social e confuz. Psihologic vorbind, scrierea e uimitor de falsă. Satisfăcînd unele gusturi pentru senzaţional şi părînd bine scrisă, nuvela poate deruta. Aici trebuie făcută o observaţie de interes mai general. în mintea unora mai stăruie confuzia că o operă poate fi proastă, pedestră, superficială, avînd totodată o valoare oarecare din faptul că e bine scrisă... „din punct de vedere literar". Se greşeşte întîi asupra accepţiunii expresiei. Cînd spunem că O sută de nopţi e rău scrisă, nici nu avem în vedere aspectul stilistic, ci modul în care autorul îşi dezvoltă ficţiunile. Şi chiar dacă ne-am referi la stil, acesta începe o dată cu opera, e organic, şi o operă proastă, chiar ireproşabil scrisă, n-are stil.

Nuvele ca acelea discutate la sfîrşitul cronicii nu-1 reprezintă pe autor, pentru că n-au adevăr şi adîncime, într-un cuvînt, pentru că sînt rău scrise. Fănuş Neagu e un prozator talentat, capabil să se ridice în ansamblu la o literatură de cea mai bună calitate.

(Contemporanul, nr. 5, 1963)

„îngerul a strigat"

S-a spus totul şi nimic despre acest roman excepţional. Autorul a fost comparat cu Sadoveanu şi Panait Istrati, cu Şt. Bănulescu şi Pavel Dan sau L. M. Arcade, s-a vorbit de pitoresc, fabulos, balcanism, magie şi picaresc, s-au încercat în broaştele muzicale ale romanului mai multe rînduri de chei. Cineva vede doar aptitudinea pentru suferinţă, altcineva doar sensul burlesc. Cam toţi cei care au scris despre îngerul a strigat se întîlnesc în lucrurile secundare şi se despart în cele esenţiale. Pînă la urmă ajungi fără să vrei la concluzia celui mai lucid dintre ei: „... roman misterios şi intraductibil ca o melopee ori ca un descîntec. In ultima analiză, porţile romanului se închid, destinul său fiind de a rămîne ermetic".

Libertate şi predestinare

Exotism, pitoresc, culoare?Ceea ce ni se impune, mai întîi, în cazul lumii lui Fănuş Neagu este însă caracterul ei de lume închisă şi tragică, aflată în puterea unui ciudat Destin. Pitorescul reprezintă o formă de Ijbertate, dar este aici altceva decît aparenţa libertăţii? Lumea din îngerul a strigat are, ce-i drept, o imensă capacitate de a fi. Puţine cărţi ne dau într-o asemenea măsură impresia de viaţă adîncă, tumultuoasă, nemărginită, de violenţă a naturii şi de sălbăticie. Pe pămînt, în bălţi, în smîrcurile Dunării, în stufărişurile Deltei, în pădurile plutitoare, descoperim aceeaşi neîngrădire a instinctelor. Fiinţele explodează de energie vitală. Oamenii mănîncă, beau, se bat, se ucid, iubesc sau urăsc, cunosc toate patimile şi toate renunţările, toate josniciile şi toate sublimităţile, afară de una singură: placiditatea. Lumea în continuă fierbere şi proliferaţie. Suferinţa, înfrîngerea, sînt expresia aceluiaşi impuls originar de a fi ca şi bucuria sau izbînda. Dar curînd, primitivitatea, violenţa, instinctul ni se revelă nu ca forme veritabile ale libertăţii, dar ca o curată exacerbare, specifică unei lumi închise în propria existenţă mortală şi fără ieşire. Totul pare în această lume a personajelor sale sortit eşecului: proiectele oamenilor, ambiţiile lor. Libertatea pe care o au - de a se naşte, de a trăi, de a muri - nu este decît o amăgire: nimeni dintre aceştia nu e liber cu adevărat, nimeni

nu-şi alege soarta, nimeni nu scapă de un destin orb şi ilogic. în adîncul vieţii lor pîndeşte ca un monstru nevăzut o absurdă fatalitate.

Dar fatalitatea naşte necontenit iluzia libertăţii - şi aşa se explică inconştienţa, delirul, nebunia acestei lumi. Destinul profund e invizibil; în faţa ochilor avizi ai oamenilor se ivesc şi se mistuie mirajele. Fiecare îşi are himera lui. Un sat întreg se strămută în Dobrogea, visînd bogăţie; Ion Mohreanu încearcă să se răzbune, încearcă să iubească, încearcă să se resemneze; Eva Fulga fuge din Bărăgan cu o echipă de cineaşti; hoţii şi criminalii se aruncă în Dunăre după cruciuliţa de argint care semnifică iertarea; pe apele fluviului rătăcesc nocturne corăbii care sucesc mintea pescarilor. Nimănui nu-i e dat să scape, să se realizeze, să fie fericit. Mirajele dispar cum s-au născut! Strămutaţii găsesc o Dobroge nerodnică şi neprimitoare, Ion Mohreanu nu are pe cine să se răzbune, nici pe cine să iubească, pierzînd chiar şi dreptul de a se resemna.

Nu numai libertatea este - în această lume ermetică şi bizară ca o galeră a condamnaţilor la suferinţă - o tragică farsă a destinului: totul este tragic şi amar. E vorba de o lume întoarsă, care se realizează prin negaţie. Existenţa ei însăşi este paradoxală, pentru că toate valorile se convertesc în contrariul lor, ca în paradisul infernal al Florilor de mucigai. Un violator de morminte e poreclit învierea, un alt hoţ, îngerul, are suavitatea nefirească a Fătălăului arghezian, Vetina, Tiţa sau Bocu sînt specii de Rada, Tulea e un haiduc degradat.

Exotismul, pitorescul acestei lumi nu sînt, ca în Groapa lui Eugen Barbu, flori ale vieţii; sub ele, în smîrcuri şi noroaie, se ascunde moartea.

„Satan, împăratule negru..."

Cineva a remarcat că poezia sumbră a romanului lui Fănuş Neagu se află la antipodul aceleia sadoveniene. Ceea ce la Sadoveanu se datorează solidităţii ceremoniale de lume învechită în datini, este, în îngerul a strigat, doar expresia directă, superficială, a unei lumi primare şi nerăbdătoare: ceea ce la Sadoveanu e statornicie, cumpătare, solemnitate, este aici violenţă, instinct, sălbăticie; dacă eroii sadovenieni sînt înţelepţi şi contemplativi, ştiutori ai legilor cerului şi pămîntului, eroii lui Fănuş Neagu sînt firi elementare şi fără „fîlosofie"; cei dintîi mănîncă şi beau şi iubesc ca şi cum s-ar ruga sau ar primi de la natură ce li se cuvine, cei din urmă smulg naturii dreptul lor, sînt hrăpăreţi şi nestăpîniţi.

Lucrurile stau numai aparent aşa: deosebirea mai adîncă trebuie căutată în faptul că lumea îngerului a strigat este o lume întoarsă,

„negativă". Ea cunoaşte totuşi şi ceremonia şi solemnitatea, avîndu-şi filosofii şi poeţii ei. O ţigancă răpeşte cadavrul unui hoţ împuşcat (pe care nu-1 cunoscuse), spre a-1 spăla şi pregăti de cele veşnice, numai pentru că hoţul era frumos şi frumuseţea lui se cădea apărată. Nişte ţărani despoaie morţii pe un cîmp de luptă, punînd în groaznica îndeletnicire pudoare şi respect. Altul, într-o clipă de fericire, după ce a petrecut, taie unghiile unor bătrîni pripăşiţi la conacul boieresc, cu umilinţa cu care ,, spălau odinioară regii Spaniei, în Joia sfintă, picioarele cerşetorilor" (l-am citat pe Constantin Ţoiu). Lumea lui Fănuş Neagu are ceremoniile ei, ceremonii groteşti, bizare, dar nu mai puţin tulburătoare decît acelea sadoveniene. Che Andrei sau Magaie sînt filozofi ca Peceneaga sau Kesarion Breb, ca ciobanii lui Sadoveanu, dar ei trăiesc „pe partea cealaltă a lumii" şi se închină Diavolului: „Satan, împăratule negru, fii stăpînul lor după cum eşti şi stăpînul meu. Plăteşte-le lor cu avere şi te vor sluji pe pămînt. Dă-le lor avere şi ei îşi vor spăla picioarele în fiecare seară într-un lighean cu gîndaci". Nu doar Magaie: dar toţi eroii lui Fănuş Neagu şi-au vîndut sufletul Dracului, fiindcă, în claustrarea lor deznădăjduită, singura divinitate este El. In această lume condamnată şi fără scăpare, îngerul pare a nu vesti naşterea, ci moartea.

Ritmul Destinului şi al Istoriei

Ce semnificaţie au cele trei strigări, în funcţie de care romanul însuşi se împarte în trei părţi? Ca să răspundem ar trebui să nu uităm că, ascultînd de Destinul ei implacabil, lumii lui Fănuş Neagu i-a fost luată orice putinţă de izbăvire. Toate încercările de ieşire din acest cerc de fier se dovedesc iluzorii. Cartea însăşi este, într-un plan adînc şi esenţial, o meditaţie asupra libertăţii şi a condiţiei umane, a Destinului care ne „trăieşte" şi a Istoriei pe care o „trăim". într-un loc, se povesteşte cum într-o anume zi a anului, hoţii, certaţii cu legea, criminalii, hăituiţii, au parte de douăzeci şi patru de ore de îngăduinţă. Romancierul descrie această zi de „libertate" în care o cruce de argint este aruncată în valurile Dunării, acela dintre hoţi care ar izbuti s-o găsească urmînd să capete iertarea şi să redevină om. Scena este metafora care conţine întregul roman. Singura libertate dată condamnaţilor - de către o lege socială, în cazul hoţilor, de către legea Destinului, în cazul tuturor celorlalţi - este provizorie şi numai printr-un hazard cîte unul într-un an se înalţă la o libertate deplină. Existenţa „condamnaţilor" nu cunoaşte decît iluzii şi moarte. Personajul reprezentativ al romanului, pentru că lui pare a-i împrumuta destinul chipul său, este Ion Mohreahu. Ca şi tatăl său, Ion are o faţă de înecat:

soarta lui este de a încerca zadarnic să se realizeze, de a fi de fiecare dată înfrînt. Din ce se compune „viaţa" lui Ion Mohreanu? Din trei eşecuri succesive: eroul coboară cele trei trepte după care nu mai urmează nimic. Condamnarea lui e de a rata mereu, ca şi cum ar fi urmărit de o neşansă absurdă. în fond, el exprimă prin simplificare exact soarta tuturor; pe o cale mai ocolită sau mai dreaptă, Che Andrei. Ouleaţă, îngerul, Magaie nu fac decît să confirme, ca şi Ion, Destinul. Ion vrea să răzbune uciderea tatălui său; nu are pe cine să se răzbune. Personajul nici nu pare convins de misiunea lui: destinul e cel care îl trăieşte, îl supune, îi insuflă gîndurile, îl opreşte în pragul înfăptuirii. A doua experienţă: iubirea. Dar Ion nu are pe cine iubi, căci nu are vocaţia dragostei, cum n-a avut-o pe aceea a răzbunării. Nu-i rămîne decît să renunţe Ia totul: va fi ucis, printr-o întîrnplare, ca şi tatăl său, răpindu-i-se şi acest ultim drept, al resemnării. îngerul strigă de trei ori: de fiecare dată cînd Ion Mohreanu a mai coborît o treaptă spre sfîrşit.

Istoria se face cu greu auzită în existenţa închisă şi izolată a lumii lui Ion Mohreanu. Romancerul nu descrie direct războiul: doar valurile lui se izbesc peste tinereţea lui Ion. Destinul şi Istoria sînt. deocamdată, separate. Curînd, ritmul lor devine acelaşi, „cutremurul" care rupe în două viaţa lui Ion fiind deopotrivă şi al Istoriei. Personajul este nu numai înfrînt - fiindcă nu s-a răzbunat, fiindcă n-a fost iubit, fiindcă n-a trăit - ci şi fiindcă Istoria 1-a azvîrlit în închisoare, 1-a deportat. Mîna care-1 va ucide este a Istoriei: bănuit de delaţiune, Ion este pedepsit fără judecată. Nu fusese însă mereu victimă fără judecată? Destinul ştie, de data aceasta, să se folosească de Istorie, să-i împingă înainte mîna ucigaşă. „Şi a fost a treia strigare"...

Vestind moartea? Vestind naşterea? Romanul răspunde: naşterea. Nu pentru Ion Mohreanu care a fost învins de „ăl care scufundă vapoarele şi le scufundă, uneori, mai înainte ca vapoarele alea să fi fost construite"; dar oricîtă cenuşă ar rămîne după fiecare biruinţă a unui Destin orb asupra oamenilor, nu moartea, ci viaţa răsare la capătul încercărilor; altă viaţă. Sensul adevărat al romanului - fiindcă ultimul cuvînt, după durere, după eşecuri, după ucidere, este „naşterea" -rămîne contemplarea lungului şir de dezastre şi bucurii care se numeşte viaţă. Fănuş Neagu n-a scris cartea spre a glorifica puterea unui destin necunoscut asupra omului; ci spre a medita asupra puterii vieţii de a ieşi mai pură, mai profundă, din durere şi din moarte. Destinul nu poate fi înlăturat sau ignorat; dar, paradoxal, strigările îngerului vestesc mereu, totdeauna-, o naştere.

(Contemporanul, nr. I, 1969)

„Frumoşii nebuni ai marilor oraşe"

S-a remarcat de către toţi comentatorii (a declarat-o autorul însuşi) că Frumoşii nebuni ai marilor oraşe (a apărut nu demult ediţia a Ii-a) imită deliberat, pînă la un punct, Craii de Curtea-Veche al lui Mateiu Caragiale. Sînt trei protagonişti în ambele romane"(aici: un cîntăreţ de muzică uşoară, un fotbalist şi un scriitor), călăuziţi în escapadele lor de un al patrulea (Tudor Fluture joacă oarecum rolul lui Gore Pirgu). Petrecăreţii cutreieră, nopţile, un Bucureşti plin de himere, frumos' ca o fantezie invernală. merg la vînătoare de cîini într-un Bărăgan la fel de ireal, peste care cade potopul, sau îşi vindecă melancoliile de toamnă într-un oraş cu nume de femeie, aprig şi plin de poezie („ Toamna, Brăila e tristă şi cu părul fluturind, dar nu le gîndi la o tristeţe mare şi adîncă, în septembrie, şi mai ales în octombrie, Brăila e tristă ca soru-mea Cechina care iubeşte deznădăjduit sau ca o ţară care şi-a pierdut merele pe cînd se întorcea din altă ţară unde fusese ca să cînte cu fetele de-acolo: Se lasă noaptea la Cerapin. I Mii de pumnale se-nfîg în mare... "). Ca şi romanul lui Mateiu Caragiale, Frumoşii nebuni ai marilor oraşe începe printr-o „întîmpinare a crailor" şi se încheie cu „asfinţitul crailor", momente despărţite de o lungă retrospectivă, asemănătoare cu aceea din capitolul Spovedanii din Craii. Cele trei hagialîcuri nu au echivalent în romanul lui Fănuş Neagu, fiindcă, în genere, simbolistica de la Mateiu Caragiale e absentă aici, unde nu se face elogiul altui secol şi nu exista nimic din fastul crepuscular care însoţeşte în Craii declinul lumii imaginare a lui Paşadia şi a celorlalţi.

A împinge mai departe comparaţia în această direcţie (cum s-a făcut) mi se pare excesiv. înrudirea celor două cărţi trebuie căutată în cu totul altă parte (ca şi originalitatea Frumoşilor nebuni) şi anume în ceea ce aş numi caracterul lor sărbătoresc, de transfigurare poetică a realului: festivă şi somptuoasă, la Mateiu Caragiale, comică şi carnavalescă, la Fănuş Neagu. Frumoşii nebuni e un roman comic, în sensul aceluia al lui Scarron, în tradiţia carnavalescă ale cărei rădăcini M. Bahtin le descoperă în menipeea antică, în satira burlescă ce a dat atît scrierile lui Petroniu şi Apuleius, cît şi pe acelea de mai tîrziu ale lui Rabelais. înţelegerea romanului nu e posibilă în afara acestei filiaţii, fiindcă e vorba în el de o viziune esenţialmente parodică, în care regăsim numeroase elemente de „folclor al rîsului", cum spune exegetul sovietic al lui Rabelais şi Dostoievski, replică ironică, plină de vervă, la eposul serios, unind feeria cu descrierea naturalistă, într-un limbaj metaforic ca un cîmp bălţat de maci. îngerul a strigat aparţinea aceluiaşi univers. însă el era construit ca un roman biografic

şi avea în centru un destin tragic. în Frumoşii nebuni triumfă viziunea comic-carnavalescă, spectaculosul, jocul şi parodia. îngerul rămîne o carte în toate privinţele superioară. Meritele Frumoşilor nebuni sînt totuşi incontestabile; într-un registru „minor", e drept, vădeşte aceleaşi însuşiri de proză artistică.

Romanul se deschide şi se închide ca o feerie de iarnă: povestea de dragoste (care uneşte şi separă pe Radu, Asta şi Raminţki) e un simplu pretext. Prozatorul nu e un psiholog, construindu-şi oarecum după reţetă conflictul erotic. Farmecul cărţii stă în voioşia vitală, în turnura ei hazlie, în ritualul comic al petrecerilor, în inventivitatea vorbirii. Acţiunea propriu-zisă nu depăşeşte durata a trei zile de fabuloasă iarnă bucureşteană, sărbătorile fiind deopotrivă temă şi climat. Ca toată literatura de acest fel, romanul lui Fănuş Neagu zugrăveşte acest interval de petrecere voioasă al sărbătorilor de iarnă ca pe unul al deplinei libertăţi exterioare. Eroii se sustrag convenienţelor rigide pentru trei zile; carnavalescul e tocmai expresia acestei sustrageri. Ne găsim în plină mascaradă. La baza ei stă plăcerea metamorfozei: a existenţei travestite, costumate, protestînd contra rigorilor. în miezul romanului lui Fănuş Neagu, ne putem imagina o scenă de teatru, pe care urcă, rînd pe rînd, prezentîndu-se, personajele; ele anunţă carnavalul: trei zile de petrecere; şi par a spune: bucuraţi-vă cu noi, rîdeţi cu noi, fiţi „frumoşii nebuni ai marilor oraşe", dar nu uitaţi că totul e un joc, un spectacol, că în curînd va cădea cortina şi, atunci, vom redeveni cu toţii ceea ce sîntem. Carnavalul suspendă timpul, în acest timp suspendat, imaginar şi ironic, se petrec aventurile personajelor lui Fănuş Neagu. Totul începe într-o dimineaţă de decembrie, cu o zăpadă abundentă, peste oraşul feeric; şi se sfîrşeşte într-o noapte de viscol, într-un Bucureşti alb, incredibil sub nămeţi, ca un oraş de poveste, copilăresc, pe străzile căruia alunecă sănii cu zurgălăi şi răsună glasuri cristaline de copii. Pe această scenă, la acest spectacol, totul e posibil. Raminţki şi Ed Valdara umblă călare pe vaci printre troiene sau gonesc un vagon de tramvai prin staţii pustii. O uriaşă sanie boierească trasă de cai ce scot flăcări pe nări îi poartă apoi pînă la casa lui Violatos (echivalentul parodic al Arnotenilor, nu?) unde asistă la adevăratul carnaval, debordant, uluitor, plin de surprize, cu sănii alunecîrid pe zahăr, cu cotoroanţe călare, cu fete frumoase ce dansează, simulînd suplicii. Puritanismul unui comentator a văzut aici violenţe inadmisibile şi nu ştiu ce lucruri scabroase: dar totul e himeric, joc, spectacol, amuzament. Sub picioarele personajelor se află, să nu uităm, lemnul scenei. Sîntem la teatru. E vorba de o existenţă transfigurantă şi poetică. Dar iată tonul:

„Adevărul e că toate casele oraşului făceau mare caz despre asemănarea lor cu casele din cărţi de poveşti ilustrate. Toate aveau urechi de fum şi se legănau între arbori de zăpadă, şi-n pereţii lor, şarpele păzitor îşi scutura solzii de aur. Ed legase de sania mare o sanie mică, de copil, şterpelită de lingă uşa cîrciumii, se suise în ea, cu picioarele atîmîndu-i în zăpadă, şi cînta colinde, amestecînd în tema lor fraze porcoase, fapt pentru care profesorul încerca să-l croiască cu biciul fără să-l ajungă".

întreg romanul, de altfel, e presărat de întîmplări şi de biografii neobişnuite, oarecum în sensul fantasmagoric de la Garcia Mârquez. Un pescar din Deltă a îngropat în pepeni tot felul de animale şi păsări de pradă care urlă nopţile din ascunzătorile lor. Alt personaj are halucinaţia întrupării desenelor din covorul lui turcesc şi casa i se umple de femei ale deşertului, cu copiii şi cămilele lor. Nişte zaruri pierdute sînt căutate în guşile cîtorva zeci de cocoşi care făceau să răsune văzduhul de cîntecele lor. O magie necunoscută transformă lucrurile şi oamenii. Fundamental, romanul lui Fănuş Neagu este expresia acestei senzorialităţi dezlănţuite, vrăjite de pitorescul Deltei, Bărăganului sau al marelui oraş sub zăpezi.

Prozator artist, în Frumoşii nebuni ai marilor oraşe, ca şi în îngerul a strigat sau în povestiri, Fănuş Neagu se bizuie pe efecte stilistice, pe inventivitatea cuvîntului. Personajele vorbesc metaforic, bogat, colorat, în felul următor: „ Ia-o cum vrei, răspunde Raminţki, dar eu i-am auzit. Visam corăbii de smirnă. Şi cînd i-a simţit, sufletul meu a lunecat din somn la fereastră, patru plopi primeau în trup sîngerarea stelelor, un salcîm legăna ultima dragoste a frunzelor, apele treceau pe sub lună ca o nuntă pe sub porţi de mănăstire, şi mătase brumată din mările nordului a căzut măruntă pe ierburile ce păzesc casa. Plecau pe neclintitele, marile lor drumuri, pururea învăluite în miros de toamne vechi şi de pelin, şi-n vîslele lor se zbăteau ameţitor, ca inele de aur, nopţile aşteptării, dedesubt se turburau mestecenii, drumurile de pămînt se umpleau cu fir ruginit de izmă verde şi cîmpia bolborosea pierdută sub vînt... ". O oarecare grabă strică însă aceste efecte. Lucrătura e departe de a fi impecabilă. Cunoscător necontestat al resurselor limbii, Fănuş Neagu nu se fereşte aici îndeajuns de un anumit dezechilibru al expresiei, care e mai mult vivace (de o artificială vivacitate) decît profund poetică. Sînt şi multe „goluri" şi pagini false (mai cu seamă sub raport psihologic), o vorbărie uşor trivială ce ţine loc de altă substanţă. Dar să nu privim cu pedantă încruntare, o carte care trebuie luată drept ceea ce este: jocul agreabil al unui om cu mare har, o recreaţie veselă a artistului.

(România literară, nr. 2, 1978)

„Povestiri din Drumul Brăilei"

încercînd aproape de toate (roman, memorialistică, publicistică, teatru - pentru ultimul, a se vedea interviul de săptămîna trecută din „România literară"), Fănuş Neagu a revenit mereu, sau, mai bine zis n-a părăsit-o niciodată, la proza scurtă, gen care 1-a impus cîndva şi, dacă eu nu sînt profet mincinos, de care numele lui va fi îndeosebi legat în viitor. Povestirile din Drumul Brăilei (Editura Eminescu) sînt scrise în deceniul din urmă, zece dintre ele mai fiind publicate în 1982 sub titlul Pierdut în Balcanici. Nu se deosebesc radical de cele dinainte nici ca tematică, nici ca factură. Cîteva sînt foarte bune, chiar dacă nu ating nivelul celor mai bune din culegerile anilor '60, în care continuăm să aflăm piesele de rezistenţă ale autorului (acele două-trei capodopere, precum Acasă, care ar merita să nu lipsească din manuale). Şi totuşi unele modificări sînt sesizabile şi de oarecare importanţă pentru ceea ce scrie astăzi Fănuş Neagu. Părerea criticii a fost unanimă de la început în două privinţe: în aceea că există o lume pentru care prozatorul are predilecţie, şi anume cîmpia dintre Buzău şi Brăila, cu mitologia ei cu tot, şi apoi, că trebuie să vedem în ei un povestitor original din stirpea lui Sadoveanu, Istrati, Galaction şi Voiculescu. Filiaţie neîndoielnică şi uşor de constatat, dar care, mai ales acum, comportă unele precizări şi nuanţe.

îndoiala mea porneşte de la recunoaşterea întrucîtva pripită a unei vocaţii de povestitor lui Fănuş Neagu. în acest caz, seria literară este de vină, atribuindu-se prozatorului însuşirea de căpetenie a înaintaşilor, prin extrapolare. Există, desigur, destule povestiri (unele chiar de un pronunţat caracter de nuvelă clasică) în volumele lui Fănuş Neagu, unele, nu mai departe decît în cel de faţă. Dar nu e mai puţin vădit, totodată, că dacă reţine cu plăcere o mulţime de anecdote, de miezuri de povestire, prozatorul se dovedeşte mai degrabă un risipitor, neexploatîndu-le decît rareori pînă la capăt. Sînt foarte puţine acele piese în care interesul lui merge în chip indiscutabil spre înlănţuirea -verosimilă ori senzaţională - de întîmplări, spre construcţie a suspansului epic. spre subiectul memorabil. Particularitatea paradoxală a povestirilor lui Fănuş Neagu a fost (şi mai cu seamă a devenit) aceea de a nu putea fi povestite. Mi se pare că scriitorul posedă în fond o structură lirică şi o înclinaţie spre imagine şi spre atmosferă. Naraţiunile lui sînt fragmentare, dezordonate, fantasmagorice; trăiesc din amănunte, din viziuni fulgurante, din poezia peisajului şi a cutumei şi, înainte de orice, din limbaj, care este proprietatea privată absolută; şi sînt mai degrabă ludice şi parodice

decît mitice, profund magice, etnograficul fiind adesea trucat, inventat din aceeaşi bucurie a jocului care face din folclorismul său o sursă de culoare, pitoresc şi feerie personală şi nicidecum un document. De la numele proprii la felul de a se exprima al eroilor, totul poartă pecetea indelebilă a unei fantezii fără ţărmuri şi fără control, pe cît de încîntătoare uneori, pe atît de iritante alteori, cînd prozatorul aşterne parcă pe hîrtie tot ce-i trece prin cap.

Cornel Regman observa amuzat într-un rînd că povestitorul uită destul de des să facă nod la aţă. Nicăieri ca în Povestirile din drumul Brăilei n-a fost mai evident caracterul descusut, „deconstruit" al textelor. Pînă la un punct, aici e vorba de abandonarea, spontană sau conştientă, a formulei tradiţionale de povestire cu cap şi coadă, a cărei acţiune creşte gradat etc. Fănuş Neagu n-a excelat niciodată în nuvela propriu-zisă, aceea pe care o ilustrează Istrati sau Voiculescu. Prozele lui au fost de la început mai apropiate de acelea difuz-epice de la Sadoveanu sau Bănulescu. Aş merge pînă la a considera că textele lui actuale sînt semili-epice, renunţînd de fiecare dată în mod deliberat să continue sau să încheie întîmplarea anunţată, sacrificînd surpriza de ordin faptic şi psihologic pentru pagina de atmosferă ori de vis. „Arta adevărată e sugestie. Iar sugestia duce la vis ", scria prozatorul însuşi în Insomnii de mătase. Şi adăuga batjocoritor la adresa standardelor noastre comune de lectură: „Arta nu înseamnă precizie - prostia gogonată pe care o lăsăm să se tolănească în voie pe faţada atelierelor de reparat ceasornice...". Pleda tot acolo pentru miraculosul unei existenţe mai presus de realitate: „care incorporează totuşi realitatea". E frumos şi nimerit spus. Partea proastă este că linia care separă programul artistic de lipsa de inspiraţie este aşa de subţire la el în ultima vreme încît uneori n-o vedem. Mi-e greu să ghicesc. în destule povestiri, dacă ieşirea din drumul neted al epicii şi pătrunderea în labirintul de imagini onirice, senzaţionale, abracadabrante, răspunde unei necesităţi artistice sau e rodul oboselii mîinii.

La un examen mai grijuliu, unele bucăţi sînt pur şi simplu rău concepute şi construite. Pierdut în Balcania, povestirea titulară a volumului din 1982 reluat acum, este de exemplu informă şi neclară, între partea întîi (o călărire nocturnă a băieţilor de la bostănărie însoţiţi de ţigancă) şi partea a doua (plutonul de elită care „pedepseşte" pe moşieri), legătura este perfect artificială. Avem de-a face cu două naraţiuni independente. Valoarea, în schimb, a unor pasaje, luate izolat, este remarcabilă. Tot aşa Pe ceair, cu frumoase privelişti sadoveniene la început, cînd naratorul merge să vîneze porumbei. Insă capturarea lui de către două femei, care-1 confundă cu un hoţ de cai

(dacă nu cumva captura e o înscenare, una din femei fiind îndrăgostită de narator şi voind să şi-1 facă bărbat) şi tot ce se petrece în casa lui Drăghia este absolut pueril sub raport epic. Forţată epic este şi Albastru de ger, debutînd senzaţional şi isprăvindu-se în pur oniric. O anume duritate a vieţii, crime, sinucideri, ca să nu mai vorbesc de înşelăciune din amor, se ghiceşte peste tot în aceste proze, deloc vesele, dar totul este ambalat atît de fantasmagoric încît, în loc să fim impresionaţi, ne distrăm pînă la un punct şi la urmă ridicăm din umeri. E greu de înţeles că un om cu talentul lui Fânuş Neagu poate scrie o povestire de naivitatea celei intitulate Măria Custura, ori altele complet banale, ca Noapte de ianuarie fără zăpezi, Rouă printre sănii, Alături se joacă biliard, în septembrie, ori se poate convinge de valabilitatea estetică a unei probabil reale întîmplări, trecute de-a dreptul în pagina cărţii, precum Buturuga cu greieri sau Fantezie de primăvară. Oricîte reuşite de amănunt ar exista în acestea, nivelul e prea scăzut spre a mai invoca explicaţia unui anumit tip de proză poetică, onirică ori „deconstruită".

Sînt, fireşte, şi altele care ne permit redeschiderea unei adevărate discuţii critice pe tema facturii literare şi a originalităţii prozei autorului. Udma, de pildă, este cea mai apropiată de nuvela veche şi, citind-o, îmi vine să spun că procedeele clasice îşi au şi ele avantajele lor. Gherghina a fost violată de trei hăndrălăi, se pune la cale căsătoria ei cu unul din ei (cel mai energic şi care o iubea de mult), ca să se împace lucrurile, urmînd ca ceilalţi doi să plătească o sumă de bani. Dar fata dă peste cap aranjamentul, alegînd de soţ pe altul decît cel hotărît. într-o scenă excepţională prin rigoarea observaţiei. Ca să fi fost fără cusur, Udma trebuia să fi ocolit unele din clişeele dragi autorului, în scenele erotice mai cu seamă, foarte de prost gust. I se poate reproşa şi stilul extrem de pretenţios: „Luca dizolva în saliva unui singur gînd valurile de frig urcîndu-i de la inimă şi era livid ca eşecul îmblînzit de o speranţă nebunească rezistentă tocmai prin absurdul ei" (p. 193). Asemenea fraze sînt cu zecile în carte. Un stilist ca Fănuş Neagu ar fi trebuit să-şi dea seama de străduinţa limbii acesteia care, din înflorită, a devenit înfiorată (distincţia îi aparţine) şi, din înflorată, pur şi simplu imposibilă artistic. Lasă că toate personajele o folosesc (molipsindu-se de la narator). O performanţă greu de egalat în materie găsim bunăoară în Beţia trandafirului, unde nelipsita scenă erotică e descrisă în termeni de o „poezie" dubioasă („O vîsli într-un golf de iasomie", p. 16), iar personajele vorbesc Ia fel: „ Ar fi trebuit s-o iei în braţe şi să muşcaţi din plinea oacheşă a binelui", p. 22, spune Sultana soţului ei, care tocmai îi relata, la rugăminţile ei, aventuri ale lui amoroase de pe

cînd era becher. Ploaie de vară cu peştişorii aurii se numără printre cele reuşite. Grigore Cearcănu joacă înaintea lui Chivu Pătraşcu un soi de comedie a supărării, ca să nu se prindă cel ce-i luase fata împotriva voinţei lui, că nu era fata lui, ci copil găsit. Drumul prin cîmpie - dus şi întors - al tatălui cu fiul spre casa ginerelui e foarte frumos. Grigore e din soiul bătrînilor bufoni care constituie o specialitate a prozatorului. Mi-a plăcut şi Cocorul alb. Matei Tudor e un personaj aproape sadovenian, cu poveştile lui de om blînd, între care aceea din titlu e minunată: cine vede cocorul alb primeşte dreptul de a-şi păcăli o dată (o singură dată) soarta. E şi una din cele mai echilibrate stilistic povestiri. Trecerea de o parte şi de alta a frontierei dintre realitate şi închipuire se face aici cu o fineţe care lipseşte în multe altele. în sfîrşit, în stepă putea da o capodoperă, cu condiţia ca excelenta idee (un condamnat la moarte e dus la execuţie şi el, soi de Mîşkin, nu numai nu e revoltat, speriat etc, dar transmite celor puşi să-1 împuşte calmul şi seninătatea lui de ingenuu incurabil) să fie dezvoltată ca lumea. în trei pagini însă este greu să nu ne lase impresia de modicitate.

Ceea ce trebuie să corecteze Fănuş Neagu în naraţiunile lui este un anumit soi de exces (pe care vocabularul nobil al criticii 1-a numit baroc), vizibil la toate nivelele, în planuri mari sau în amănunte. Lirice, pitoreşti, pline de atmosferă şi inventive lexical, aceste povestiri reuşesc prea adeseori să-şi transforme calităţile în defecte, abuzînd de ele. Alunecă în senzaţionalul ieftin şi în kitsch lingvistic, îşi uită pe drum ideea, se lălăie, informe şi găunoase. Trebuie să mărturisesc că am citit cu efort volumul. înainte vreme era o plăcere să-1 citeşti pe Fănuş Neagu, fie şi numai pentru limba delicioasă, rafinată a prozelor lui. Dificultatea provine acum din încărcare şi, mai ales, din preţiozitate („In asfinţit, soarele se reevalua pe sine" sau „o seară coruptă de tristeţea adîncă de a se zugrăvi pe sine" etc), din monotonie şi stereotipie (toată lumea are aceeaşi limbă); din amalgamul de realitate, istorie, folclor, vis, închipuire, halucinaţie sau curată năzdrăvănie din care nu totdeauna poţi alege griul şi neghina, în definitiv, din toată acea pseudo-poezie care s-a lăţit în scrisul autorului ca o buruiană neplivită la vreme. Dacă nu intuiţia, experienţa ar trebui să-1 împiedice pe Fănuş Neagu să-şi rateze copilăreşte atîtea bucăţi care ar fi putut deveni antologice.

(România literară, nr. 42, 1989)

Document: 19. Alexandru Ivasiuc.doc

AL. IVASIUC

„Vestibul"

Un roman ca acesta consacră un prozator. E departe de a fi o carte fără cusur, dar e o carte care, nu numai nu ne lasă indiferenţi, dar ne sileşte aproape la un dialog; ea nu trăieşte închisă în sine, ca o lume obiectivă, ci prin apelul pe care ni-1 adresează.

Ceea ce nu putem şti de la început, dar nu mai putem ignora după două sute de pagini, este claritatea cu care Ăl. Ivasiuc şi-a gîndit şi construit romanul: de puţine ori am avut impresia că un prozator şi-a tradus mai exact intenţiile. Proza lui n-a fost nici o clipă refractară, ci dimpotrivă, i s-a supus cu fidelitate de seismograf. Romanul nu va trece neobservat şi pentru că această claritate reprezintă expresia unei vocaţii a ideii. Prozatorul român fuge de obicei de abstracţie; Al. Ivasiuc o cultivă, căci el gîndeşte filosofic, cum alţi prozatori gîndesc metaforic. De aici, provine şi greutatea de a-.l numi în vreun fel: nu e un povestitor, nici un creator de tip- obiectiv, ceea ce se înţelege repede, dar nu e nici un analist, ceea ce trebuie dovedit. Romanul are o mare febră a inteligenţei, e aproape o demonstraţie, un joc dialectic al ideilor: însă nu se analizează cu adevărat sufletul eroului chinuit de o vinovăţie ştiută numai de el. Suferinţa lui e ideologică, filosofică: nu de a se fi minţit, nu de a-şi fi trăit prost viaţa, nu de a fi fost indiferent cînd trebuia să ia atitudine, nu de a se fi închis în nepăsare ca într-o schemă perfectă. Suferinţa doctorului îlea e de a se fi înşelat în privinţa acestei scheme, de a fi crezut că a descoperit adevărul - un adevăr al existenţei lui intime - acolo unde nu poate fi decît o îndoială permanentă. în fond, Vestibul e, ca Ioana lui Holban, romanul unui roman: eroul îşi scrie singur romanul eşecului său. „ Amintirile astea au un şir, spune el însuşi undeva, şi deci se exclud ca realitate, tind prin succesiune să se transforme în abstracţiuni". Prin urmare, nu realitatea, adică prezenţa concretă, densitatea, ambiguitatea faptelor îl interesează, ci posibilitatea lor de a se organiza în simboluri, de a deveni simboluri. Eşecul doctorului Ilea nu este nici o clipă din această cauză un veritabil destin. Şi nici nu-1 privim ca atare. De ceea ce a fost viaţă reală, infinită şi imprevizibilă, din ceea ce a fost culoarea, nuanţa unei emoţii sau timbrul unui sentiment, din iubire ca şi din ură, din generozitate sau din dispreţ, n-a trecut, în scrisorile eroului către studenta fără nume, decît substanţa lăuntrică, esenţială, materia primă a simbolurilor. Scriind, specialistul în neuromorfologie care şi-a consumat anii maturităţii descoperirii conturului exact, ferm,

al celulei vii, nu poate - şi nici nu vrea - să resusciteze în el un trecut real, tangibil: ci doar imaginile abstracte în care acest trecut s-a sublimat ca în nişte simboluri. Nu experienţa lui insesizabilă, în fond, fugătoare ca o apă pe sub nisip, ci chipurile ei reflectate în conştiinţă.

Romanul este aşa de clar, în structura lui, poate pentru că autorul este, paradoxal, un alter ego al eroului (şi nu invers); amîndoi urmăresc ideea, obsedaţi de ea ca de un miraj. Ce sînt scrisorile lui Ilea, ce este romanul, în definitiv, dacă nu o analiză meticuloasă a modului în care viaţa personajului s-a stabilit treptat în nişte simboluri - forme, idei, în care mai întîi existenţa s-a oglindit, pentru ca apoi să se lase absorbită, nimicită de ele - ca în njs.te cochilii sigure, însă o analiză din punctul în care simbolurile s-au dovedit false? Prin urmare, romanul unei automistificări, al unei alienări sistematice. Ilea nu descoperă că a trăit greşit; nici că viaţa lui implică, prin retragere laşă din faţa violenţei şi sălbăticiei, a cruzimii umane, o culpă. Vestibul nu e romanul unei remuşcări. Eroul descoperă altceva, cînd iubeşte o fată cu treizeci de ani mai tînără, naturală şi sigură de ea, în stare să-şi înfigă dinţii într-un măr cu bucuria unui animal tînăr: descoperă că e un alienat conştient, victimă a unor imagini în care şi-a înmormîntat viaţa. Este o dramă de inteligenţă, nu una morală, o dramă a cunoaşterii, nu una a sufletului, şi polii ei sînt absolutul individual şi absolutul general.

Tăria şi, deopotrivă, slăbiciunea cărţii provine din chipul în care Al. Ivasiuc a fost consecvent acestui plan pe care şi 1-a ales. Ca să fie desăvîrşit, romanul ar fi trebuit să fie pur. Dar atunci, ar fi devenit un eseu filosofic. Impuritatea lui actuală este, în chip neprevăzut, tocmai condiţia existenţei lui ca roman şi, în acelaşi timp, ea stînjeneşte dialogul cu cititorul. Sîntem obsedaţi, pe tot timpul lecturii, de dubla natură a acestei naraţiuni care e şi „conte philosofique", de dubla natură a unor evenimente-idei şi personaje-entităţi abstracte. Pentru că, mereu, autorul opreşte cursul naraţiunii mai înainte de a-şi fi atins capătul firesc, preface, cu un gest al mîinii, mişcarea în nemişcare, faptele reale în simboluri. Nelinştea noastră ar înceta numai dacă simbolul şi-ar asuma deplin realitatea, sau dacă realitatea ar ucide simbolul. Romanul nici nu are, de aceea, un subiect obişnuit, adică o desfăşurare; în realitate, un moment nu-1 repetă pe altul, dar aici, tocmai, reluarea este esenţială, reluarea unei teme care apare sub diferite înfăţişări, păstrîndu-se şi modificîndu-se necontenit, ca şi cum nişte motive muzicale ar trece unele în altele. Fiecare motiv e, în acelaşi timp, o idee, o abstracţie, dar devenite eveniment sau personaj real; ambiguitatea romanului se menţinei şiI lă acest nivel. Tema fundamentală este căutarea unei soluţii pentru tensiunea dintre insul,

conştient de individualitatea lui, şi societate. în adînc, este, desigur -şi tema de aici se naşte - o experienţă teribilă a omului singur, pus, poate din întîmplare, faţă-n faţă cu o societate care s-a dezlănţuit, un moment, a scăpat de sub puterea legilor ei guvernatoare. Această experienţă ne este povestită la începutul romanului, şi ea reprezintă simbolul originar. Copil fiind, Ilea a participat, o dată, într-o pădure, la ritualul schingiuirii unei veveriţe de către alţi copii. Smulgîndu-i fire de păr din coadă, copiii rîd de salturile disperate ale animalului. Cum gluma le pare repede prea nevinovată, unul din ei inventează altceva: veveriţa e silită să joace, atingîndu-i-se lăbuţele picioarelor cu crengi aprinse. Povestitorul e din ce în ce mai zguduit, ezitînd însă să intervină şi, cînd o face, e prea tîrziu: veveriţa, eliberată, cade şi moare. Acum se întîmplă însă lucrul care a marcat cd mai teribil conştiinţa copilului: pofta de a chinui, de a ucide chiar, a celorlalţi, aşa de neaşteptat retezată, se întoarce contra lui şi e pe punctul de a fi ars cu crengile în flăcări, destinate veveriţei. Mai tîrziu Ilea, care păstrează în fundul sufletului spaima, groaza, încearcă s-o explice raţional. Va pleca pe front, va cere să fie trimis în linia întîi: crede că-şi va explica înclinaţia spre solitudine, cunoscînd el însuşi, direct, toate formele de a nu putea fi singur, trăind una din cele mai teribile confruntări cu monstrul cu o mie de capete care-1 înspăimîntă. Paginile care înfăţişează descoperirea treptată a absolutului individual, cum îl va numi Ilea, adică a haosului de tendinţe, de forţe, de atitudini cu neputinţă de înfrînat, ale unei mase de oameni cuprinsă de teroare, sînt printre cele mai' bune din carte. Pentru că, în acestea simbolul se efasează, se împărtăşeşte, pînă aproape de a se confunda, din infinitul concret, intens, al realului. Prezenţa războiului nu e directă şi cu cît Ilea se apropie de front cu atît această prezenţă devine mai insesizabilă, mai greu de închipuit. Aici este o intuiţie extraordinară a romancierului. Ilea e primit de medicul punctului batalionar şi îmbiat cu mîncăruri subţiri şi băuturi alese, de cunoscător. E primăvară timpurie, o dimineaţă calmă, în care nu te poţi gîndi decît la pace, un fel de zi de Paşti la ţară. în această Arcadie neverosimilă, războiul se face simţit doar prin periodice lovituri de artilerie care stîrnesc comentariul stereotip al medicului: „Se trage în sectorul lui Vasilescu". Dar primul contact cu atmosfera frontului e repede schimbat de o întîmplare: Ilea e condus ca să fie prezentat, în clădirea şcolii din satul unde era cantonat batalionul, unde ceilalţi ofiţeri, transpiraţi de căldură şi de emoţie, urmăresc transfiguraţi, aplecaţi deasupra unei mese, o întrecere de... păduchi. împinşi cu un fir de iarbă, păduchii sînt siliţi să ajungă într-un anume punct, învinşii fiind

numaidecît striviţi cu unghia de masă. Oroarea veche a eroului revine. Cine citeşte aceste pagini, înţelege numaidecît că tema uciderii veveriţei e prezentă aici, dar transformată: totuşi simbolul ar rămîne ascuns, dacă romancierul n-ar face eroarea să-1 explice! El sparge, ca de atîtea alte ori, cadrul temporal al naraţiunii şi relatează o convorbire, de peste mulţi ani, dintre llea şi unul din participanţii la scenă... Cîteva noi întîmplări dezvăluie lui llea lipsa de sens a existenţei care nu ascultă decît de ea însăşi: după absolutul individual, eroul va avea revelaţia absolutului general. El va regăsi, contemplînd foirea uriaşă a unui lac, liniştea venită din intuirea acelei scheme ascunse în lucruri, mai presus de haosul din ele. Lumea, crede acum llea, ar înceta să mai existe, în absenţa unui echilibru, care, la toate nivelurile vieţii, de la celulă pînă la marele cosmos, reprezintă o ordine ideală, o schemă, de care haosul individual ascultă ca de o lege de fier. în neliniştitul, hăituitul llea se naşte în această clipă viitorul neuro-morfolog: neuro-morfologia înseamnă ordine şi stabilitate. Viaţa lui llea, de aici înainte, se conformează schemei.

Romanul începe de fapt mai tîrziu: cînd echilibrul acesta e ameninţat de iubirea profesorului pentru studenta lui, de sfărîmarea neaşteptată a rutinei. Dar dacă acumularea metodică a „probelor", dacă examenul crud şi lucid la care llea îşi supune simbolurile vieţii lui sînt inatacabile., romanul e, spre sfîrşit, tot mai puţin interesant. Autorul n-a ştiut ce să mai facă cu eroul lui: ultimele pagini nu sfnt o soluţie, artistic vorbind, ci căutarea unei soluţii. După ce a găsit atîtea experienţe revelatoare şi profunde în care să-şi cufunde eroul, spre a-i descrie întremarea, Al. Ivasiuc n-a mai reuşit să găsească nici o singură experienţă, la fel de nimerită, spre a-i descrie destrămarea.

{Contemporanul, nr. 34, 1967)

„Păsările"

N-a trecut decît o săptămînă de cînd îmi spuneam, incitat de Intrarea în castel a lui S. Damian, vechea întrebare a lui M. Ralea: de ce nu avem roman? Păsările lui Al. Ivasiuc îmi oferă, astăzi, un prilej excepţional de a relua discuţia într-o ordine de probleme întrucîtva deosebită. E vorba de o carte pasionantă, de - mă grăbesc să spun -unul din cele mai bune romane sociale (şi, de ce nu, politice) ale ultimelor decenii. Specia devenise rară pînă de curînd, desigur şi datorită folosirii abuzive a termenului acum cincisprezece-douăzeci de ani, cînd social se confunda cu descripţie plată, cu „frescă", şi cînd au apărut destule romane sociale proaste sau false pentru ca ideea însăşi

să se afle la un moment dat în pericol. Se pare totuşi că ne-am detaşat în suficientă măsură de acele nefericite exemple de mistificare a temei sociale în chiar numele socialului ca să simţim din nou nevoia unor cărţi care ne vorbesc, înainte de orice, cu îndrăzneală şi adevăr, despre viaţa şi năzuinţele noastre cele mai obişnuite. O dovadă o constituie şi faptul că mai toate titlurile care ne vin în minte cînd vrem să fixăm prezenţele-cheie din proza ultimilor doi-trei ani sînt titlurile unor romane despre actualitate (într-un sens sau altul).

Păsările lui Al. Ivasiuc se înscrie firesc în această serie a romanelor care, nu numai nu ocolesc politicul, dar îşi fac din el un mijloc de a vorbi despre destinul social al omului contemporan, despre raporturile lui cu istoria; de altfel, întrebările noastre cele mai vii şi chinuitoare n-au ignorat niciodată faptul că totul - morală, religie, filosofie - are astăzi înţeles prin social şi politic, care organizează viziunea noastră despre om. întoarcerea însăşi a tragicului în lumea modernă ţine (a demonstrat-o Domenaque) de politic, cînd fatumul ia chipul cunoscut al istoriei.

Toate acestea implică şi un aspect etic: romancierul scrie deliberat o mărturie, participă la un proces în care onestitatea analizei sale sociale, capătă o mare importanţă. Ne repugnă simpla indiferenţă, nu numai laşitatea ori minciuna; scriind, luăm atitudine; scrisul se transformă într-o acţiune pe care o credem în stare să lucreze asupra conştiinţelor, să sfărîme tabuurile şi inerţiile. Julien Benda citează pe Tolstoi care povesteşte cum, tînăr ofiţer, a admonestat pe un coleg care pălmuise un soldat: „Nu vă e ruşine să trataţi astfel pe unul din'semenii voştri? N-aţi citit, în definitiv, Evanghelia?" Iar acela a răspuns: „N-aţi citit, în definitiv, regulamentele militare?" Şi Benda comentează: „ Acest răspuns este cel pe care şi-l va atrage întotdeauna spiritualul care vrea să conducă temporalul. El mi se pare foarte înţelept. Cei care conduc pe oameni la cucerirea lucrurilor n-au ce face cu dreptatea şi cu mi/a". Dimpotrivă, nouă ni se pare că este de datoria scriitorului să-şi asume, pe deplin conştient, riscul acestui răspuns: tocmai fiindcă ştie că dreptatea şi mila nu inspiră totdeauna pe cei care conduc pe oameni la înfăptuirea istoriei.

Acest ocol nu e fără legătură cu Păsările, a cărui temă este raportul dintre individ şi societate, dintre angajare şi disponibilitate, dintre libertate şi necesitate; temă obsedantă la A\. Ivasiuc, pe care o găseam, mai mult sau mai puţin evidentă, în toate cărţile lui anterioare. Şi cum să nu observăm, de exemplu, că o pagină ca următoarea (în care un personaj respinge invocarea necesităţii istorice ca justificare pentru umilinţă şi crimă) vorbeşte tocmai despre dreptatea în istorie ca singurul mod de a apăra pe om de furia evenimentelor:

„ Trebuie să-i spun, îmi ziceam, am să-i spun cînd se va întoarce: lucrurile sînt simple, trebuie evitată nedreptatea. îndreptarul este străvechi şi ptnă acum nu ne-am ţinut de el, zdrobiţi tocmai de necesitatea socială: să nu minţi, să nu ucizi. Să nu verşi sînge nevinovat. Restul sînt sofisme, justificări. Insă îmi venea apoi din nou în minte ce mi-a spus, în a doua parte a conversaţiei, cînd am spart carapacea aceea convenţională de siguranţă de sine. Poţi să te ţii de aceste precepte simple cînd eşti angajat într-o asemenea întreprindere, într-o asemenea luptă? Trebuie să poţi, îmi răspundeam. De aceea o şi faci, de aceea ai şi început. Poţi să nu ai încredere în ce ţi se spune? Trebuie, nu ai dreptul să devii un executant orb, justificat de ideea abstractă a unei necesităţi istorice, a unui destin (...) Nu poţi admite necesitatea oarbă, care să te conducă de undeva, de dincolo. Iar oamenii aceia sînt nevinovaţi, restul sînt cuvinte".

O astfel de pagină constituie o cale privilegiată de a pătrunde în roman: din ea se desface, în largi cercuri concentrice, o vibraţie anumită la Idee, care este atît de caracteristică pentru Al. Ivasiuc, transmiţîndu-se întregului; şi nu numai atît, dar, implicit, o morală a Ideii. Căci dacă noul său roman păstrează prea puţin din stilul epic mai contorsionat, mai sacadat, al celorlalte, alegînd o formulă mai directă şi mai concretă, mai simplă, atenţia la ideologic se menţine, ea fiind în fond ca o armătură secretă a scrisului lui Al. Ivasiuc. Romancierul nu înfăţişează realul; îl explică, îl închide într-o demonstraţie. Evenimentul valorează prin cauza lui, sentimentele sînt declanşate adesea de revelarea unor sensuri în relaţiile oamenilor, nu doar de relaţiile înseşi. Toate personajele se explică sau sînt explicate, fără a deveni marionete docile în mîna autorului care a învăţat, la a patra carte, să le lase o independenţă vitală. Existenţa îl preocupă pe Al. Ivasiuc în măsura în care poate descifra în mişcările, în impulsurile ei adînci, Ideea; dar Ideea nu e nimic în stare pură, forţa ei teribilă apare în manifestare, atunci cînd se concretizează într-o Existenţă.

De aici provine structura dublă a romanului, pe care-1 putem citi şi ca o „poveste", tradiţională, - cu personaje de sine stătătoare, revelate brusc într-un gest sau într-o împrejurare ori, dimpotrivă, îngăduite să se desfăşoare, veritabile caractere clasice cîteodată (bâtrînul Dunca, de exemplu) sau tipice pentru o clasă socială ori morală, cu întîmplări ce se înlănţuie, se întretaie sau curg alături unele de altele, cu intrigă, punct culminant şi deznodămînt, - dar şi ca ilustrarea unor raporturi între idei, a unor conflicte ideologice. Crizele prin care trec unele personaje (Liviu Dunca, Vinea) sînt, ele înseşi, crize morale, sufleteşti, explicabile prin resortul intim sau întîmplătoare, sau sînt expresia'

atingerii unor mari circuite problematice, ale reţelelor de înaltă tensiune ce traversează romanul; sînt, aşadar, „comandate" deopotrivă dinăuntru şi din afară.

Aceste lucruri pot fi verificate, sumar, prin cele patru personaje principale, grupate, mi se pare, două cîte două: Liviu Dunca şi Vinea, Victoriţa şi Mateescu. Voi lăsa cititorului constatarea destinului lor vizibil, a, prin urmare, lanţului de motivări şi reacţii psihologice, încercînd să sugereze cealaltă faţă a romanului, în care nimic nu e accidental, în care logica nu e doar aceea fluctuantă a sufletului, ci aceea, cu mult mai rigidă, a rolului pe care fiecare îl joacă, fără să ştie, în spectacolul regizat de romancier. Se observă, de pildă, în cazul lui Dunca şi Vinea că, deşi nu se întîlnesc niciodată, trăind oarecum paralel, autorul Ie gîndeşte viaţa simetric, aproape prin opoziţie. Drama lui Dunca porneşte din refuzul autorităţii, din nevoia de revoltă; a lui Vinea, din identificarea cu autoritatea (şi prin asta Vinea face parte din categoria bătrînului Dunca, a colonelului Cheresteşiu, oameni puternici pentru că, o dată ce au ales, nu-şi mai pun întrebări). Liviu Dunca îşi iroseşte viaţa fiindcă prelungeşte disponibilitatea „criza" survenită în conflictul cu necesitatea socială, fiindcă nu se poate integra, pur şi simplu, în sistem; Vinea se prăbuşeşte tot într-un conflict cu necesitatea şi tot pentru că devine brusc disponibil, cu deosebire că el nu cunoaşte revolta şi nu poate ieşi, pur şi simplu, din angrenaj. Vieţile celor doi se înţeleg mai adînc abia cînd le legăm una de cealaltă: amîndoi sînt învinşi, exemplifică ipostaze diferite ale înfrîngerii. Şi chiar dacă pe Dunca îl defineşte refuzul necesităţii ce nu ?oate fi înţeleasă, iar pe Vinea, din contra, identificarea cu o astfel de necesitate, ceea ce îi uneşte este ciudata asemănare a eşecului lor. Eşecul se produce pe terenul detaşării de necesarul orb, al afirmării libertăţii; conştientă, filtrată intelectual la Dunca, obscură la Vinea. Dunca e un sceptic şi cu adevărat înfrînt este numai el, căci Vinea va încerca să reia totul de la capăt şi putem admite, măcar principial, că el va birui în cele din urmă.

Romanul se încheie înainte,de a şti răspunsul; ultimele fraze se referă doar indirect la Vinea şi la Dunca, readucînd, pentru o clipă, în prim plan, pe cei care joacă în roman rolul victorioşilor fără glorie, al „profitorilor": Victoriţa şi Mateescu. Prin ei triumfă marele mecanism al necesităţii. Despărţiţi în atîtea privinţe, urîndu-se reciproc, ei se aseamănă prin capacitatea de a nu se detaşa, de a nu-şi afirma libertatea. Mateescu înţelege, lucid, totul, dar lipsit de simţ etic, acceptă necesitatea, îşi reprimă disponibilitatea prin cinism; el este un Dunca amoral. Victoriţa este un Vinea care se identifică pînă la capăt,

care nu cunoaşte slăbiciunea. Poată că cea mai mare reuşită a autorului sînt aceştia din urmă (Mateescu şi Victoriţa); pentru că el descrie, mai bine încă decît'criza individului (revolta ori detaşarea lui), mecanismul însuşi al necesităţii.

(Contemporanul, nr. 47, 1970)

„Racul"

Era previzibil, din precedentele romane ale lui Alexandru Ivasiuc, faptul că politicul va absorbi într-o zi întreg interesul prozatorului împingîndu-1 să conceapă o ficţiune în care lupta pentru putere, mecanismul însuşi al stăpînirii şi guvernării să fie eroul principal. Acest lucru se întîmplă în Racul, roman original şi captivant ideologic, în ciuda defectelor de construcţie şi mai ales de exprimare care-1 fac, pe alocuri, rebarbativ stilistic. Autorul imaginează o republică latino-americană unde are loc o lovitură de stat. Scopul lui este să descrie nu atît raţiunile politice ale putchului, cît tehnica lui efectivă; luînd abia apoi în considerare posibilele atitudini faţă de problema politică a puterii într-un asemenea context specific. Acestea sînt, simplificînd, în număr de patru: înainte de orice, fireşte, dictatura militară pusă la cale de Don Athanasios, eminenţa cenuşie a regimului local; anarhismul sau, cu un termen mai recent, „gauchismul", reprezentat de Benevisto şi de tovarăşii săi; terorismul pur, de comandouri şi de organizaţii paramilitare, exemplificat prin grupul condus de Tahereh; în sfirşit, prin Miguel, care şi-a renegat convingerile de stînga devenind secretarul privat al dictatorului, este ilustrată (nu însă .teoretizată, ceea ce se poate reproşa autorului unui roman în care teoreticul precumpăneşte) dilema ideologică a liberalismului burghez, individualist şi democrat, atras tot mai mult în a doua parte a acestui secol în sfera totalitarismului, sfîşiat între nostalgia idealurilor lui din tinereţe şi fascinaţia forţei politico-militare.

Acesta fiind spectrul, să-1 examinăm mai îndeaproape. Don Athanasios este teoreticianul loviturii de stat ca acţiune tehnică, bazată pe calculul cel mai precis al mijloacelor şi înlăturînd orice „mitologie" politică. (El spune: „scoţînd deci din vocabularul nostru noţiunile de individ, răspundere, justiţie, le vom înlocui cu noţiunea atotcuprinzătoare de tehnică. Clar gîndită, obscur resimţită. Operaţia va avea o precizie in-gi-ne-reas-că"). Pragmatismul lui Don Athanasios refuză aparent orice ideologie: „nu simţea niciodată nevoia - observă autorul - justificărilor mitologice, el trăind în lumea pură a esenţelor care pentru el erau mai presus de orice: Mijloace,

Metodă, Tehnică, aşa cum le sade bine ideilor forţă". El proclamă deci raţiunea politică pură. Prozatorul insistă asupra acestui lucru. însă el se lasă prea uşor tentat de pragmatismul ingineresc al lui Don Athanasios, neluînd în seamă aproape deloc în ce măsură pînă şi absenţa declarată a ideologiei reprezintă în politică o ideologie. Limbajul dictatorului este de aceea contradictoriu. în acelaşi discurs, el afirmă cinic forma goală necesară a declaraţiilor regimului militar (pretinzînd primului ministru o proclamaţie: „Scurtă, cuprinzătoare, care să spună totul fără a declara nimic") şi face totodată demagogie („pentru că noi, desigur, dorim o democraţie adevărată"). Şi, în genere, Don Athanasios este prea explicit. întreg întîiul capitol mi se pare naiv. O soluţie mai nimerită ar fi fost ca Miguel să descopere el singur logica acţiunii patronului său (şi abia atunci ar fi avut cu adevărat dreptul la acea bucurie a descoperirii care acum apare oarecum nejustificată, simplu entuziasm tineresc); ceea ce presupunea în orice caz mai multă subtilitate. Sedus de mecanismul esenţial al politicului, autorul 1-a despuiat de veşmîntul lui ideologic obligatoriu; lipsindu-1 astfel tocmai de dialectica specifică, de jocul misterios al ascunderii şi revelării motivelor reale. Chiar dacă Don Athanasios e un dictator de tip militar şi nu un fascist, acest raport între intenţiile reale şi cele mărturisite trebuia să tămînă intact. Don Athanasios, care în fond nici nu era necesar să apară nemijlocit in roman, dacă ar fî fost să-şi ilustreze pînă la capăt i'deea, e robul viziunii cam schematice a autorului: literar, îşi semnifică situaţia cum ar purta o mască. E aşadar Dictatorul: calm, dominator, absorbit în gînduri ca un Budha, coborîndu-şi a lehamite pleoapele obosite de cîte ori colegii Iui nu-i înţeleg subtilităţile, retras ca un mare sobol în vizuina lui, căci - boală a tiranilor la bătrîneţe -suferă de fotofobie. în al doilea rînd, modelul însuşi de organizare politică a statului în care se petrece lovitura lui Don Athanasios rămîne oarecum nelămurit în Racul, ceea ce are consecinţe pentru raportul de forţe, în ansamblul lui, între militari şi celelalte tendinţe. Unele elemente superficiale ne indică o democraţie burgheză; altele un regim totalitar. Benevisto sau Tahereh, aflînd de iminenţa terorii, cred a fi o provocare, căci se simt la adăpost. („Acţiunea noastră este legală, admisă de legi şi de constituţia ţării, spune Benevisto. Dacă te-am crede, înseamnă că ori am acţiona ca nişte oameni ce se abat de la legi şi astfel am dovedi lipsa noastră de loialitate, autoacuzindu-ne de o conspiraţie care nu există acum, ori poate am acţiona şi mai prosteşte"). însă, în concepţia lui, Don Athanasios e un Papa Doc, manevrînd fără dificultate guverne fantomă. Lovitura lui de stat (deşi aflat la putere) seamănă cu teroarea instituită la Florenţa de

Lorenzo de Medici după eşuarea atentatului, cu deosebirea că lipseşte motivul imediat. Ne întrebăm ce o determină, dacă nu ce o justifică. Spre a nu părea un joc gratuit (în care fantezia prozatorului se lasă antrenată ca într-o aventură), era bine să se explice situaţia de pornire şi, desigur, cauzele precipitării militarilor. Benevisto e, la rîndul lui, dogmaticul, rigidul pomovator al unei politici mai mult destructive decît revoluţionare. Şi (ceea ce-1 pune pe o poziţie de inferioritate faţă de Don Athanasios) are o foarte precară cunoaştere de oameni. Omul lui e abstract şi nefondat psihologic. Ne întrebăm din nou dacă e vreo relaţie între el şi grevele muncitoreşti izbucnite cam abrupt în finalul romanului. Tahereh, în fine, aparţine mentalităţii terorismului de cel mai nou tip: ca şi prietenii ei, îşi execută duşmanii politici fără nici o judecată şi fără nici o pregătire. Acest pragmatism politic absolut este detaşarea unei singure laturi din filosofia de viaţă foarte complexă a părinţilor acestor copii teribili: Erduran sau Safar, ei, încearcă să împace pragmatismul cu o filosofie transcendentalistă, activitatea economică cea mai obişnuită cu o religie bazată pe contemplarea Unicului. Patru zile din săptămînă ei sînt directori de bănci ori de fabrici, politicieni periculoşi, practici, necruţători; celelalte trei sînt asceţi scufundaţi în visare religioasă pe vîrful muntelui sfînt.

Aceste doctrine (şi reprezentanţii lor) se confruntă prin intermediul lui Miguel, tînărul ambiţios, fără scrupule, fascinat de putere şi de persoana lui Don Athanasios, un Rastignac animat de ambiţii politice, îşi petrece ziua de dinaintea aplicării planului terorist plimbîndu-se prin oraş. Sentimentul care-i umple inima de o fericire neliniştită este acela al iniţiatului; ştie ceea ce toţi ceilalţi ignoră, lată întîiul stadiu al emoţiei lui. Neliniştea provine din încrederea pe care i-a acordat-o Don Athanasios: ca fost opoziţionist, Miguel ar putea profita de libertatea lui ca să-şi prevină tovarăşii. Treptat, ea face loc unei ambiguităţi a conştiinţei, Miguel fiind pe rînd îndemnat să-i avertizeze pe ceilalţi de pericol şi să se reîntoarcă la comandament de unde urmează să controleze el însuşi operaţiunea. Dacă această agitaţie provine mai curînd din orgoliu decît din onestitate (orgoliul de a arăta că ştie), personajul nu e totuşi analizat sub raport psihologic. Să notez că în Racul psihologismul, care mai persista în Iluminări, e înlăturat. Inrîurirea cea mai profundă ce s-a exercitat în ultima vreme asupra lui Alexandru Ivasiuc a fost a IurRobert Musil: Racul e de la un punct un roman musilian, cu personaje unidimensionale, fără substanţă psihologică propriu-zisă, mai degrabă exponenţiale: predomină un vizionarism de esenţă negativ-ironică, utilizînd forme ale parabolei, satirei expresioniste şi mitului. Această modificare a structurii epice nu

e fără legătură cu problematica însăşi a romanului în care elementul principal constă (indiferent despre care din cele patru căi de cucerire a puterii am vorbi) în dispariţia individualismului. Drama lui Miguel (un om fără însuşiri, ca şi Ulrich) este tocmai aceea a unui individualist captivat de totalitarism, de ideologia de dreapta, dar incapabil să reziste pînă la capăt noii lui vocaţii. în această metamorfoză eşuată, Don Athanasios joacă rolul ispititorului: el e diavolul şi are (ca toţi diavolii) exact înfăţişarea pe care epoca o pretinde. De la boiernaşul de ţară cu surtuc vechi la tehnocratul fotofob este tocmai calea de la diavol, ca expresie a individualismului, la diavol ca emanaţie a statului misterios şi arbitrar. Don Athanasios, de altfel, proclama dispariţia indivizilor şi a valorilor moral-ideologice pe care burghezia le cultivă de cîteva secole. Rămîn persoanele: executori anonimi ai puterii statului. Teroarea instituită de Don Athanasios are ca scop tocmai crearea cadrului politic pentru noua lume de roboţi politici. El îl pune pe Miguel la încercare: îl obligă să facă experienţa arbitrariului şi a absurdului. Voind să-şi anunţe prietenii, Miguel reuşeşte doar să-şi atragă cuvintele dispreţuitor-neîncrezătoare ale lui Benevisto şi să o dea (hazard!) pe Tahereh pe mîna călăilor. El însuşi, p*e aeroport, e pe punctul de a fi omorît din greşeală de un simplu soldat. Pentru ca, o oră mai tîrziu, resimţind încă în umăr lovitura patului de armă, să preia conducerea întregii acţiuni teroriste. Numit, în aceeaşi noapte, coordonator pe lîngă primul ministru, se trezeşte înconjurat de birouri, aparate, telefoane şi alte mijloace de comunicare - totul semănînd a decor funcţional şi eficient. Robotul între roboţi: kafkianul Joseph K. a reuşit să pătrundă în Castel. Dar, iată, privit dinăuntru, Castelul e la fel de absurd ca şi acela ce apărea în vîrful colinei modestului arpentor din romanul lui Kafka. Obsesia lui Miguel sînt curţile interioare, ca nişte puţuri, zidurile oarbe, calcanurile: metafore ale iniţierii absurde. Iniţiatul ce se plimba fericit pe străzi (fiindcă avea orgoliul secretului lui) devine dementul din final, strivit de Marele Mecanism al puterii pe care a vrut atîta să-1 cunoască, maşinărie inertă într-o lume reificată. Individul a murit, trăiască robotul! înainte de a muri, Miguel are viziunea unei lumi de crustacei monstruoşi, din puterea cărora nu există scăpare, şi a lui Don Athanasios însuşi, întunecatul mare bonz al crustaceilor: ,, Unul dintre soldaţi îl privi cu adevărat, în trecere, cu indiferenţă, şi Miguel observă că are şi acesta ochii mari, rotunzi şi bulbucaţi ai animalelor antediluviune. Nu era un soldat, ci un rac, şi peste buzele subţiri, întocmai ca la străvechile animale, îi crescuse o mustaţă pleoştită ca şi antenele în repaos ale racilor. Soldatul îşi întoarse, cu absolută indiferenţă, ochii săi de crustaceu de la Miguel

şi mina îi mai apucă o banană pe care cu o mişcare înceată o duse la gură şi o muşcă, mestecînd-o încet, ca şi cum ar fi rumegat-o. Nici un pericol, ei ştiau că degeaba ar trage, în faţa lor, privindu-i, stătea cu alt rac, însuşi marele rac nemuritor. In clipa aceea îşi aminti de frica de lumină a lui Dan Athanasios şi de încă un amănunt, pînă atunci trecut cu vederea, ca neavînd nici o semnificaţie. Exista în biroul patronului său un zgomot continuu, de apă, ce venea de la un aparat ce punea în mişcare un mic jet ce susura întruna. Aha, îşi spuse Miguel, întunecatule, ascansule sub pietre, acvaticule! In sfîrşit, te ştiu, te-am descoperit. E drept, cu o clipă mai tîrziu decît trebuia, nu înainte de a fi devenii şi eu ca tine".

Aceste pagini finale sînt excepţionale, poate cele mai bune din carte. Romanul, de altfel, creşte spre sfîrşit, după un prim capitol dificultuos şi după altele tatonante. Se pare că, debarasat complet de psihologism, Alexandru Ivasiuc şi-a găsit în cele din urmă formula convenabilă. O va continua? O va abandona ca pe acelea, succesive, din Vestibul, Apa şi Iluminări? Cine ştie? Deocamdată, ca însuşire psihologică, să observăm nefixarea prozatorului şi graba lui de a părăsi o cale pe care abia a încercat-o. Fiind vorba de grabă: romanul rezultă, în general, dintr-o amînare a soluţionării conflictelor, spre deosebire de nuvelă, care se bazează pe maxima eficacitate; el este „genul tărăgănat", cum spunea Gasset plecînd de la teza goetheeană a epicului ca temporizare. După trei romane speculativ-psihologic minuţioase, deşi concentrate, Alexandru Ivasiuc a scris alte patru mai voluminoase, mai bogate epic, dar care, sub raportul caracterizării indivizilor şi a relaţiilor lor, s.înt mult mai succinte. Ce paradoxală mentalitate de nuvelist îşi dă acum în vileag acest romancier impenitent: şi nu doar fiindcă nu iubeşte amînarea, dar şi fiindcă preferă analizei răbdătoare a unei situaţii, desfăşurării pe îndelete a tuturor virtualităţilor ei, fel de fel de povestiri digresive care o ilustrează. (Deşi atît de bogat epic, Racul interesează prin ideile lui, pe care evenimentele le susţin cum ar zice un eseist, ca spiţele metalice mătasea umbrelei). în primul capitol, Don Fernando e introdus printr-o povestire autobiografică interminabilă; în altul, neînsemnatul poet Figueroa are parte de aceeaşi recomandare. Autorul sfârîmă fără să clipească tensiunea unei scene (cum ar fi aceea a preparării terorii), introducînd astfel de paranteze uriaşe. Şi dialogurile sînt digresive: personajele din romanele lui Alexandru Ivasiuc nu conversează, ci ţin discursuri. O oarecare impresie de nefiresc se naşte de aici, din acesta hazard al construcţiei care pare a nu ţine seama de nici o lege internă, ci doar de capriciul fanteziei autorului, care se comportă tiranic, încălcînd drepturile

eroilor săi şi vorbind în numele lor. (Don Athanasios expune planul terorii în aceşti termeni: „Fiecare detaşament va primi numele şi adresa victimelor". Pentru călău însă victimele nu se cheamă niciodată victime). Cînd va şti să completeze efectele spontaneităţii cu o metodă de lucru mai laborioasă şi va crede mai mult în necesitatea estetică a stilului, Alexandru fvasiuc va putea eventual să scrie nu numai romane interesante, pline de idei, cu pagini remarcabile prin personalitate, frapante ca temă şi punct de vedere, cum este Racul, ci chiar mari romane, în care premisele (aproape totdeauna excepţionale la el) să fie exploatate pînă la capăt.

(România literară, nr. 49, 1976)

„Al. Ivasiuc, azi"

Ce repede devine viaţa noastră istorie! Acum treisprezece ani, în numărul „Contemporanului" din 25 august 1967, scriam în debutul cronicii mele la primul roman al lui Alexandru Ivasiuc: „ Un roman ca acesta consacră un prozator". Autorul Vestibulului a citit cronica în vreme ce-şi petrecea vacanţa la mare, în satul 2 Mai, şi mi-a trimis de acolo o scrisoare în care, cartea lui şi articolul meu, îi ofereau prilejul unor interesante reflecţii. Ne-am cunoscut nu după mult timp şi, într-una din întîile noastre discuţii, a venit vorba de o altă frază de început, dintr-un articol al lui Virgil Ardeleanu din „Steaua" (noiembrie, 1967), care conţinea o replică la articolul meu: „Sincer vorbind, ne îndoim că această cartea consacră un prozator". Consacră sau nu consacră, iată o întrebare care ne preocupa atunci şi care între timp şi-a primit răspunsul. Mi-am amintit aceste lucruri citind antologia de texte critice consacrate lui Alexandru Ivasiuc alcătuită de Constantin Preda (Alexandru^ Ivasiuc interpretat de...) în care am regăsit toată atmosfera acelor ani şi am putut retrăi o clipă entuziasmul ce m-a cuprins cînd mi-a căzut prima oară în mînă Vestibul. Descopăr, în plus, că Paul Georgescu, care scrie şi el la fel de entuziast ca şi mine („O carte, doresc să o spun la început, de o valoare deosebită, unul dintre romanele cu totul remarcabile ale acestui deceniu, în care anunţă — sînt convins că nu mă înşel - un scriitor, o operă, importante ") a publicat cronica în numărul pe iulie al „Vieţii româneşti", răpindu-mi întîietatea semnalului, care, totuşi, în epocă mi-a aparţinut, date fiind clasicele întîrzieri de două-trei luni ale revistei la care colabora.'Şi ce va fi scris Valeriu Cristea, în „Gazeta literară" din 10 august 1967, într-un articol nereprodus în antologia de azi? Am uitat. Dacă am parcurs atent bibliografia finală, s-ar zice al lui,

a fost cel dintîi articol despre Vestibul. Treisprezece ani pot să nu reprezinte nimic, trecînd ca apa. Dar în cazul lui Alexandru Ivasiuc, dispărut prematur în 1977, treisprezece ani de la strălucitul său debut mi se par, prin jocul atîtor circumstanţe, o întreagă istorie. Am scris, cu o excepţie, o întreagă istorie. Am scris, cu o excepţie, despre toate cărţile lui cînd au apărut, ca un meseriaş ce mă cred al cronicii literare. Mi se va ierta emfaza inevitabilă într-o afirmaţie ca următoarea: scriu astăzi despre Alexandru Ivasiuc cu sentimentul istoriei.

,,Nu l-am cunoscut pe Alexandru Ivasiuc", mărturiseşte din capul locului editorul, aflat el însuşi la prima încercare publică, tînăr şi, pe cît îmi pot da seama din bogatul, atentul studiu introductiv, talentat. Editura a făcut bine încredinţîndu-i deloc uşoara sarcină de a strînge şi ordona sutele de pagini critice despre autorul Păsărilor. Culegerea, nu e doar utilă bihliografic, ci şi interesantă ca, aş zice, scenariu istorico-literar. Punerea în scenă e ingenioasă, permiţîndu-ne să urmărim pas cu pas receptarea cărţilor succesive ale prozatorului şi totodată să confruntăm părerile criticilor cu ale autorului însuşi, să reconstituim unele polemici şi să descifrăm referinţele marcate. Constantin Preda ştie destule despre eroul său şi a procedat corect neomiţînd nici texte parţial sau total defavorabile, de la recenzia de o ' stupefiantă frivolitate a lui Marin Popa, la Vestibul, şi pînă la aceea a lui Mihail Ungheanu despre Apa, dovedind un refuz constant şi tenace al literaturii prozatorului („Ceva s-a schimbat, într-adevăr, admite cu o condescendenţă retorică M. Ungheanu comentînd romanul din 1973. Analizele cîlţoase au fost îndepărtate şi autorul se străduţe, nu fără un dram de reuşită, să imagineze o acţiune antrenantă undeva la graniţa românească de vest prin anii de după război, '46". (Sublinierile sînt ale mele). Ce ar mai fi putut fi menţionat? De pildă, „masa rotundă" din „România literară" despre Păsările (29 aprilie 1971), care a avut oarecare ecou, mai ales prin intempestivele şi nedreptele atitudini ale lui Adrian Marino (contribuţia la masa rotundă este examinată pe larg, în prefaţă, cu aprecieri juste, dar bibliografia „uită" să precizeze unde şi cînd a apărut, ca şi, de altfel, contribuţiile echilibrate şi moderate ale celorlalţi participanţi: Ai. I. Ştefănescu, Edgar Papu, G. Dimisianu şi Sorin Titel). Ar fi fost bine venită o listă a interviurilor, copios citate, a căror ordine n-o putem stabili decît cu greutate. Interviurile lui Alexandru Ivasiuc sînt o „operă" în sine şi ar merita să fie reunite de cineva într-o ediţie. Oricine va reciti fie şi numai pe acela acordat lui Florin Mugur la „Argeş" în 1972 cu un emoţionant autoportret, se va convinge.

O problemă pare a fi dominatxritica prozei lui Alexandru Ivasiuc, de la întîia la ultima lui carte, şi anume factura acestei proze. Două momente au pus mai bine în evidenţă dificultatea noastră, a tuturor, de a o defini. Fireşte, debutul, cu Vestibul, atît de surprinzător, căci de nimic anunţat; şi, apoi, schimbarea de manieră care s-a produs cu Păsările şi, mai vizibil cu Apa, după ce primele trei cărţi se înscriseseră oarecum în aceeaşi linie. Răsfoind antologia Iui Constantin Preda ne vom da mai bine seama că majoritatea disputelor (nu vorbesc de acelea extraliterare) au fost alimentate de factura neobişnuită a romanelor lui Alexandru Ivasiuc.

Paul Georgescu e de părere că Vestibul „se situează în tradiţia prozei româneşti pe un filon ce pornind din proza eminesciană va fi dezvoltat de romanele lui G. Călinescu. Camil Petrescu şi Anton Holban, adică în care eroul meditează asupra sa, asupra mediului social şi a condiţiei umane, fiind el însuşi activ şi pasiv, actor şi rezoneur, lucid şi pasionat". Legătura cea mai evidentă ar fi aceea cu anticalofilul, intelectualul obsedat de esenţe, „substanţialistul" Camil Petrescu, într-o proză orientată deopotrivă analitic. Aceste lucruri au părut definitive şi au fost reluate de mulţi. Recitindu-le, mi se pare că ele abia deschid o discuţie. Camil Petrescu, Holban (celelalte apropieri le consider întîmplătoare) au scris, totuşi, în romanele lor despre gelozie, iubire, trădare nu despre idei ca Alexandru Ivasiuc. în centrul Vestibulului, Intervalului şi Cunoaşterii de noapte, nu se află aici crize sufleteşti, ci crize de cunoaştere. Afectivitatea eroilor ne preocupă cu mult mai puţin decît agitata lor intelectualitate. Un punct de vedere foarte acut, dar care n-a fost luată în seamă de alţi comentatori, a introdus în discuţie Valeriu Cristea în articolul despre Interval. Va trebui să rezum, căci nu pot cita suficient ca să se înţeleagă. Autorul nota că particularitatea romanului (ca şi a celui anterior) este analiza percepţiilor: naratorul (pe care criticul îl numeşte impropriu autor) se instalează în mijlocul „şuvoiului psihic" privind lumea din orizontul său de percepţie. El vede, fără a fi văzut, neavînd de aceea identitate fizică, vorbirea lui e de obicei un monolog interior nesfîrşit. Alexandru Ivasiuc ar proceda deci ca un analist, al cărui domeniu îl formează „Cele nevăzute, impalpabilul, inefabilul". Personajele lui „sînt mari producătoare de percepţii, a căror pînză fluidă, nevăzută autorul o întinde pe zeci de pagini". Percepţiile sînt aproape singurul suport ai ideilor, cu care se află într-o alianţă ciudată şi sesizantă. Concluzia lui Valeriu Cristea mi se pare însă, în ciuda expresivităţii ei, a reînnoda cu o prejudecată, pe care criticul indirect o combătuse: „Alexandru Ivasiuc îşi înzestrează personajele cu

percepţii - scrie el - precum Condillac în demonstraţia sa acordă statuii senzaţii după senzaţii, dar ele nu trăiesc cu destulă intensitate, nu coboară de pe soclu... In mod paradoxal, personajele lui Alexandru Ivasiuc rămin abstracte deşi autorul lor le analizează percepţiile cu un simţ atit de subtil al concretului". Prejudecata este că eroii romanului ar trebui să aibă realitate fenomenală, să fie „vii", identificabile, caractere sau tipuri. Dar eroii lui Ivasiuc se definesc ca pure interiorităţi vizionare şi au o altfel de „viaţă" decît eroii fenomenali din romanul realist obiectiv. Cred că Valeriu Cristea n-a acordat destulă atenţie faptului că în Vestibul şi în Interval perspectiva e totdeauna atribuită personajelor (şi niciodată autorului) încît percepţiile nu sînt analizate de autor, din afară, ci constituie modul de a se raporta la lume al eroilor. Ferestrele deschise de ei spre ceea ce-i înconjoară. Ciudate ferestre, e drept, prin care ei privesc dar nu pot fi priviţi!

Am stăruit pe acest episod al scenariului fiindcă îl socotesc semnificativ în gradul cel mai înalt. Critica a exercitat asupra romancierului o mare presiune şi de obicei în acelaşi sens. Două au fost reproşurile (directe sau nu) ce s-au adus primelor romane: psihologism excesiv, cazuistică şi tezism, abstracţie ideologică, ilustrativism. Ambele denotă însă mai curînd un conservatorism al criticii decît o culpă a romancierului, căruia i se pretindea, pe ocolite, să revină la romanul obiectiv, de caractere, abandonînd şi perspectiva interioară, şi ideea. Să-şi abandoneze adică originalitatea. Şi romancierul se dă bătut. Cu Păsările, cedarea lui la'presiuni e clară. Eugen S im ion o constată prompt: „Cu Păsările (1970) - al patrulea roman al său — Al. I se întoarce la proza de observaţie morală şi la studiul caracterelor, după ce a experimentat formula monologului interior şi eseul". Această renunţare a prozatorului a stîrnit aprobarea aripii „conservatoare" din critică (Al. Pini, Cornel Regman, Virgil Ardeleanu etc), dar şi dezbaterea, mai mult ori mai puţin voalată, a unor critici mai tineri şi mai radicali (Al. Protopopescu, Mircea Martin, Sorin AlexandresCu, Liviu Petrescu ş.a.). Convorbirea din „Tomis" din 1974 între Cornel Regman şi Al. Protopopescu despre Apa este un dialog foarte interesant, căci, netrucat, între doi critici cu opinii net diferite, Cornel Regman susţine că Apa „este un foarte interesant roman şi un semn bun pentru evoluţia de viitor a lui Alexandru Ivasiuc", îşi atrage replica (la care subscriu!) a partenerului de discuţie: „ Dar pentru ca referinţele mele istorice să nu pară cîtuşi de puţin maliţioase, sînt gata să recunosc că postulatele pe care le profesaţi cu privire la roman nu sînt simple inerţii estetice ale veacului trecut, şi că ele formează însăşi temelia teoretică a

călinescianismului, din perioada cea mai experimentală a romanului românesc". Cum se vede, polemica a luat treptat aspectul unei mici querelle entre Ies anciens et Ies modernes, opunînd două concepţii despre roman. în Păsările, Apa şi Iluminări, nu, desigur, la fel în toate, cu nuanţe. Alexandru Ivasiuc s-a supus concepţiei tradiţionale, mai populare (şi a recunoscut cu francheţe, într-un interviu, natura cedării sale, dar nu şi că ea s-a petrecut „sub influenţa criticii", ci din dorinţa proprie a romancierului, „ ca să nu uite că arta este şi un joc superior") şi romanele au devenit epic mai pline, cu personaje „încarnate", adesea tipuri caracterizate şi catalogate etc. în Racul şi în fragmentul de roman apărut postum în „Steaua" (de semnalat de editor) formula parabolei ia locul celei realiste. O nouă schimbare era, deci, în curs. Autorul n-ar fi revenit, cu siguranţă, la maniera sa primă de roman, dar la fel de sigur, ar fi renunţat la cea de-a doua, care, continui să cred, nu convenea naturii sale artistice. Profit de ocazie ca să mă chestionez cu sinceritate: unde, de ce parte a baricadei, m-am aflat eu însumi în decursul anilor, cînd i-am comentat cărţile? Mă recitesc şi constat că mi-au plăcut (vorbesc de reacţia spontană) mai mult primele trei romane decît următoarele trei. O observaţie pe care am repetat-o cu oarecare consecvenţă, la mai toate, a fost aceea privitoare la indecizia între formule incompatibile: parabolă şi realism, tezism ideologic şi psihologism. Dar dacă această structură ambiguă îl definea? Căci singurul roman neezitant al lui Alexandru Ivasiuc, ceL mai franc realist, de acţiune şi aventură, Apa, este şi romanul său cel mai slab. Deşi le-am citit şi recitit pe toate, scriind de cîteva ori despre fiecare, rămîn cu un puternic sentiment de iritaţie întîlnindu-mă cu. fostele mele-idei. Chiar şi dacă pe unele continui să le împărtăşesc, le-aş îmbrăca azi în alte haine: azi, cînd cred că ştiu ce defineşte factura prozei lui Alexandru Ivasiuc (am avut această, cum să zic, revelaţie parcurgînd antologia de faţă) şi voi scrie un nou articol, despre care, vai, nu voi afla niciodată tocmai părerea lui.

(România literară, nr. 41, 1980)

Document: 20. Nicolae Breban.doc

NICOLAE BREBAN

„în absenţa stăpînilor"]

Cu sau fără ştiinţa autorului, primul roman, Francisca, era o carte mai conformă cu tradiţiile speciei, mai cuminte, de o maturitate excepţională. E aproape neverosimilă uşurinţa cu care N. Breban renunţă acum la ceea ce cîştigase dintru început: el reia totul de la capăt, nemulţumit parcă de a fi fost înţeles aşa de repede, transformînd romanul într-un prilej de reflecţie asupra lui însuşi. Dacă prozatorul avea îndoieli în Francisca nu putem şti. El are acum şi le dă pe faţă: In absenţa stăpînilor este cu mult mai puţin un roman al realizării decît unul al căutării unei viziuni epice. O anume artificialitate a construcţiei se remarcă şi în Francisca, autorul încercînd să unească pe dedesubt cele două planuri ale romanului aşa de dezbinate pe deasupra. El tindea, pe urmă, către un tip de naraţiune deschisă, pe de o parte fără finalizare epică evidentă, pe de alta, fără gradaţia clasică a momentelor.

Iată însă că acest al doilea roman se compune din episoade independente (Bătrini, Femei şi Copii) şi devine cît se poate de limpede înţelegerea compoziţiei în alt sens decît acela formal: unitatea cărţii e una de concepţie, cu alte cuvinte, constă într-o idee anumită pusă la temelia romanului. Măcar din acest punct de vedere, In absenţa stăpînilor e un roman eseu care-şi propune să izoleze trei atitudini erotice: trei forme de erotică incompletă, insuficientă. Sînt analizate de fapt nişte vîrste biologice. Bătrînii înfăţişează cazuri de sexualitate epuizată, întoarsă în anomalii şi obsesii, de unde şi „cruzimea" observaţiei romanicerului. Prozatorul înclină către faţa morbidă a acestei umanităţi, subliniindu-i toate formele de alterare a funcţiilor vitale. Nu altceva se petrece în cazul copiilor: doar perspectiva e inversată. Instinctul erotic e la copii incipient, deci tot incomplet, şi de aceea copilăria nu e - la N. Breban - o vîrstă frumoasă, ci una întunecată, pentru că e o vîrstă informă. Imaginaţia copilului netrezit la viaţă afectivă conştientă e populată de monştri, e, ca şi a bătrînilor, morbidă. Herbert, eroul, îşi descoperă, coborînd în uriaşa pivniţă a casei părinteşti, teroarea de apă: e un simbol pentru teroarea de lichidul originar din care purcedem. în această direcţie, prozatorul va cultiva cazul de nerealizare (sau de derivare) sexuală: doamna Iamandi s-a condamnat de tînără la singurătate, fecioară şi bătrînă fără a fi fost cu adevărat femeie, soţii Bedinde şi oaspeţii lor sînt nişte mumii care au păstrat doar -amintirea instinctului, cuplurile de bătrini (Willer, Constantinescu) nu sînt unite prin raporturi fireşti, ci prin probabile

perversităţi odioase, colonelul Pleşoianu s-a efeminat trăind mai mult între cucoane, o bătrînă are aer de puberă, doamna Nahaiciuc pare un bărbat în fustă. Herbert, pe de altă parte, e tulburat de apropierea unei fete sau de piciorul gol al mătuşii, dar reacţia lui e un fel de paralizie.

Nici în primul episod, nici în ultimul, nu există o desfăşurare epică propriu-zisă: cartea nu are decît un simplu plan orizontal. Romancierul refuză tot ce-i punea la dispoziţie genul. Singura înaintare ce se constată este iarăşi una aproape neaparentă. Primul episod se încheie cu moartea domnului Constantinescu: moartea ca ultimă formă a degradării funcţiunilor vitale. La Herbert evoluţia e mai subtilă: atracţia erotică este la început inconştientă, copilul nu vrea nimic, nu doreşte nimic, ci se lasă tîrît de presimţirea unui instinct tiranic. în cele din urmă însă, spaima de vîrsta informă, din care e pe punctul să se desfacă, îi trezeşte dorinţe obscure. Finalul episodului e magistral: întins pe pat, Herbert priveşte partea de jos a oblonului, întunecată de noapte, şi doreşte să închidă ochii pentru ca, redeschizîndu-i imediat, să vadă acolo ziua: „ Aşa făcu: închise ochii şi-i deschise imediat, deşi cu oarecare, abia simţită greutate; şi raza era acolo, spre uimirea lui, era zi peste tot, şi patul de alături era gol". Suprimarea timpului indică aici că evoluţia biologică se face în salturi. Cu aceasta ating lucrul cel mai caracteristic pentru proza lui N. Breban. S-a spus mereu că e un analist. Dar nici în Bătrini, nici în Copii nu găsim analiză psihologică. Autorul - înrudit cu Hortensia Papadat-Bengescu şi cu Gib. I. Mihăiescu - nu se interesează de zonele psihologice ale omului, de viaţa afectivă conştientă. El e mai ales un observator al biologicului, ca infrastructură, al stărilor larvare elementare, care nu individualizează, dar care condiţionează existenţa psihologică a omului. Nu e nici o diferenţă între bătrînii sau copiii lui: toţi sînt priviţi ca nişte tipare biologice, nu ca nişte indivizi cu însuşiri proprii. Dar existenţa biologică şi aceea psihologică nu se suprapun perfect: ieşind din domeniul lui şi încercînd să umărească transformările psihologice ale individului, N. Breban nu mai e nici la fel de convingător, nici la fel de nou. în episodul al doilea, Fentei, ne întîmpină tocmai acest compromis. Primul lucru pe care îl putem obiecta autorului e de a compune arificial eroinei - E.B. - un destin, dispunînd fără motive totdeauna reale de personajul lui. Nu vreau să intru în amănunte, dar aproape fiecare schimbare esenţială din viaţa eroinei e discutabilă sub raportul explicaţiei psihologice. E.B. refuză să se mărite cu un pretendent găsit de familie şi-şi inventează un iubit -de fapt, numai coleg - pentru a se apăra şi a-şi bate joc în acelaşi timp de nerozia părinţilor. Ea se îndrăgosteşte pînă la urmă de iubitul pe care şi 1-a creat - dar împrejurarea e aşa de previzibilă încît prin platitudine

devine neverosimilă. Părăsindu-1 pentru un fleac pe R.V. - aşa se cheamă iubitul - se mărită cu pretendentul spre a se pedepsi. Nici vorbă, tăria ei de caracter e posibilă, nu însă (iarăşi) deajuns motivată, îl va părăsi şi pe celălalt, îndrăgostindu-se de un bărbat cu mult superior, pentru a se sinucide apoi deodată, de asemenea în chip inexplicabil.

Ceea ce rămîne din această arbitrară construcţie de destin este impresia că actele eroinei sînt dictate şi motivate în alt plan, cu mult mai adînc decît acela normal psihologic. Autorul însuşi pare a renunţa să ne mai convingă de „autenticitatea" vieţii lui E.B., recunoscînd printre rînduri în ea doar un pretext. El e interesat nu de raporturile sociale ale oamenilor (societatea se reduce la „mediile" de bătrîni ori de copii, comuniuni de vîrstă, nu de legături economice), nici de acelea superficial psihologice, aflate şi ele în dependenţă de social: ci de nişte raporturi biologice (aproape sexuale). Oamenii sînt uniţi sau despărţiţi de impulsuri foarte profunde, elementare, mai presus de orice interese sau necesităţi obişnuite. Personajele sînt puternice sau slabe, dominatoare sau supuse, dar nu prin temperament ori prin poziţie, ci prin ceva obscur care coboară în rădăcinile fiinţei noastre afective, morale, sociale, intelectuale. Motivul e, desigur, dostoievskian, cum s-a observat şi cum, de altfel, N. Breban a mărturisit de curînd într-un interviu. Dar la autorul Franciscăi nu e pur şi simplu amintirea unui motiv străin. Proza lui se organizează pe această „descoperire" şi şi-o însuşeşte definitiv. „Masculin" şi „feminin" devin astfel două entităţi mai presus de alcătuirea morală ori intelectuală a omului. în acest plan, drama lui E.B. capătă dintr-o dată coerenţă. Ea are un fond de virilitate pe care mama şi sora ei l-au intuit: de aci o contradicţie aşa de adîncă a fiinţei ei încît îi poate decide destinul. Lîngă bărbaţi slabi (R.V., Subu) ea poate trăi, deşi se realizează doar parţial: dominîndu-i, îşi satisface fondul de virilitate ascunsă. încercînd să fie fericită alături de un bărbat mai puternic decît ea, va avea revelaţia femeii din ea, dar totodată şi pe a contradicţiei care o sapă: neputînd suporta, se sinucide. Conduita personajului e plauzibilă la nivelul acesta - dar e destul de ciudat că N. Breban n-a putut-o dovedi şi la nivelul conştient al psihologicului. Cele două planuri nu comunică decît rareori (de exemplu, atunci cînd se vede ambiguitatea fundamentală a eroinei: ea iubeşte pe R.V., dar îşi simte împlinită iubirea după ce se desparte de el şi se află cu Subu, pe Catargiu începe a-l iubi prin fiul lui şi chiar se închipuie pe sine Sfîntul Duh între Tată şi Fiu). Pe cît de tulburătoare e mereu la N. Breban observaţia existenţei biologice, latente a omului, pe atît de discontinuă e analiza propriu-zis

psihologică. Autorul are intuiţia exactă a posibilităţilor lui atunci cînd, în Bătrini sau în Copii, înfăţişează tipuri, categorii, neschimbate, cunoscînd o evoluţie interioară asemănătoare cu aceea a vîrstelor geologice ale omenirii: milioane de ani de acumulări imperceptibile sînt urmate de o catastrofa, de un salt, de o ruptură. Dar ştiinţa acumulării psihologice - cu mult mai banală, mai naturală - nu se integrează deocamdată prozatorului. Valoarea cărţii constă în năzuinţa lui N. Breban de a-şi descoperi o materie proprie - în trei experienţe succesive. Dacă s-ar fi oprit numai la una din ele şi ar fi avut tăria să o ducă pînă la capăt, ar fi putut rezulta o operă foarte bună, poate o capodoperă.

(Contemporanul, nr. 15, 1967)

„Animale bolnave"

Despre Animale bolnave s-a scris, în cîteva săptămîni, aproape tot atît cît despre celelate romane ale lui N. Breban, în cîţiva ani. Cartea este, într-adevăr, excepţională. Este un roman de tip dostoievskian, „animalele bolnave" fiind, în felul lor, nişte „posedaţi". Ceea ce îi împinge la violenţă sau la frică, la crimă sau la laşitate nu este nici o împrejurare oarecare, nici o cauză socială, nici o anume conformaţie morală: rădăcina răului de care suferă se află în structurile insondabile ale fiinţei lor. N. Breban are o mare capacitate de a vedea în structura metafizică a personalităţii umane. El nu este nici acum, n-a fost nici în cărţile anterioare, ceea ce numim curent un analist, fiindcă, la urma urmelor, tocmai analiza lipseşte. A analiza o conştiinţă sau un suflet instinctiv înseamnă a le descompune şi a le studia; în vreme ce N. Breban caută mai puţin elementele, părţile, rezultate dintr-o astfel de operaţie, şi mai mult unitatea profundă, originară, a fiinţei; el nu descompune sufletul empiric, ci compune un suflet metafizic. Personajele au doar o vagă conştiinţă a existenţei lor adevărate. Acele lungi spovedanii ale eroilor sînt instrumentul-de a pătrunde în existenţa lor ascunsă, de a-i face să o mărturisească. Spovedania e o formă de „posedare". Analiştii explică procese, reacţiuni, obsesii, manii; pe N. Breban îl interesează caracterul inexplicabil al realităţii interioare. Dacă, citind In absenţa stăptnilor, putem crede că banala analiză psihologică a fost înlocuită de o analiză a fondului primar al fiinţei, biologic, în Animale bolnave, reducţia indivizilor la structuri fixe, eterne (masculin sau feminin) şi a raporturilor lor la schema lui Weininger, nu se mai poate cu nici un chip dovedi. Profunzimea este de data aceasta inefabilă.

Natura ambiguă a „caracterelor"

Oricine va observa că puţine din personajele lui N. Breban sînt „caractere". Dar nu e vorba doar de renunţarea la datele precise ale caracterului tradiţional, ci chiar de renunţarea la ideea de personaj constituit şi plauzibil, ale cărui acte să fie explicabile prin conjunctura în care trăieşte. Krinitzki, Miloia, Paul, Irina au o „psihologie abisală" şi indeterminată, putînd oricînd să se destrame, ca şi cum n-ar fi fost decît închipuiri, sau să treacă unul într-altul, să se confunde. Fiecare din aceste personaje este el însuşi şi, în acelaşi timp, o posibilitate a altuia, real şi himeric, fizic şi metafizic. Fiinţa lumească a fiecăruia pare prea slabă ca să suporte destinul sau existenţa ce a fost atribuită fiecăruia: ea ameninţă necontenit să explodeze. Realitatea imediată a lucrurilor cunoaşte o stare de tensiune aproape insuportabilă.

Aceasta se datorează, cel puţin în ce priveşte personajele, naturii lor ambigue. Autorul le gîndeşte oarecum pe cupluri, înăuntru cărora unul este complementul necesar al celuilalt, negativul lui; elementele cuplului sînt, în măsura în care romanul păstrează aparenţa de realism tradiţional, autonome, fiinţe libere, normale, dar, în acelaşi timp, ele pot fi gîndite unul în funcţie de altul, într-o ambiguitate desăvîrşită. Autorul întreţine cu grijă „confuzia", dar şi opoziţia semnificativă dintre eroii săi. Nu trebuie o demonstraţie specială pentru a lua în seamă legăturile ascunse care unesc pe Krinitzki de Miloia, sau pe Paul de Gaşpar. Krinitzki este un individ violent şi puternic, şi care din teama de el însuşi, de izbucnirea violenţei care dospeşte în el, se supune unui canon. El este un sfînt, dacă sfinţenia înseamnă renunţare şi stăpînire de sine. Puterea lui se transformă în blîndeţe, egoismul în dăruire. „Dumnezeul" al cărui Cuvrnt îl rosteşte Krinitzki este „pozitiv", este universul viu din care facem parte şi în care ne unim cu fiarele şi cu iarba, cu păsările, cu peştii, cu toate vieţuitoarele inconştiente. Altfel spus, acest dumnezeu e viaţa, nemurirea pămîntească. Miloia, în schimb, este slab şi această slăbiciune îl împinge la fanatism şi la crimă. Krinitzki citeşte la un moment dat pilda biblică a slugii care a ascuns talantul stăpînului său spre a-1 pune la adăpost de hoţi. El crede că credinţa nu trebuie păzită, ci răspîndită; Miloia dimpotrivă îşi face din divinitate un bun al său, ascuns, căci el se crede chemat să apere pe dumnezeu de nemernici. Sub măsea de devotament absolut a lui Miloia se află intoleranta cea mai grozavă. Dumnezeul lui e „negativ" şi-1 obligă pe Miloia să ucidă, este un dumnezeu care se cere apărat prin crimă. In Miloia, romancierul ilustrează latura de fanatism posibil a oricărei credinţe. între Krinitzki şi Miloia nu este totuşi numai această opoziţie: ei se completează,

se sprijină unul de altul, şi în orice clipă dumnezeul celui dintîi poate deveni dumnezeul celui de-al doilea. Cînd Miloia ucide pe Krinitzki el se ucide şi pe sine, căci rămîne singur. Dacă este îndreptăţită observaţia ce s-a făcut lui N. Breban că face prea lesne, la urmă, din Miloia, un caz patologic, nu e mai puţin uimitoare intuiţia romancierului că Miloia este, după ce a înlăturat pe Krinitzki, un oarecare bolnav^ mintal. Sensul metafizic al personajului îi dădea raportarea lui la Krinitzki.

Romancierul pune între Paul şi Gaşpar un invizibil semn de identitate. El ne lasă să credem că individul din tren, în primele pagini ale cărţii, poate fi oricare din cei doi, şi dă lui Paul chiar conştiinţa asemănării lor, a doi oameni care se oglindesc în acelaşi ocean mergînd pe ţărmuri diferite. Asemănarea implică şi aici contradicţia: unitatea celor două posibilităţi se află dincolo de fiinţa eroilor, în arhetipul lor primar. Paul e victima propriului destin, el nu ştie să lupte altfel decît inventîndu-şi o existenţă ciudată şi fantastică: mitomania lui Paul e un mijloc de a stăpîni lumea, de a crea. Gaşpar, „cu mult mai obraznic cu propriul destin", n-are fantezie, la el totul este fapta, acţiunea. înainte ca rolul personajului să se precizeze, toate bănuielile de crimă merg spre el. Gaşpar n-are complexitate: nu gîndeşte, nu se complică, pur şi simplu acţionează. Confundîndu-se la început, despărţindu-se pe urmă. Paul şi Gaşpar sînt unul şi acelaşi, destinul lor e comun: romanul se încheie cu intrarea aproape simbolică a lui Paul în natură, în elemente, cînd Gaşpar, ca şi Miloia, rămîne singur. Se pune şi întrebarea de ce Irina a preferat, dintre toţi, pe Gaşpar. Pentru că ea, ştiindu-se blestemată să aducă nefericire, nu poate alege nici pe Paul, nici pe Titus, inocenţi amîndoi pentru că unul reprezintă ipostaza netrăirii vieţii prin vis, altul prin inteligenţă; ei nu trăiesc şi sînt nevinovaţi. în vreme de Gaşpar e vinovatul virtual, „căci vinovat e tot făcutul". Cu intuiţia ei de femeie nefericită, Irina a simţit deosebirea dintre cei trei bărbaţi şi a ştiut că numai Gaşpar merită pedeapsa iubirii ei mortale.

Ambiguitatea la nivelul „literaturii"

S-a spus că romancierul nu ştie să termine romanul şi că greşeşte clarificînd, prin plutonierul Mateiaş, împrejurările crimelor; misterul ar fi în acest chip anulat. Din posedaţi de un rău transcendent, eroii ar deveni simple cazuri clinice: Paul un mitoman, Miloia un paranoic. Remarca este justă. Numai că lucrurile au fost privite cu prea mare uşurinţă, ca şi cum N. Breban ar putea la viitoarea ediţie să-şi îndrepte greşeala. Adevărul este că romanul nu se putea sfîrşi mai bine şi, dacă este vorba de o greşeală, ea nu e una întîmplătoare, ci se află chiar la

temelia cărţii. Să nu uităm că Animale bolnave nu este doar un excepţional roman al condiţiei umane, ci şi un roman poliţist: cea dintîi enigmă, a nefericirii şi a răului de care suferă Irina, Krinitzki şi ceilalţi, nu poate fi dezlegată, dar cea de a doua, a crimelor, da. Mai puternică, poate, decît uimirea în faţa tainelor fiinţei umane este la N. Breban înclinaţia spre rezolvarea misterului. Cînd straniile cupluri de personaje se desfac, cînd ambiguitatea existenţială este treptat dizolvată, nu mi se pare aşa de neaşteptată stăruinţa cu rare N. Breban va urmări pînă la urmă să dea un chip mai uman, dacă se poate spune aşa, întîmplărilor narate. Explicaţiilor finale ale lui Mateiaş le corespunde, într-un alt plan al cărţii, un fel de „explicare a tragediei", permanentă, tenace. Misterul este mereu supus unor puternice reflectoare critice. Talentul lui N. Breban constă în capacitatea lui de a da, aproape spontan, senzaţia de existenţă inextricabilă, misterioasă: o privire, un gest, o spovedanie, ne urcă numaidecît la izvoarele primordiale ale fiinţei. Realitatea e magică, dramele metafizice. însă N. Breban are şi un fel de mare spirit raţionalizator: abia afirmat. misterul e repede înconjurat de explicaţii, circumscris, făcut inteligibil. Romanul modern nu mai poate fi pur şi simplu o „poveste": el este, ca să păstrăm cuvîntul, o poveste care a luat cunoştinţă de sine şi se scrie pe sine. Conştiinţa critică a romancierului este umbra nedezlipită a vocaţiei lui creatoare. N. Breban chiar a proiectat în Animale bolnave această ambiguitate: imaginaţia lui devine reală, întîlnind şi asumîndu-şi imaginaţia a două personaje: Paul şi Mateiaş. Romanul e „scris" de aceştia doi. Cine sînt ei? Paul e un mincinos, pentru ceilalţi , însă, minciuna lui e o formă de ficţiune şi Paul îi relatează la un moment dat lui Krinitzki despre darul lui de a înflori lucrurile, de a vedea, în orice punct al spaţiului, totul, ca într-un miraculos Aleph. Dar Mateiaş? nu e oare lunga lui dezvăluire din capitolul treisprezece rodul unei ascunse plăceri de a vorbi, de a povesti propria versiune asupra întîmplărilor? Şi iată cum imaginaţia romancierului se mişcă, se concretizează alternativ, prin aceea - poetică, fantastă, vizionară, grotescă - a lui Paul, sau prin aceea - exactă, logică, demistificantă -a lui Mateiaş. Dacă pentru Paul totul e complicat sau se complică pe măsură ce e privit dacă tainele devin mereu mai de neînţeles şi lumea mereu mai stranie şi mai absurdă, populară de fiinţe himerice şi terorizante, pentru Mateiaş „totul e simplu, trebuie să procedăm simplu". Animale bolnave e un roman ambiguu: halucinant, vizionar, roman al visului şi al lipsei de memorie care ne poartă în irealitate şi în poezie, pe de o parte, poliţist, precis pe de alta. Spiritul logic al romanului poliţist este, într-un fel, apărarea lui N. Breban de haosul

imaginaţiei lăsate în libertate. A vrut autorul să dovedească după ce i s-a reproşat lipsa de compoziţie din cărţile anterioare, că e capabil de orice rigoare? Prea ar fi comodă justificarea. în fond, N. Breban nu s-a mărginit să fie pur şi simplu Mateiaş (ar fi fost să-şi ignore talentul), dar nici nu şi-a asumat riscul de a rămîne pînă la capăt numai Paul. Slăbiciune? îndrăzneală? Cine ar putea să răspundă?

(Contemporanul, nr. 51, 1968)

„Bunavestire"

Un roman excepţional este Bunavestire a lui Nicolae Breban: dens, de mari viziuni satirice, scris cu vervă, sarcastic, grotesc, stilistic inepuizabil şi original. Se precizează în el şi o „ruptură" de tradiţia prozei noastre psihologice sau naturaliste: păstrîndu-se aparenţele de subiect, decor, descriere, analiză, totul este întors pe dos ca o mănuşă. Din bogăţia observaţiei realiste, din dramă şi melodramă, creşte buruiana unui simbolism luxuriant şi neliniştitor. Acţiunea, personajele, tema şi limbajul se află permanent în două planuri suprapuse: în cel dintîi, imediat descifrabil, ni se povesteşte aventura provincială a unui tînăr mic-burghez („ un semidoct distins, un semidoct necesar, cu o voinţă remarcabilă"), pe care cititorul naiv se simte tentat s-o ia ca atare, deşi înţelesul ei, cu siguranţă, îi scăpă; în al doilea plan, această aventură devine incredibilă, colosală, este transformată caricatural, împreună cu decorul din care face parte, parodiată, de autor, care nu numai că aşază între el şi personaje o distanţă batjocoritoate, dar măreşte toate dimensiunile pînă la halucinaţie. Nicolae Breban afirmă el însuşi în Postfaţă: „Mai presus de toate am atacat aici pe micul-burghez, cel pe care Dostoievski l-a văzut în forma diavolului, mica-burghezie nu atît istorică şi socială (evident şi aceasta!), dar mai ales în forma ei structurală, abisală, ca unul din cei mai vitali şi înverşunaţi duşmani ai omului, ai umanului... Ironia acestei cărţi a vizat formele complexe, aproape infinite, de existenţă ale imposturii, ale kitsch-ului, de la cele sociale pînă la cele stilistice". Literar, Bunavestire se întîlneşte atît cu viziunea de o radicală cruzime, cît şi cu formula expresionistă a romanelor lui Musil şi Canetti. Romanul ne sugerează un fel de joc primejdios al micului burghez cu valorile umaniste, pe care Ie răstălmăceşte, un „joc cu mărgele de sticlă" privat însă de sensul nobil de la Hermann Hesse, răsturnat, caricat, strivit de prost gust; căci dacă în romanul prozatorului elveţian, Castilia reprezintă cea de pe urmă Provincie a spiritualităţii umaniste, în Bunavestire, imaginara provincie reprezintă

avanpostul unei ordini mic-burgheze, în care umanismul se răsfrînge desfigurat, locul de naştere al unei noi religii, cinice, absolutiste.

Bunavestire este satira acestei hipertrofii, a acestei imposturi, iar „antieroul" ei este micul (la început) Grobei. Asistăm în fond la o iniţiere, Grobei fiind, întîi, seducătorul, şi, apoi, cuceritorul. Reuşita romanului trebuie explicată prin reuşita personajului principal, a cărui metamorfoză rămîne probabil lucrul cel mai uimitor şi mai misterios din toate.

Cine este Grobei? Un tînăr merceolog, silit de meseria lui să colinde Provincia (o provincie în fond la fel de imaginară, ca aceea dostoievskiană a Demonilor, deşi înfăţişată cu exactităţi de cronică şi plasată la mijlocul deceniului al doilea de după război), un mediocru comis voiajor, care-şi recomandă pretutindeni eşantioaneie, în speranţa că va fafce să prospere activitatea neînsemnatei cooperative meşteşugăreşti pe care o reprezintă. în primul capitol, Grobei, spilcuit şi anost, îşi consumă zilele concediului legal pe străzile unei staţiuni de odihnă. Nu se desparte nici o clipă de tranzistorul ce-i spînzură pe umăr. Are un program cotidian perfect pus la punct: muzee, expoziţii, case memoriale, filme, lecturi, sfatul medicului, Bach, ora agronomului. E un individ cu pretenţii iţitelectuale, calculat, cam meschin („făcu rep'ede socoteala cit putea să-l coste cafeaua, biletul de tren, eventual. îi va lua şi ei unul? nici pomeneală, atît timp cît n-o invitase el..."), caută mereu „partea instructivă a lucrului" şi, mai presus de orice, dispreţuieşte pe „ hăndrălăii ce mişună prin staţiuni", fără treabă. El are, nu e aşa, conştiinţa superiorităţii sale de om ordonat, este „ un ins atît de grav, cu timpul bine împărţit, cu un acut simţ al demnităţii". Urăşte pe cei „ajunşi", pe „inşii ăştia mereu relaxaţi", cu bani şi relaţii. Problema romanului se conturează treptat. „lată o lume din care el va fi exclus", gîndeşte Grobei, dar, cu instinctul lui sigur de parvenit superior, deşi nu se sfieşte să-şi afişeze dispreţul faţă de aceşti posesori de Wartburg şi fumători de Kent, capete seci ca ale snobilor prieteni ai Leliei Crăiniceanu, ştie că ei în fond nu valorează nimic, şi că el... el... Grobei într-o zi... Cariera de seducător a lui Grobei începe de la cunoştinţa cu frumoasa Lelia, mesagerul „celeilalte lumi", al cărei acces lui îi este interzis, felina, visătoarea Lelia, întinsă leneşă pe canapea, în feminitatea ei inconştientă şi orgolioasă, profundă şi superficială, secretă şi ostentativă, amorţită şi agresivă. Grobei o va seduce pe Lelia, dardupă ce mai întîi, se ya sustrage graţiilor ei. E şi primul semnal al „metodei" lui, deocamdată confuză, dar, vai, cît de eficace... Pe neaşteptate, ca şi cum stăpînirea de sine l-ar fi săltat în ochii celorlalţi cu cîţiva

centimentri, Grobei devine sigur pe el, grosolan cît trebuie, placid dominator cît e nevoie. în „slugă" se deşteaptă „stăpînul". Dechide, deocamdată, doar un singur ochi. Ah, de-ar şti Lelia, care îl priveşte cu miloasă desconsiderare pe descărnatul, prăpăditul, penibilul Grobei, că a şi căzut, ea, falnica, în pînza ţesută cu grijă de insidiosul păianjen! Ea, sedusă fără să bănuiască încă, se joacă, provoacă, vrea să-1 cucerească la rîndul ei. Dar Grobei e o citadelă prea trufaşă în prejudecăţile lui ca să cadă atît de lesne. Teribilă putere a prejudecăţilor! Prin ele, tînărul provincial îşi va desăvîrşi cucerirea: asiduităţile i se deplasează spre familia superbei Lelia. Şi, iată, familia capitulează, cu mic, cu mare, cu tată, mamă, soră, cumnat, motocicletă, columbar, cozonac şi dulceaţă, cu albumele şi cu amintirile ei scumpe... de familie, în faţa politicosului, plinului de tact (ce e tactul dacă nu un respect al prejudecăţii?), a admirabilului Grobei. Dar Grobei nu se opreşte aici: după familie, oraşul de provincie, „metropola Provinciei": seducţia e completă acum. Lelia e logodnica oficială a solidului (moralmente, vreau să spun) merceolog, eşantionul iui cel mai de preţ; oraşul a fost îngenuncheat; toată lumea iubeşte pe Grobei.

Dar, lovitură de teatru:.seducătorul îşi abandonează prada, pe Lelia. pe iminentul socru, oraşul, pe toţi. Dispare pur^i'simplu. „Totul pare finit, epuizat, din punctul nostru de vedere şi al simpaticului lector, evident!... Materia epică pare şi este epuizată, dar... Doamne, viaţa, istoria, istoriografia, sînt pline de surprize, realmente totul e de cel mai prost gust: atunci cînd totul pare (şi este!) finit, tocmai atunci apare... nu-i aşa... apar tot felul de complicaţii...". Aici romanul capătă o turnură neaşteptată: ca şi destinul micului Grobei. A descoperit într-un album de familie o fotografie şi a citit din întîmplare scrisorile unui răposat unchi al Leliei, Mihi-bacsi, Mihai Farca. Fascinat, Grobei îşi consacră viaţa cultului pentru Mihi, fostul locotenent de după primul război mondial care avusese ideea unei „religii" a puterii, a dominaţiei asupra altora. Cine se stăpîneşte pe sine stăpîneşte lumea - lozinca lui Mihi devine şi a lui Grobei. In jocul de cărţi al destinului, cineva a schimbat o carte şi Grobei se pomeneşte ţinînd în mînă o adevărată chintă regală. Cum se petrece acest lucru nu ştim; autorul nu stăruie să ne explice fascinaţia lui Grobei pentru Mihi; e un coup de foudre. Va fi predicatorul religiei lui Mihi, locotenentul lui postum, arhivarul lui, al acestui Mare Apostol al Provinciei (oare •nu în Privincie, spune el fâcîndu-i elogiul, s-au născut toate religiile?). Mihi e un Naphta autohton, profet cinic al sfirşitului valorilor burgheziei şi al morţii umanismului, înlocuit de o religie a puterii şi

ierarhiei, ca într-o feudalitate reînviată. Provincia lui este tocmai expresia acestei feudalităţi post-burgheze. Identificarea treptată dintre Mini şi Grobei, autorul o desfăşoară pe. două sute de pagini. Seducătorul vulgar devine, cînd îşi descoperă o ideologie, cuceritorul. Micul-burghez ajunge peste noapte personajul atotputernic al unei simbolice organizaţii crescute în cultul lui Mihi. Această bizară, anacronică organizaţie, aflată în afara şi la adăpost, dacă pot spune aşa, de cursul major al istoriei, reprezintă triumful deplin al spiritului mic-burghez, al kitsch-ului, al prostului gust. în culmea puterii lui, Grobei însuşi e un personaj legendar. Paranoia lui a învăţat acum să se disimuleze: seducătorul abil s-a transformat într-un conducător viclean, într-un bufon superior. El refuză să accepte că, în spatele memoriei Apostolului, vreo organizaţie oarecare îşi are rostul. Arhivarul crede în ideea pură, într-o doctrină netranspusă în practică, într-un jop gratuit. El e Conservatorul Provinciei: muzeograful valorilor ei perene. Cum ar putea abdica el de la credinţa lui Mihi într-o Provincie-idee, valabilă tocmai pentru că nu se concretizează într-o ordine efemeră, pentru că nu se instituţionalizează? Dizolvă deci organizaţia cu o decizie magnifică de conducător necontestat., Micul, idolatrul Grobei suferea de a nu fi luat în seamă: marele Grobei predică anonimatul. El a cîştigat şi orice paradă ar fi de prisos. Modestia aceasta perversă este eroismul lui. Şi în aparenta nepăsare de orice manifestare exterioară, de orice protocol, se ascunde cel mai cumplit fanatism. Doctrina lui Mihi şi-a găsit omul, iar Provincia mic-burgheză, adevăratul stăpîn.

In Epilog, romancierul îşi salută cu necruţătoare ironie personajul. II laudă pentru a se fi „lipit cu tot trupul său viu de ideea sa, pină la topire, pină la geamăt, pină la incandescenţă". Sigur, măruntul mic-burghez care şi-a ieşit din ţîţîni, care şi-a întrecut condiţia, acesta merită elogiul. Dar actorul comic care s-a pomenit distribuit într-un rol de tragedie? Să nu ne inducă în eroare lauda din Epilog care conţine, ca, de altfel, întreg romanul, o ironie a ambiguităţii. Să-ţi alegi un ins anodin şi insignifiant şi să-1 faci erou; să observi măreţia în derizoriu, sublimul în ridicol, splendoarea în prostul gust; şi mai ales să scrii cu gravitate batjocoritoare istoria sacrificiului unui om în numele unei idei ce ar părea ridicolă dacă n-ar fi înspăimîntătoare. Un element thomasmannian există aici: căci şi romanul lui Hans Castorp conţine o iniţiere, în centrul căreia se află un mic-burghez limitat (cum zice Clavdia Chauchat), silit deodată să ia act de, ce enorm sună, apusul occidentului burghez. Insă Muntele vrăjit dezvoltă ideea într-un singur registru. Hans Castorp se educă la şcoala unui limbaj evoluat şi

romanul metamorfozei lui, nelipsit de ironie, e serios. Grobei e însă un Castorp degradat şi care aparţine unui sub-limbaj: el are în chip foarte confuz conştiinţa iniţierii sale. Bunavestire conţine de aceea două registre stilistice, intricate perfect, simultane: unul, al naratorului, al celui care, în roman, face gestul de a povesti („noi cei care povestim, racontăm, noi cei care imităm stîngaci pe cel care povesteşte... ") şi în care se reflectează umbra lui Grobei însuşi, un registru deci al identificării perfide şi ironice, ambigui, dintre narator şi personaj; al doilea, al celui care scrie, al autorului, şi acesta este registrul distanţei şi al unei lucidităţi anxioase. La fiecare pagină cele două registre coexistă: satira grotescă ia naştere la întîlnirea pateticului cu rizibilul. Naratorul-Grobei parodiază limbajul clasic al romanului; autorul la rîndul lui demistifică limbajul naratorului-Grobei. E o flagelare a idolatriei. Acest du-te-vino continuu între serios şi neserios produce un mare efect artistic. Aproape tot ce e memorabil în roman ţine de această ambiguitate fundamentală: personaje, scene, transformări, senzualitate debordantă: bătrînul Crăiniceanu în rol de mitic Eumeus printre porcii, orătăniile şi golumbii lui; Petruşca-Acteon, înlocuitorul; Cîrstea-Don Juan, omul cu oroare de suferinţă şi de emoţie; Puşi Zăgănescu, martira de provincie, călugăriţa fără credinţă; Petronela, femeia-oaie, inteligentă şi idioată, plină de personalitate şi supusă; Lelia, în fine, regina neîncoronată şi abandonată a provinciei; ambasada lui Crăiniceanu (senzuala ambasadă) la curtea provincialei Puşi; plimbarea Leliei prin pădure cu gnomul grotesc alături de ea; fantoma apăsătoare a lui Grobei, după definitiva lui retragere în sanctuarul lui Mini; cuplurile, multele cupluri ce populează cartea, căci, nu e aşa, „fantezia e un instrument de procreare".

Dar nu e doar atît: romanul întreg stă între două oglinzi paralele, într-una Grobei (ca să revin la el) e băiatul simpatic, palavragiu, cu spoiala lui de cultură, care, aproape împotriva voinţei lui, e antrenat în cele mai neprevăzute întîmplări, depăşit de ele; în cealaltă oglindă, Grobei e predestinatul, în care soarta a aruncat de la început sămînţa demoniei, fanaticul ce joacă perfect rolul încredinţat, fie el acela de tinerel spilcuit, fie el acela de paiaţă primejdioasă, de bufon ameninţător. Tot astfel, lumea romanului are două feţe. Una e doar penibilă, mărunt provincială, îngustă, stupidă, lume de provincie, obiect al atîtor romane naturaliste din ultimul veac, şi nimic mai mult; alta e proiecţia ei coşmarescă, „o lume, o lume ce debordează, care bolboroseşte... o lume fioroasă pe care am atins-o din nebăgare de seamă şi care ne astupă, se revarsă, ne depăşeşte, o lume pe care n-o putem ţine în frîu, o lume care ne ia cu ea aşa cum pătrunde apa.

noaptea, într-o clădire, fiirişîndu-se pe Ungă pereţii bănuitori... ". Nu, deci, roman de epocă, ci tragicomedie în centrul căreia stă abisalul spirit mic-burghez, vinovat de atîtea deformări. „Rîdem şi o privim cu spaimă...". Aici nu vorbeşte naratorul-Grobei, ci autorul: „Să fugim, acum, acum, să ne strecurăm cit se poate de onorabil, să fugim părînd că mergem calm, respectabil, s-o întindem (iată. furişat, şi celălalt registru!) spre uşq. Să-l lăsăm singur pe individul acela (din nou, autorul!)... pe dobitorul acela fără umor, fără geniu... fără geniu, care s-a aservit unei pasiuni confuze". Cu siguranţă: Grobei s-a aservit unei pasiuni confuze. Dar profunzimea romanului vine din ironia ambiguităţii, cum spuneam, şi, la sfîrşit, continuăm să ne întrebăm, ca pe toată durata celor şase sute de pagini: oare unde încetează gluma, farsa, jocul de-a prostul gust, de-a Mihi-învăţătorul şi de-a Grobei-ucenicul lui şi unde începe senzaţia de groază, de destructurare a lucrurilor, a limbajului însuşi? Oare unde, cu alte cuvinte, rîsul ne îngheaţă pe buze? Degenerarea spiritului mic-burghez, aparent nevinovat, în fond teribil, într-o impostură periculoasă şi antiumanistă - iată, simplificînd, chiar tema romanului şi ţinta satirei. Simplificare inevitabilă într-o cronică, sumară prin forţa lucrurilor, cînd e vorba de un roman cu o problematică atît de dificilă.

(România literară, nr. 24, 1977)

„Don Juan"

Recentul roman al lui Nicolae Breban, intitulat Don Juan, continuă, pînă la un punct, problematica şi maniera din Bunavestire, artisticeşte cu o treaptă mai jos. Ideea centrală poate fi, aici ca şi acolo, interferenţa dintre erotic şi politic sau modul în care strategiile cuceririi şi ale puterii au, în ambele domenii, o natură comună. Michel Foucault şi alţii au analizat teoretic şi istoric mecanismul. Nicolae Breban îl face să funcţioneze într-un roman, observîndu-1 adică pe viu, la nivelul concret şi ambiguu al relaţiilor umane. Cîteva lucruri ne erau deja cunoscute din romanele luj anterioare şi, în primul rînd, acea dinamică a relaţiilor bazate pe cupluri de forţă, pe principii coexistente şi în acelaşi timp contradictorii. Natura întreagă ar fi alcătuită astfel, susţine romancierul, care identifică pretutindeni în ea cuplul, etern indisolubil şi etern sfişiat („călău-victimă, tare-slab, care nu e decît altă formă, metaforă a sexelor, a oricărei dualităţi umane de a gîndi, adînc-înalt, muritor-nemuritor, zeu-uman, bărbat-femeie, firesc-nebun, apă-aer, îngeri şi demoni"), şi aşază viaţa sub semnul vînătorii, metaforă pentru acest conflict nestins şi necesar care ar mişca

universul. în al doilea rînd, dar în directă legătură cu această idee, Don Juan tinde să transforme observaţia socială, psihologia, descrierea moravurilor în materie primă pentru o viziune mitică asupra existenţei. Puternicul realism al prozei lui Nicolae Breban îşi subordonează tot mai mult apetitul enorm pentru concret unei idei generale. O eroină a romanului spune despre profesorul Rogulski, despre Don Juan, că e un centaur, trăind în două realităţi deodată: în acelaşi fel putem spune şi noi, despre toate personajele lui N. Breban, despre romanul însuşi, că trăiesc în două realităţi deosebite. Pe de o parte, ele se comportă conform logicii obişnuite a vieţii, a sufletului, pe de alta, statura lor nu poate fi pe de-a-ntregul cuprinsă în tiparul comun, sfîrşind prin a sparge plafonul realist şi a ieşi în mitic. Mai scurt spus, individualitatea realistă a personajelor se topeşte în generalitatea unor arhetipuri, care sînt elementele de manevră ideologică ale romancierului în dovedirea concepţiei sale. în fine, acest lucru nu se realizează, cum ne dăm bine seama, fără o marcată tendinţă modernă spre demonstraţie, spre teză, spre eseu, şi ultima treime a romanului părăseşte aproape cu desăvîrşire firul epic, spre a ne întreţine cu consideraţiile teoretice ale protagonistului (şi, de la un punct, ale naratorului). Să adaug şi că tezismul comportă (ca şi în Bunavestire) o latură parodică, o întoarcere pe dos a clişeelor, un protest (adesea explicit) contra mărginirii bunului simţ, incapabil, după părerea naratorului, să cunoască lumea altfel decît în prefabricate, în concepte standardizate şi seci.

în ciuda tezismului şi a „ideologicului", romanul lui N. Breban nu-şi pierde, cel puţin în primele două treimi, extraordinara carnaţie psihologică, socială, fizică, adică acel realism aproape halucinant al detaliului care a atras atenţia încă din Francisca. Există o atmosferă specifică a acestei proze (uşor de recunoscut şi de imitat), prin care ea ne antrenează de la început, într-un univers moral compact, dens şi cîteodată sufocant, faţă de care autorul, printr-un întreg sistem de semne, ia totuşi distanţă, radiografiind dezechilibre şi vizînd precaritatea unui mediu periferic. Talentul lui N. Breban constă, chiar într-un roman ca acesta care urmăreşte să dezvolte pe faţă o teză, într-o percepţie completă a realităţii imediate. Metafizica romancierului izbuteşte să menţină intact simţul pentru lucruri în latură pur fizică, dacă pot spune aşa, în corporalitatea lor tangibilă, aspră, materială. Pagina e mereu deasă de senzaţii - auditive, tactile, vizuale etc. -, de forme, de mişcare; este peste tot o foiala indescriptibilă, viscerală, a vieţii celei mai comune, a străzii, a caselor, a inşilor singuratici sau a mulţimii. Poate cel mai puternic capitol este tocmai al cincilea,

înfăţişînd o simplă plimbare a lui Rogulski-Don Juan prin după-amiaza unei duminici bucureştene. Astfel de plimbări sînt nelipsite în toate romanele autorului şi sînt la fel de memorabile: să le amintesc doar pe acelea din îngerul de gips, în care Minda şi Ludmila merg dimineaţa la piaţă şi, apoi, în care Minda se îndreaptă, într-o călătorie parcă infinită prin burta oraşului tentacular, spre casa Miei Fabian. Obiectele, corpurile, lucrurile şi fiinţele stabilesc stranii contacte, emană efluvii misterioase, comunică într-un plan secret: nimic nu e descris rece, indiferent, în romanele lui N. Breban, totul pare simţit din interior, gata a te sorbi, a te înghiţi, a te anihila.

Această impresie de vitalitate copleşitoare se relevă a fi (deja în Bunavestire, mult mai pronunţat în Don Juan) şi urmarea unui mod particular de a nara. N. Breban nu e, ca George Bălăiţă sau Constantin Ţoiu, un povestitor. El chiar se apără, într-un rînd, susţinînd că romanul e structural altceva decît povestirea. Fără a intra în detalii (căci eu cred că romanul modern post-realist reintegrează povestirea, după ce ea a fost, în toată lunga epocă a obiectivităţii şi impersonalităţii romaneşti, alungată Ja periferia genului), e de-ajuns să spun acum că naratorul de la N. Breban are cel puţin un factor comun cu acela al romane ieri lor-povestitori: plăcerea vorbirii. Sigur, în sens strict, el povesteşte rareori; cu alte cuvinte, nu raportează „anecdote", nu construieşte structuri epice, ca acelea din însoţitorul sau din Cartea Milionarului Dar, în sens mai larg, el are o poftă de a vorbi la fel de mare. Deosebirea e totuşi importantă şi ţine de structurile ce rezultă din această bogată narare. La N. Breban, naratorul (şi, adesea, şi personajele) se lasă în voia vorbirii ca o ambarcaţiune ajunsă în derivă. Vorbirea aceasta e mai curînd de tip „ideologic" decît „epic". în vorbirea personajelor înseşi prevalează monologul interior, fluxul gîndurilor (ca la Celine mai degrabă decît ca la Virginia Woolf sau Joyce), expresia intens psihologizată, pătrunsă pînă în fibrele ei cele mai intime de afectivitatea vorbitorului. în vorbirea naratorului, oricît s-ar contamina ea de aceea a personajelor (şi se contaminează: dovadă o parte din obiecţiile aduse Buneivestiri), o distanţă rămîne şi ea este resimţită ca ironie. Cînd acest lucru se întîmplă, N. Breban se arată excelent mînuitor al registrelor stilistice.

Iată primul exemplu ce-mi cade sub ochi. Vorbeşte naratorul despre soţii Vasiliu: „Aveau însă nevoie unul de altul pentru că nici nu se gîndeau să se despartă, cum se spune. Se lipiseră unul de altul pur şi simplu, făcuseră un băiat şi o fetiţă, frumuşei, curaţi, extrem de bine îmbrăcaţi, pe care toată lumea ii iubea de la prima vedere şi... rămaseră lipiţi. Şi, cînd eşti, rămîi astfel... lipit, mai ales vara... simţi

cum transpiri uşor, neplăcut. Exact pe locul lipiturii". Am subliniat mărcile distanţei. Dar se vede cu ochiul liber cum în simpla constatare neutră a solidarităţii cuplului Vasiliu, naratorul introduce la un moment dat comentarii în doi peri, uşor ironice, pentru ca apoi să se dezică sarcastic de personajele sale, expunînd deriziunii solidaritatea lor ipocrită.

Din păcate, la un moment dat, naratorul se plictiseşte să respecte regula (artisticeşte obligatorie!) acestui joc de apropieri şi distanţe, iese în avanscenă, şi nu doar ia cuvîntul în nume propriu („ Ce facem, dragă, cu băiatul ăsta, cu... Breban?! /Pare cam... zăpăcit, deşi... nu e lipsit de... nu e, ha, ha; total lipsit de... ca să zic"..', etc), dar îşi atribuie convingerile personajelor (ale lui Rogulski în speţă), cu aerul că aruncă deliberat în aer o convenţie, ca şi cum ar spune: ce să ne mai ascundem după deget, eu sînt şi autorul şi naratorul şi Rogulski etc. Această divulgare denotă o părere cam simplistă despre mecanismul naraţi*. Niciodată autorul, naratorul şi personajul nu se identifică absolut. Ficţiunea artistică de aici începe: înainte de a fi o. formă a imaginaţiei, a invenţiei de fapte, este una a invenţiei de roluri, o distribuţie specifică a persoanelor care vorbesc în roman. Dar nu e numai atît: Capitolul VII şi epilogul (adică ultima sută de pagini a romanului) devin, prin suprimarea distanţei, nesemnificative artistic, dîndu-ne impresia că autorul şi-a abandonat ideea şi personajele şi ţine interminabile discursuri. Pot fi lucruri interesante (chiar dacă discutabile sau eronate) în acest discurs final (pus în Epilog pe seama lui Rogulski, dar printr-un artificiu bătător la ochi), dar romanul refuză să se mai constituie. Vorbirea naratorutui seamănă pe alocuri cu un pur delir verbal. Mi se pare că Don Juan îşi ratează în felul acesta, finalul (nu e, Vai, singurul roman românesc de azi care începe mult mai bine decît sfîrşeşte!).

Semne de disoluţie sînt şi în capitolele anterioare. Spre a le face evidente, e nevoie să reconstitui pe scurt problema şi trama epică. Rogulski încearcă să cucerească pe Tonia Vasiliu. El e un Don Juan paradoxal, în sensul că aplică o metodă de seducţie ce nu constă în a crea în parteneră emoţii covîrşitoare, dar plăcute, ci, din contra, în a-i stîrni stupefacţia şi chiar repugnanta. Noul Don Juan îşi ascunde farmecul bărbătesc sub o înfăţişare disgraţioasă, neglijentă, e veşnic nebărbierit şi cu gulerul cămăşii murdar, cu dinţii neîngrijiţi, vulgar, grosolan, în ciuda unei inteligenţe extraordinare şi a unei forţe de persuasiune stranii. în fond, autorul mizează tocmai pe inexplicabilul acestei persuasiuni, pe iraţionalul ei. O femeie îşi lasă logodnicul, mult superior, pentru Rogulski, alta îşi lasă bărbatul, cu care se înţelegea

perfect. Nimic nu se explică raţional. Don Juan cucereşte prin puterea misterioasă a instinctului său viril. El e şi teoretic un adversar al raţiunii. Elemente similare se găsesc în îngerul de gips şi în celelalte. Pînă la un punct, romanul conduce admirabil strategia erotică a personajului, iar studiile „căderii" Toniei au logica lor reală, vie: stupefacţiei îi urmează dispreţul, apoi furia (contra lui, contra ei), apoi obişnuinţa (cînd începe>să-l creadă inofensiv), în fine, curiozitatea în faţa pasivităţii vînătorului care, după ce s-a străduit atît să ademenească prada, dă înapoi, renunţă, o abandonează. Treptat, în întîmplarea aceasta îşi fac loc episoade secundare, necesare, însă prea mult extinse. Istoria cu Cecilia (prietena Tonieî) trece pe primul plan, cînd ar fi trebuit să stea mereu în al doilea. Amestecul logodnicului Ceciliei în relaţie mută de asemenea interesul alături de adevărata problemă. Soluţia relaţiei Rogulski-Tonia nu e doar amînată (lucru firesc: tocmai amînarea face ca Rogulski să fie Don Juan şi nu un profitor ordinar), dar uitată, pierdută printre ochiurile prea mari ale ţesăturii epice, ca să fie reînnodată fără convingere spre sfîrşit.

E uşor de remarcat că romanul îşi pierde suflul în clipa în care autorul refuză să mai respecte convenţia şi îşi declară teza direct, abandonînd practic personajele şi suprimînd distanţa ambiguă dintre narator şi Rogulski. Există totdeauna o relaţie vizibilă între structura narativă şi motivele subiectului epic: disoluţia uneia se leagă de risipirea celorlalte. Naratorul lui N. Breban (spre a exemplifica cu el) procedează pînă la un punct ca eroul său: seducţia ambilor foloseşte aceeaşi strategie. Eroul îşi seduce partenerele speriindu-le, creîndu-le repugnantă, stupefiindu-le, dar procedînd, totodată, cu inteligenţă şi ironie, corectînd brutalitatea unor gesturi şi fapte prin sclipitoare intuiţii şi analize. Cînd, între un plan şi celălalt, echilibrul se rupe, Rogulski devine un personaj nesemnificativ literar, care rătăceşte pe străzi în compania unui schizofren şi vorbeşte, vorbeşte, vorbeşte... In aceiaşi fel, naratorul adoptă (a adoptat şi în romanele anterioare) tehnica stupefierii cititorului. Nu-i cultivă obişnuinţele, stările confortabile, din contra, îl şochează, îl irită. Aş putea ilustra această dorinţă a autorului de a-şi „supăra" cititorul prin multe lucruri, începînd cu limbajul (abundent în neologisme barbare) şi isprăvind cu „întorsăturile" administrate psihologiei unor personaje, cu încălcarea convenţiei realiste. Cîtă vreme însă naratorul este subtil şi ironic, jucîndu-se abil de-a apropierea şi de-a distanţa, fără a-şi ieşi din rol, romanul rămîne consistent şi echilibrat;. în clipa în care, asemeni eroului, strică regula, urechea noastră refuză să-i mai asculte sporovăială şi romanul se diluează ireversibil.

Confirrnînd calităţile excepţionale de prozator ale lui N. Breban, Don Juan este, în ciuda scăderilor şi a finalului ratat, o experienţă foarte interesantă în romanul actual, o carte originală şi viguroasă.

{România literară, nr. 3, 1982)

„Drumul la zid"

în locul unei continuări propriu-zise, pe care autorul o promitea, la Bunavestire, avem în noul roman al lui Nicolae Breban (Drumul la zid) o scriere înrudită ca problematică şi ca atmosferă. Pînă la un punct, e vorba de o variantă, mai pronunţat „metafizică" şi într-un stil mai abstract-intelectual. Subiectul este, foarte pe scurt, următorul: un tînăr funcţionar, individ şters şi cumsecade, îşi părăseşte pe neaşteptate familia, în urma unei boli misterioase (un fel de pierdere treptată a energiei vitale), se retrage din lume, pregătindu-şi trupul şi sufletul pentru moarte, dar, vindecat la fel de inexplicabil cum se îmbolnăvise, revine la viaţă, complet schimbat, înzestrat cu puteri charismatice, radiind încredere şi speranţă,, fiind adulat de fideli, care-i statornicesc un adevărat cult. Metamorfoza lui Castor Ionescu nu e uşor de sesizat, deşi romancierul o descrie pe sute de pagini. Aici apare şi principala deosebire de romanul anterior, unde schimbarea la faţă a lui Grobei nu era desfăşurată epic. în rest însă, lucrurile seamănă destul de bine. Un personaj, la început insignifiant, primeşte un „mesaj", trăieşte o „revelaţie", prefăcîndu-se într-o personalitate captivantă (la propriu). Semnele destinului sînt mai numeroase la întîiul Castor Ionescu decît erau la Grobei. în bunul, blîndul, banalul funcţionar, nu puţini întrevăd pe „sfîntul" de mai tîrziu. Aceste profeţii nu sînt lipsite de ironie. Nicolae Breban e un maestru al ambiguităţii. Miracolul este şi nu este recunoscut. Atitudinea celorlalţi faţă de Castor Ionescu e dublă, de fapt, amestecată, cuprinzînd deopotrivă un vag dispreţ, care ia forme batjocoritoare, şi o perplexitate iubitoare, pătimaşă. în ipostaza lui finală, personajul lui Nicolae Breban are ceva din Mîşkin: „sfînt" şi „idiot", personalitate remarcabilă şi palidă, la fel de deconcertant (prin stîngăcia, stingherea la şi copilăreasca lui naivitate) ca şi eroul dostoievskian. E înrudit şi cu Chirică, din piesa lui G. Ciprian, dar mult mai complex decît acesta.

Complexitatea aceasta trebuie analizată Ia, cel puţin, două nivele diferite. Unul ţine de- ambiguitatea de care am vorbit. Ca şi în Don Juan sau în Bunavestire,. există în Drumul la zid o combinaţie inelucidabilă de banal şi..de neobişnuit. Misterul răzbate cu dificultate la suprafaţă, ciuruind o crustă foarte groasă de locuri comune ale vieţii

zilnice. Seriosul se aliază cu deriziunea. Un stil „înalt" şi unul „jos"' sînt în permanenţă observabile, deşi niciodată în stare pură. Autorul se comportă faţă de personajul său cu un soi de sadism: ca şi cum plata pentru destinul lui excepţional ar trebui să constea în umilire şi batjocură. Lecţia lui Dostoiev»ki e mai vizibilă aici decît oricînd înainte. Patetismul implică farsa, sfinţenia are o latură stupidă, măreţia morală se bazează pe fisuri sesizabile cu ochiul liber, acţiunea modelatoare a protagonistului se exercită uneori prin intermediul unei prestidigitaţii, magia comportă elemente de bîlci. O parte din modernitatea prozei lui Nicolae Breban se datorează acestei continui şi deliberate înşelări a aşteptărilor cititorilor. Celălalt nivel de complexitate se referă la tipul de realism detectabil în romanele autorului. într-o primă instanţă, Nicolae Breban rămîne la fel de ataşat ca şi în cărţile dinainte de o anumită reprezentare a vieţii, prin acumulare de împrejurări banale şi de oameni comuni. Puţini prozatori români contemporani ştiu să prindă mai bine suprafaţa aceasta a faptelor umane, să dea o idee mai vie de densitatea sufocantă a detaliului realist. Deşi concretul existenţei s-a rarefiat, priit comparaţie cu Bunavestire, senzaţia de corporalitate a realului e pe alocuri la fel de puternică. Sub scoarţă, însă, musteşte ideologia. Drumul la zide un roman ideologic în măsura în care realitatea nu e pur şi simplu observată, descrisă, simţită, ci folosită ca argument sau, chiar, manipulată. La adevăraţii realişti, oamenii şi actele lor sînt ceea ce par să fie. Realismul e o supunere la obiect şi un echilibru care face verosimilă imaginea vieţii. La Nicolae Breban verosimilitatea e subminată, spulberată. Multe scene par, din acest unghi, false, nefireşti. Consistenţa personajelor nu e psihologică (dacă am analiza-o astfel, am avea de făcut romancierului numeroase reproşuri). Dar ar fi o eroare de lectură să pretindem o consecvenţă de acest tip lui Nicolae Breban. Personajele şi acţiunile lor există în acelaşi timp într-un plan imediat perceptibil, real, şi într-unui secret, ideologic, mitic. Ne ascund în permanenţă ceva. Nu sînt ce par a fi: aş zice, chiar dimpotrivă, cu o anume ostentaţie. Romanul realist din ultimii o sută cincizeci de ani, cunoaşte două tradiţii importante. Prima cuprinde pe romancierii „echilibraţi", „adulţi", supuşi la obiect, de la Tolstoi, la Flaubert şi la Rebreanu. A doua cuprinde pe „dezechilibraţii", „infantilii", ambiţioşii de felul lui Balzac şi Dostoievski. Nicolae Breban se înscrie în aceasta din urmă şi e, probabil, cel mai mare demolator din întreaga noastră proză al prestigiului tradiţiei cuminţi-realiste. Cel puţin două consecinţe sînt imediat vizibile: impresia de caz patologic, de „boală" pe care ne-o lasă personajele lui,

şi răsturnarea sistematică a clişeului verosimil. Pus în discuţie este însuşi bunul simţ care garanta imaginaţia realiştilor, sprijinită pe o experienţă directă şi, să zicem, verificabilă. Bunul simţ nu ne mai ajută să înţelegem pe Cesar lonescu, aşa cum nu ne ajuta prea mult să înţelegem pe Balthazar Claes sau de pe Ivan Karamazov. Excepţia devine regulă. Scopul romancierului este de a dezvolta epic o teză, nu de a observa viaţa.

Castor lonescu are, de la început, o dublă şi stranie existenţă. Dimineaţa, el merge la slujbă ca un funcţionar oarecare ce este, face aprovizionarea, se ocupă de cele două fetiţe, e un soţ şi un tată model (şi cam anodin); seara el se retrage într-o cameră de mansardă şi studiază istoria şi Noul Testament. Nu bănuim decît mai tîrziu ce rol vor juca „studiile" protagonistului şi înţelegerea comportamentului lui şi anume atunci cînd vom descoperi că măruntul funcţionar e sortit unei experienţe unice. Numele ales de autor e suficient de clar: lonescu şi Castor. Cel dintîi ne trimite la uriaşa familie a anonimilor, cel de al doilea conţine o aluzie mitologică. Se ştie că Leda a avut doi fii şi două fiice gemene rezultaţi din împerecherea ei, în aceeaşi noapte, cu Zeus şi cu soţul ei, regele Tyndareus. Spre mulţumirea tuturor părţilor, ca să zic aşa, Castor şi Clytemnestra au fost socotiţi muritori, iar Pollux şi Helena, nemuritori. De fapt, Castor şi Pollux semnifică pe individul în ipostază dublă, fiu de om şi fiu de zeu. Eroul Iui Nicolae Breban se află în această condiţie, în fiinţa lui de muritor oarecare se ascunde zeul. Ca un veritabil Castor, e de nedespărţit de Pollux. Acest al doilea plan obligă lectura romanului lui Nicolae Breban la o descifrare de un fel anume şi explică ambiguitatea, falsul (din unghi îngust realist), manipularea realului etc. Ceea ce este caracteristic prozei din ultimul deceniu a autorului este faptul că această manipulare e voită şi ostentativă, în numele, de obicei, unor teze foarte transparente. Don Juan se încheia discursiv eseistic. Drumul la zid, ca şi Bunavestire, nu mai atribuie tezele în mod direct naratorului, dar chiar şr aşa, lăsîndu-le pe seama personajelor, ele rămîn la fel de nete. Dostoievskianismul mi se pare evident, de exemplu, atît în alegerea purtătorilor de cuvînt, cît şi a locurilor. Marile discuţii „de idei" se petrec unde te-ai aştepta mai puţin (într-o circiumă mărginaşă, plină de fum şi de zumzâială), iar protagoniştii sînt aceiaşi oameni aparent ot>işnuiţi, şterşi (adică nemarcaţi cu semnele intelectualităţii). Această demistificare a intelectualului (sau, poate, această promovare a insului anodin în categoria celor capabili să susţină conversaţii intelectuale) e o particularitate importantă a Buneivestiri şi, acum, a Drumului la zid. Castor lonescu se plimbă cu prietenul său Vezoc, magazioner-şef, sau

se întîlneşte pe stradă cu o bătrînică plină de sacoşe şi convorbesc: din „trivialitatea" situaţiei şi a eroilor ţîşnesc observaţii foarte interesante despre „copii" şi despre „adulţi", despre forţa de influenţă pe care cei „mici" o exercită asupra celor „mari", despre joc, provocare şi aşa mai departe. Doctorul Grigore şi studenta Florentina, într-o noapte prin Bucureşti, discută la nesfîrşit despre tot felul de lucruri. Tensiunea acestor pagini e adesea remarcabilă. Marile idei sînt însă azvîrlite printre gesturile şi împrejurările, cele mai obişnuite ale vieţii zilnice, „lipite" de ele cu un adeziv ştiut doar autorului. Nivelul intelectual al prozei lui Nicolae Breban e condiţionat de această încarnare a ideii.

E oarecum explicabil ca el să fie mai scăzut acolo unde romancierul îşi ignoră deliberat capacitatea realistă. Deja în Don Juan exista tendinţa abstractizării. Drumul la zid o duce mai departe. întreaga parte consacrată „bolii" şi metamorfozei lui Castor Ionescu (aproape o treime din roman) mi se apare, din această cauză, cam indigestă. In loc să fie enigmatică şi halucinantă, este pur şi simplu uscată, bătînd apa în piuă, uzînd de simboluri neclare ori forţate (chiar acela din titlu, reluat de cîteva ori). M-am întrebat de mai multe ori,-citind, de ce se întîmplă acest lucru. în izolarea lui, Castor Ionescu se rupe de lume, de concretul ei, scormoneşte în el însuşi (fără conştiinţă lucidă): nu avem aici introspecţie, căci stratul investigat nu e psihologic, ci general-ontologic, şi impresia la lectură e nesigură. Eroul îşi supune trupul unor eforturi şi flagelări care sînt uneori cele din tradiţia schimniciei creştine, alteori, cele din tradiţia indiană, yoghină. Amănuntele de acest fel nu folosesc. Antenele romancierului nu mai captează semnalele lui predilecte, din miezul vieţii, aerul realist s-a subţiat, simbolistica s-a descărnat. Şi, iată ce bizar lucru: în loc ca aceste simboluri plutind în libertate, ca moleculele unui lichid evaporat, să fie mai limpezi decît înainte, cînd se găseau amestecate cu molecule străine în „confuzia" vieţii, ele sînt cu totul neclare, pretenţioase şi stridente.

N-am înţeles de ce Nicolae Breban a socotit profitabilă „metafizica" neîncorporată. De altfel, Drumul la zid mi se pare inferior Buneivestiri tocmai prin această rarefiere a substanţei epice şi realiste, sociale, la urma urmei. Acţiunea romanului, legată foarte aproximativ de o epocă, nu cîştigă în pregnanţă ceea ce pierde în individualitate. Castor Ionescu e funcţionar la un institut de statistică (sau cam aşa ceva), descris kafkian, ca o uriaşă maşinărie perfectă. Mîna romancierului nu e la fel de sigură într-o astfel de proză ca atunci cînd „prinde" realul propriu-zis. Paginile respective parazitează un roman şi aşa de dimensiuni considerabile. E nevoie ca eroul să evadeze şi să colinde nordul ţării (din Bucovina în Maramureş) pentru ca proza

să-şi regăsească densitatea. Institutul e un simbol în stare pură şi care nu permite lui Nicolae Breban aceeaşi bogăţie de imaginaţie plastică pe care, în schimb, o regăsim în descrierea unei curţi popeşti de ţară sau a unui autobuz arhiplin sau a unei cîrciumi sordide. Dorinţa autorului de a purifica problema centrală a romanului său nu are rezultatul scontat. Anumite personaje şi anumite conflicte, care promiteau mai mult, sînt scăpate din mînă. Există o relaţie (doar schiţată) între Castor, soţia lui şi o prietenă de familie care seamănă cu aceea dintre Minda, Ludmila şi Mia Fabian din îngerul de gips. O scenă absolut extraordinară este aceea în care Castor relatează soţiei lui o vizită la socrii celeilalte femei, amestecînd imaginea acesteia cu imaginea soacrei ei, într-un „raport" delirant şi angoasant. Dar toate aceste personaje sînt apoi părăsite, ca şi doctorul Grigore, studenta Florentina şi alţii. Turnura „abstractă" pe care Drumul la zid o ia o dată cu boala protagonistului sacrifică primejdios un material de viaţă cîştigat, profund şi interesant. Apar alte personaje (ceea ce e normal), dar nici acestea nu au timp suficient să se coaguleze epic. Pe alocuri romancierul pare să uite de cîte un proiect al său şi se ivesc desincronizări. De exemplu, spre sfîrşit, cînd Castor îşi aşteaptă fetele în oraşul din nord unde trăia, se prepară, e înfrigurat de emoţie, dar apoi autorul se plictiseşte să scrie momentul sosirii, încurcă datele calendaristice şi se ia cu altele. Finalul e în scădere. Soţia lui Castor vine incognito în oraş, e demascată (la propriu) de către prietenii lui Castor şi se sinucide în urma unei scene patetice pînă la. vorba predilectă a autorului, isterie. Aici firul epic se rupe definitiv. II regăsim pe Castor funcţionar la institutul său şi un scurt Epilog glosează inutil pe marginea întîmplărilor. Trebuia alt final, nu încape îndoială. Elementul pur senzaţional e prea puternic în acela existent.

Impresia globală, după prima lectură, pe care o lasă Drumul la zid este că romancierul n-a avut răbdare de a-şi clarifica şi construi pînă la capăt cartea. Romanul pare scris dintr-o suflare. E aluvionar şi laborios. Interesul lecturii creşte şi scade ca apele oceanului în timpul fluxului şi al refluxului. Aceasta fiind maniera dintotdeauna a autorului - care acumulează lent şi se încălzeşte greu - ea este răspunzătoare în Drumul la zid de o anumită prolixitate. Multe lucruri sînt, parcă, încropite. Se simţea nevoia reluării. Fireşte, aceste observaţii trebuie înţelese în raport cu talentul ieşit din comun al lui N. Breban, cu originalitatea incontestabilă a prozei lui, iar regretul implicit priveşte nu perfecţia mecanică a unei opere oarecare, ci neexploatarea suficientă a premiselor uneia care putea fi extraordinară.

(România literară, nr. 27, 1984)

Document: 21. George Balaita.doc

GEORGE BĂLĂITĂ

„Lumea în două zile"

După aproape zece ani de la exerciţiile de digitaţie literară din Conversînd despre Ionescu, George Bălăiţă publică un extraordinar roman, substanţial, modern, ironic şi totodată plin de poezie, de un realism minuţios, abundent, întors însă în marea viziune fantastică (Lumea în două zile).

Fixînd desfăşurarea acţiunii în numai două zile (un solstiţiu de iarnă fierbinte, cu topiri de zăpezi şi ploi bogate, şi un solstiţiu de vară sfîrşit cu o grindină apocaliptică şi cu zăpadă), romanul se constituie de fapt din notele unui fost judecător care întreprinde pe cont propriu o anchetă cel puţin ciudată. Obiectul ei nu este atît uciderea tînărului funcţionar Antipa (care s-a dovedit a fi opera unui dement), cît existenţa însăşi a celui ucis, firea şi purtarea lui inexplicabile. Viziru, fostul judecător, e un anchetator apatic, la fel cu personajul lui Virgil Duda, strîngînd cu enormă răbdare date despre eroul său, aşezînd cap la cap înregistrarea pe bandă a unor conversaţii, însemnări personale, amintiri şi alte documente. „Da, eu adun probe, scrie judecătorul Viziru (caietul cu scoarţe galbene, cifra 3, pe prima pagină albă, restul acoperit cu litere mărunte, grăbite). Prea multe fapte, sînt strivit de fapte, dar nu mă pot opri". Prea multe fapte; căci Viziru inventariază viaţa lui Ântipa, a soţiei acestuia, Felicia, a prietenilor lor. Romanul, ca şi ancheta, demarează greu, înecate în amănunte: „Dar ce se intimplă? (se întreabă Viziru). Văd litere, cuvinte, rînduri. Nu văd însă nici un înţeles. Nimic nu se leagă... ". Fostul judecător se comportă ca un scriitor, căci în urma lui totul devine cuvînt, scriere („şi că, scriind asta, o poftă caraghioasă şi greu de stăpînit mă face să vreau să spun totul despre casă, o simt, o văd, despre cei care au stat şi vor sta în ea, despre mirosurile şi zidurile ei"), realităţii evocate tinzînd să i se substituie imaginea scrisă, prin acumulare nesfîrşită de cuvinte (,, mă gîndesc: să poţi scrie ce-ţi trece prin cap, să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau Golemul pe care nici vîntul deşertului, nici vreo formulă magică să nu le poată distruge"). Anchetatorul fiind un alter-ego al celui care scrie, ancheta lui nu este numai romanul propriu-zis: ea conţine şi un roman al romanului, un fel de meta-roman care oferă cheile şi estetica. Autorul mizează cu inteligenţă pe acest joc dublu dintre realitate şi interpretările ei posibile, întreţinînd ambiguitatea pe măsură ce o explică. Foarte realist în totul, în detalii mai ales, romanul are un supratext livresc:

nu o simbolizare grosolană a unor evenimente, ci o identificare abia sesizabilă dintre personaje şi modelele lor, pe care o descoperim de obicei cu întîrziere şi surpriză. în acest supratext apar: o povestire chineză cu o oglindă, Cicikov, hainele împăratului din Andersen, o fabulă cu cîini, diabolul din Fraţii Karamazov, Muntele vrăjit, Strindberg şi altele. în sfîrşit, naraţiunea este intersectată de pretinse „pagini din Jurnalul romanului" - care sînt pur şi simplu colaje de articole de ziar - menite a relua de asemenea, ideea meta-romanului, dar în chip parodic. Autorul are aerul de a ne pune în contact cu fişele sale de lucru; ele conţin însă teme-clişeu, situaţii-clişeu, personaje-clişeu, conversaţii-clişeu, altfel spus, o estetică în clişee.

Se remarcă îndată şi originalitatea scriiturii. Profitînd de ideea anchetei - care simulează probe, amînînd sensul - George Bălăiţă se lasă cu vizibilă plăcere în aria unui realism acumulativ, a unei imaginaţii a concretului greu egalabile. Romanul clasic suferă în general de o teorie a semnificativului: e schematic, adică noţional; personajele exemplifică, de obicei, cîteva sentimente fundamentale pe care, descriindu-)e dinafară, romancierul le transformă în concepte. A nu mai porni de la schema psihologică, încercînd s-'o umpli, ci de la masa amorfă, pulverizată şi contradictorie, încercînd s-o unifici, înseamnă în fond a deznoţionaliza romanul, a-i reda autenticitatea, concretul, imprevizibilul. în această „imanenţă" a scriiturii constă modernitatea, pe care Robbe-Grillet a teoretizat-o şi a exagerat-o uneori pînă la secătuire. Căci, paradoxal, nimic nu e mai uscat şi artificios, decît romanul de pură descriere. George Bălăiţă e prea inteligent ca să cadă în cursă: şi, în acelaşi timp, prea senzual, prea atras de bogăţia, de luxurianţa formelor. La el impresia de concret e mereu uimitoare; prin aglomeraţia de gesturi, obiecte, curente, trece un aer pur şi viu; din descrierea meticuloasă, insistentă, labirintică, rezultă un fantastic al lucrurilor, o animare poetică a universului inert: „ Tăind o felie de pline, Antipa loveşte cu cotai toarta unei cratiţi, cratiţa dă peste un ibric plin cu ceva cafeniu, vîscos. Ibricul nimereşte în acelaşi timp două pahare, Antipa sare să le prindă, nu reuşeşte, dar, în salt, atinge cu capul poliţa cu vase goale, vasele se rostogolesc, ţopăie cu mare veselie, aşa că nimeni nu mai aude cum se sparg paharele, deodată e linişte, se vede orezul cum se scurge dintr-o farfurie răsturnată, un norişor de făină pluteşte sub tavan, ca un cîntec de greier se aude acum pocnetul smalţului in vasele tăcute şi numai Dumnezeu ştie cum deodată frigiderul izbucneşte în flăcări, pesemne din cauza unei cozi de peşte afumat ajunsă în congelator".

Cîinele Argus, îndrăgostit de căţeluşa Eromanga, îi mărturiseşte iubitei cu coadă şi botişor umed intenţia de a scrie un poem filosofic. în cartea lui George Bălăiţă, cum se vede, animalele nu doar iubesc şi vorbesc, dar fac literatură: iar autorul are umorul de a ascunde „cheia" esenţială a romanului tocmai aici. Aşadar, Argus, după ce îşi latră pasiunea pentru Eromanga, adaugă într-un limbaj la fel de bine articulat: „ Poemul filosofic intitulat Mondo Cane cuprinde cum ţi-am mai spus două părţi: prima parte, numită Domestica, se ocupă de lucrurile calme, sigure, caragioase, dar lipsite de primejdie pe care cîinele le caută cu înfrigurare şi spre care ultimul vagabond ca şi marele conducător de oşti aspiră mărturisit sau nu: spaima de provizorat şi singurătate ne mînă într-acolo.. Dar ce facem o dată ajunşi acolo? Dacă ajungem! Aici începe partea a doua a poemului meu: lnfernalia. Ea se ocupă de lucrurile tulburi, întunecate, iraţionale. Nu vreau să te conving că noi cîinii facem pe dracu în patru să ne găsim un coteţ cald, o strachină cu lături şi un stăpîn mai de doamne-ajută numai şi numai pentru a ne putea pregăti saltul în marele spaţiu neluminat al imprevizibilului. Vreau doar să arăt cum într-o singură fiinţă aceste două stări sînt active şi într-un echilibru relativ, care face tocmai farmecul speciei... Tu, Eromagna, eşti pentru mine liniştea şi seninătatea mea domestică".

Este de ajuns să punem în locul lui Argus pe Antipa şi în locul Eromangăi pe Felicia spre a avea prima parte a romanului însuşi: Domestica. După şapte ani, fostul judecător Viziru vine în orăşelul Albala spre a reconstitui menajul Antipa-Felicia. întreabă pe unul, pe altul, înregistrează, confruntă. Antipa, pe care îl cunoscuse în alt oraş, unde, fiind funcţionar, făcea naveta, este, acasă la el, un individ lenevos şi visător, ce pare aproape bătrîn, deşi n-are mai mult de treizeci de ani, plin de tabieturi, ipohondru, somnolînd într-un fotoliu sau alergînd după cumpărături îmbrăcat într-o şubă groasă, cu o căciulă îndesată pe ochi atunci cînd toată lumea moare de căldură, pe scurt, un om oarecare, deşi nu fără ciudăţenii şi manii, „un aiurit care se teme de curent şi face în fiecare zi gargară cu ceai de muşeţel". Felicia, ea este o soţie model, harnică, energică, înţelegătoare dincolo de fireştile accese de îndoială în fidelitatea bărbatului. Intuiţia remarcabilă a autorului a fost aici de a nu zugrăvi Domestica sub latura de platitudine burgheză, ci sub aceea ritual-poetică. Felicia nu e o biată femeie trebăluind în ajun de Crăciun, e o Zeitate care oficiază un ceremonial măreţ în templul ei: Bucătăria. Poezia Bucătăriei (blînd-ironică, fantastică, delicată, înmiresmată ca în versurile lui Emil Brumaru) prilejuieşte cîteva pagini superbe. Prospeţime vegetală a

legumelor şi zarzavatului, aburi suavi ai supelor, sfîrîit de fripturi la cuptor, parfum greu al torturilor şi al cremelor, spumă imaculată a frişcăi, agerime a piperului, lascivitate dulce de vanilie şi stafide, plămadă bogată a aluatului... Şi peste toate duhurile şi spiriduşii bucătăriei tronează o femeie uriaşă, cu faţa lată şi braţe mari, cu ochi blînzi ca aceia ai unor greoaie mamifere rumegătoare ce nu se despart niciodată de om.

In Domestica imaginaţia e calm-debordantă; în Infernalia e halucinant-grotescă. A doua existenţă a lui Antipa nu mai e supusă Feliciei, bucătăriei, şubei şi gargarei cu ceai de muşeţel: în clipa în care coboară din trenul de navetişti, în dimineaţa solstiţiului de vară, el pare dintr-o dată alt om. Lumea însăşi este alta: orăşelul toropit de căldură, apoi bătut cu furie de grindină, oameni imbecilizaţi de plictiseală, cîrciuma lui Moiselini unde se strîng, ca să se îmbete, un popă răspopit, un inginer vulgar, un anchetator apatic şi alţii. Ochiul romancierului este de data asta necruţător, diformant, hipertrofîant. Ironia se preface în sarcasm. Petrecerea la cîrciuma sfîrşită cu moartea popii seamănă cu un coşmar, amestec de ţopăială clovnescă şi de tragic, de satiră gogoliană şi de imaginaţie ca la Garcia Mârquez. Un pitic monstruos aleargă printre picioarele chelneriţei Pompilia ce emană mirosuri colosale: ea însăşi fiind caricatura grotescă a Femeii din prima parte care trona în Bucătărie: „Subsuorile ei exală un miros puternic care închide ca într-un clopot de sticlă toate mirosurile din bucătărie, un miros care se desprinde de la ea şi ca un animal ciudat venit din alte locuri se tîrîie prin încăpere şi se urcă pe pereţi". Rumegătorului placid şi casnic îi ia locul bestia. Şi tot în simbolistica aceasta secretă a cărţii, Feliciei îi ia locul Silvia Racliş, femeii iubitoare, pisăloage, cuminţi, care menţine alianţa familială, femeia devoratoare, instinctivă, care o distruge. Şi Antipa? Cine se ascunde sub înfăţişarea autoritară, dar plăcută, a tînărului funcţionar de Sfat care completează certificate de deces? Totul pleacă de la o glumă, de la un pariu la cîrciuma: Antipa pierde atunci pariul, fiindcă Biducă. încasatorul prăpădit de la baia comunală (dar nu cumva şi paznicul infernului de aburi fierbinţi?), moare trei zile mai tîrziu decît prevestise el. Prietenii rîd, ţopăie, behăie şi beau lada de bere care fusese miza. Totuşi, Biducă moare şi neliniştea pune treptat stăpînire pe ei, căci alte cinci formulare de deces sînt completate de Antipa înainte ca oamenii al căror nume e trecut pe ele să fi murit: iar de data aceasta Antipa nu mai greşeşte. Romanul intră în fantastic, dar fără a pierde legătura cu lucrurile, cu aceeaşi metodă exactă, meticuloasă, descriptivă, George Bălăiţă trece pe nesimţite la relatarea unei istorii stranii şi atroce.

Antipa e un Cicikov care pariază pe suflete moarte. Ca şi diavolul din Fraţii Karamazov, el apare ca un om al timpului. Nici un simplu farseur, nici o fiinţă supranaturală; o legendă tulbure se încheagă în jurul funcţionarului de la Sfat, dar misterul lui rămîne intact, mister al înseşi fiinţei umane, cu sîmburele ei inevitabil de demonie.

Cîtă vreme aspectul realist şi acela simbolic se echilibrează, romanul lui George Bălăiţă are o forţă şi o noutate cum n-am întîlnit demult. Fantasticul transfigurează existenţa cea mai anodină. Diavolul seamănă cu o persoană comună şi onorabilă. Grotescul străbate în ţesătura prozei fără a se ajunge la facilitate satirică, iar savoarea poetică a concretului nu se alterează prin alegorie. Finalul mi se pare însă artificial. Antipa e ucis de un dement, Anghel, care semnifică fanatismul, şi care crede a vedea în el chinezul Su Cio-, posesorul unei străvechi oglinzi magice. Apoi Anghel se identifică cu August pălărierul, care ar fi expresia contrară a toleranţei. Aici simbolistica e deodată prea clară şi romanul capătă o structură naiv alegorică. Oprit cu cîteva zeci de pagini mai devreme, Lumea în două zile ar fi cîştigat cu siguranţă. în tot cazul, el rămîne unul din romanele cele mai originale şi mai profunde din ultimii ani.

(România literară, nr. 35, 1975)

„Ucenicul neascultător"

Superb acest nou roman al lui George Bălăiţă, ce va deveni cu siguranţă, cînd va fi încheiat (căci Ucenicul neascultător este doar primul volum din mai multe), unul din cele mai importante ale literaturii de azi. Modem, bogat artistic, inteligent, autorul însuşi îl defineşte cu inepuizabilă vervă, de la început, amestecînd în definiţie cuvintele lui Polonius din Hamlet (care , el, nu ştie ce spune!) despre trupa de actori sosiţi la curte: „Cronică, poveste, romanţ sentimental cu aventuri şi filosofie, baladă, farsă, epopee, ehei, frescă, mozaic, Kaaba, ehei, carte de învăţătură, de joc, de visare, sigur, sigur, bildungsroman, avatarurile unui tinăr in prima, a doua sau'a treia tinereţe, cite nu poartă în lada căruţei trupa noastră care cuprinde, fireşte, tlie best actors in tlie world, cei mai buni actori din lume, fie în tragedie, fie în comedie, piese istorice, pastorale, pastorale comice, pastorale istorice, tragico-istorice, pastorale tragi-comico-istorice, piese ce respectă regulile, şi poeme libere". Acest talmeş-balmeş nu e deloc întîmplător, ci menit să sugereze ambiguităţile voite ale unui text în care patosul e mereu întors în farsă, seriosul în parodie, spre triumful acelui „mod ironic" de care vorbeşte Northrop Frye în

legătură cu literatura modernă în care „cititorul simte că se află în aceeaşi situaţie cu eroul". Lumea fiind un teatru, teatrul este o lume. Distingem două laturi: una imaginativă, alta critică. Romancierul e inventiv, mitoman, scamator ce extrage miracole din pălăria fără fund a vieţii; e şi întîiul comentator lucid al propriului spectacol, profesor de prestidigitaţie.

Naraţiunea introductivă (din cele opt care compun volumul, continuîndu-se imprevizibil şi modificîndu-se reciproc) se intitulează Ochean. E un fel de roman al romanului, în care „cronicarul" iese la rampă. Acest meta-roman se reducea în Lumea în două zile la o anchetă şi avea un singur protagonist. în Ucenicul neascultător metaromanul ţine de magie, iar naratorul se multiplică. Naum (cartea întreagă va fi romanul formării lui), Artimon, Filip Adam şi ceilalţi povestesc cu rîndul: în definitiv aici toată lumea povesteşte. Cînd autorul-demiurg al romanului tradiţional a abdicat de la rolul său şi şi-a cedat personajelor prerogativele, fiecare personaj devine demiurg: mai exact, încearcă să înveţe acest rol, face pe demiurgul. Ironia este reflexul acestei multiplicităţi, al eroului devenit o clipă narator, al actorului ieşit în avanscenă şi transformat în crainic. Există deci o suprapunere de perspective: totodeauna, cineva, un anumit personaj trăieşte evenimentele, realitatea fiind în acest caz suportată de el, ochiul şi memoria lui; şi totdeauna, cineva, acelaşi personaj sau altul, relatează evenimentele, realitatea fiind, de data aceasta, prelucrată de el ca un adevărat roman. Sterne, Gogol şi Joyce se află la originea procedeelor din proza lui George Bălăiţă: cel dintîi, prin digresiunea care amînă dezvoltarea subiectului, reflecţie, ruptură şi artificiu compoziţional; al doilea, prin uriaşa imaginaţie satirică şi realism vizionar; ultimul, prin interiorizarea psihologică a fluxului epic, densitate materială, distorsiuni temporale şi epopee bufă.

Ucenicul neascultător inaugurează o cronică de familie, ca şi Istoriile lui Mircea Ciobanu, începînd-o din mai multe puncte deodată, lent acumulativă şi derutantă. Subiectul nu se poate rezuma, căci liniile lui se curbează necontenit, semănînd cu o spirală. Eroii principali sînt Adamii: bătrînul, fiii şi nepoţii lui. Nici unul nu e propriu-zis prezentat: îi cunoaştem pe măsură ce se încheagă cronica. Ei sînt, mai întîi, interiorităţi virtuale, gesturi, senzaţii, voci; textul însuşi pare a-i „produce" treptat, scoţîndu-i la iveală din masa indistinctă a cuvintelor. Trăiesc, fiecare, într-un spaţiu şi într-un timp ce le aparţine, fără acele repere obiective sau informaţii biografice care să-i transforme din capul locului în caractere. Romancierul clasic îşi înfăţişează personajul - cu toate elementele necesare - înainte de a-1 reprezenta într-o trăire

concretă; de aceea, adesea, caracterul rămîne oarecum independent de evenimente, ilustrîndu-le cel mult, fără a le datora în fond ceva. Aici jocul întîmplării naşte personajul; şi e loc pentru incertitudine şi contradicţie.

Desigur, uneori, „cronicarul" intervine direct şi demersul purei subiectivităţi alternează cu o manieră mai obiectivă, lată, în Copacul şi umbra, avem de-a face cu pagini de roman aproape clasic despre Visarion Adam şi despre fiul său; ambiţiosul, arivistul Visarion şi tînărul ce încearcă să se elibereze de o prea autoritară tutelă. Naum, cronicarul, e o singură dată prezent nemijlocit, în Iarna, nuvelă de sine stătătoare, puternică, realistă şi halucinantă. în acestea, cîteva personaje capătă contur (Visarion, Dabija), ca nişte portrete puse în ramă. Apare însă bătrînul Adam şi rama se sfărîmă. Drumul ţăranului nonagenar spre oraş, dispariţiile lui miraculoase, aparenta nemotivare a gesturilor ţin de o perspectivă interioară, de o subiectivitate ce animă lucrurile, de un mister al fiinţei ce se răsfrînge în afară. In Lumină în amurg, sfîrşitul patriarhului, al lui Noe, înconjurat de fii, fraţi, nepoţi, e zugrăvit în ton de epopee ironică, documentară şi mitică. în definitiv, lumea romanului lui George Bălăiţă e o lume de ţărani care devin orăşeni, rămînînd ţărani. Epopeea coboară la rădăcini, într-o arhaitate plină de farmecul obiceiurilor, ritualurilor şi eresurilor, pe care însă o confruntă cu cea mai nouă mentalitate. între timpul fără istorie al patriarhului şi istoria presată de timp a fiilor şi nepoţilor iui se sapă un conflict ascuns, insesizabil. Asistăm la geneza unei lumi. Naratorul spune: „ îmi place să povestesc şi o iau întotdeauna de la capăt, nu chiar de la zidirea lumii, dar cam de la Tata Noe". Conflictul există şi la M. Preda sau D.R. Popescu, realist la unul, fabulos etic la celălalt. Originalitatea Iui George Bălăiţă vine din alianţa eposului cu parodia. Stilistic, sînt în Ucenic neascultător două registre esenţiale: unul „înalt", serios; altul „jos", burlesc. Romanul are, pe de-o parte, factură de cronică, abundentă în amănunte; pe de alta, fastul, reconstrucţia, fresca sînt ironizate. Facerea lumii: dar demiurgul are uneori chef de joacă. Creatorul seamănă din cînd în cînd cu un scamator. Autorul îşi compară romanul cu lada unei căruţe de artişti ambulanţi. Universul lui e o arcă a lui Noe în care toate stau claie peste grămadă: minunile fermecătoare şi derizorii din care se alcătuieşte viaţa omului. Acest iarmaroc fabulos îşi are, desigur, diavolul: pe Chirică Samca. Aşa cum îşi are sfinţii, inocenţii, vinovaţii, farsorii, brutele, bătrînii şi copiii. Nu şi (ce lucru ciudat!) femeile. Dragostea lipseşte din acest prim volum al romanului. în absenţa femeilor (simple figurante deocamdată), se petrec drame şi comedii ale ambiţiei, forţei, şansei şi ghinionului.

Un fel de Ostap Bender ghinionist este Filip din Zodiac. Dar personajul, probabil artistic cel mai extraordinar, rămîne profesorul Finţi din Lecţia de istorie, măreţ şi pitoresc, spintecînd lumea cu trupul lui, ca un cetaceu colosal apa oceanului. în astfel de pagini, George Bălăiţă e un mare prozator. Finţi, cu dimensiunile lui ciclopice, cu hainele lui fluturînd ca o pînză de corabie, cu pata de grăsime de pe cravată, cu servieta burduşită ale cărei balamale stau să plesnească, e un Gargantua gogolian: „ Un pardesiu lung pînă aproape de glezne, într-o zi caniculară, mari buzunare aplicate, gaica atîrnînd pe fese ca un lanţ ruginit între stîlpii de piatră care înconjoară Monumentul. Astfel de haine umpleau străzile în anotimpurile reci şi umblau singure şi fără grijă cu nasul maiorului Kovaliov pe Nevski Prospekt". Ceea ce este iar cu deosebire frapant la George Bălăiţă este felul în care un mare instinct al concretului, o vocaţie descriptivă, minuţioasă, realistă, se convertesc pe nesimţite în viziunea fantastică, fără ca totuşi sentimentul realităţii să se disloce. Totul fiind obişnuit, nimic nu are chipul lucrurilor obişnuite. Ca la romancierii latino-americani ai ultimelor decenii (dar, de ce nu, ca la Gogol), bogăţia flamandă a detaliilor, în loc să satureze proza de scene naturaliste, o saturează de supranatural. Arta constă în transfigurarea banalului; dar, deopotrivă, în încarnarea insolitului. Unde e linia de demarcaţie? Unde sfîrşeşte romanul social şi politic şi începe poemul? Ele în fond coexistă, inextricabil, ca şi eposul cu parodia lui. Romanul lui George Bălăiţă e document minuţios, enciclopedie a epocii, şi totodată satiră vizionară, poem fantasmagoric, dincolo şi de naturalism şi de psihologie.

Maturitatea unei literaturi o dau romanele ei. Ucenicul neascultător este, între alte romane actuale, o dovadă. Deşi nu un roman printre altele!

(România literară, nr. 6, 1978)

GEORGE BĂLĂITĂ

„Lumea în două zile"

După aproape zece ani de la exerciţiile de digitaţie literară din Conversînd despre Ionescu, George Bălăiţă publică un extraordinar roman, substanţial, modern, ironic şi totodată plin de poezie, de un realism minuţios, abundent, întors însă în marea viziune fantastică (Lumea în două zile).

Fixînd desfăşurarea acţiunii în numai două zile (un solstiţiu de iarnă fierbinte, cu topiri de zăpezi şi ploi bogate, şi un solstiţiu de vară sfîrşit cu o grindină apocaliptică şi cu zăpadă), romanul se constituie de fapt din notele unui fost judecător care întreprinde pe cont propriu o anchetă cel puţin ciudată. Obiectul ei nu este atît uciderea tînărului funcţionar Antipa (care s-a dovedit a fi opera unui dement), cît existenţa însăşi a celui ucis, firea şi purtarea lui inexplicabile. Viziru, fostul judecător, e un anchetator apatic, la fel cu personajul lui Virgil Duda, strîngînd cu enormă răbdare date despre eroul său, aşezînd cap la cap înregistrarea pe bandă a unor conversaţii, însemnări personale, amintiri şi alte documente. „Da, eu adun probe, scrie judecătorul Viziru (caietul cu scoarţe galbene, cifra 3, pe prima pagină albă, restul acoperit cu litere mărunte, grăbite). Prea multe fapte, sînt strivit de fapte, dar nu mă pot opri". Prea multe fapte; căci Viziru inventariază viaţa lui Ântipa, a soţiei acestuia, Felicia, a prietenilor lor. Romanul, ca şi ancheta, demarează greu, înecate în amănunte: „Dar ce se intimplă? (se întreabă Viziru). Văd litere, cuvinte,

rînduri. Nu văd însă nici un înţeles. Nimic nu se leagă... ". Fostul judecător se comportă ca un scriitor, căci în urma lui totul devine cuvînt, scriere („şi că, scriind asta, o poftă caraghioasă şi greu de stăpînit mă face să vreau să spun totul despre casă, o simt, o văd, despre cei care au stat şi vor sta în ea, despre mirosurile şi zidurile ei"), realităţii evocate tinzînd să i se substituie imaginea scrisă, prin acumulare nesfîrşită de cuvinte (,, mă gîndesc: să poţi scrie ce-ţi trece prin cap, să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau Golemul pe care nici vîntul deşertului, nici vreo formulă magică să nu le poată distruge"). Anchetatorul fiind un alter-ego al celui care scrie, ancheta lui nu este numai romanul propriu-zis: ea conţine şi un roman al romanului, un fel de meta-roman care oferă cheile şi estetica. Autorul mizează cu inteligenţă pe acest joc dublu dintre realitate şi interpretările ei posibile, întreţinînd ambiguitatea pe măsură ce o explică. Foarte realist în totul, în detalii mai ales, romanul are un supratext livresc:

nu o simbolizare grosolană a unor evenimente, ci o identificare abia sesizabilă dintre personaje şi modelele lor, pe care o descoperim de obicei cu întîrziere şi surpriză. în acest supratext apar: o povestire chineză cu o oglindă, Cicikov, hainele împăratului din Andersen, o fabulă cu cîini, diabolul din Fraţii Karamazov, Muntele vrăjit, Strindberg şi altele. în sfîrşit, naraţiunea este intersectată de pretinse „pagini din Jurnalul romanului" - care sînt pur şi simplu colaje de articole de ziar - menite a relua de asemenea, ideea meta-romanului, dar în chip parodic. Autorul are aerul de a ne pune în contact cu fişele sale de lucru; ele conţin însă teme-clişeu, situaţii-clişeu, personaje-clişeu, conversaţii-clişeu, altfel spus, o estetică în clişee.

Se remarcă îndată şi originalitatea scriiturii. Profitînd de ideea anchetei - care simulează probe, amînînd sensul - George Bălăiţă se lasă cu vizibilă plăcere în aria unui realism acumulativ, a unei imaginaţii a concretului greu egalabile. Romanul clasic suferă în general de o teorie a semnificativului: e schematic, adică noţional; personajele exemplifică, de obicei, cîteva sentimente fundamentale pe care, descriindu-)e dinafară, romancierul le transformă în concepte. A nu mai porni de la schema psihologică, încercînd s-'o umpli, ci de la masa amorfă, pulverizată şi contradictorie, încercînd s-o unifici, înseamnă în fond a deznoţionaliza romanul, a-i reda autenticitatea, concretul, imprevizibilul. în această „imanenţă" a scriiturii constă modernitatea, pe care Robbe-Grillet a teoretizat-o şi a exagerat-o uneori pînă la secătuire. Căci, paradoxal, nimic nu e mai uscat şi artificios, decît romanul de pură descriere. George Bălăiţă e prea inteligent ca să cadă în cursă: şi, în acelaşi timp, prea senzual, prea atras de bogăţia, de luxurianţa formelor. La el impresia de concret e mereu uimitoare; prin aglomeraţia de gesturi, obiecte, curente, trece un aer pur şi viu; din descrierea meticuloasă, insistentă, labirintică, rezultă un fantastic al lucrurilor, o animare poetică a universului inert: „ Tăind o felie de pline, Antipa loveşte cu cotai toarta unei cratiţi, cratiţa dă peste un ibric plin cu ceva cafeniu, vîscos. Ibricul nimereşte în acelaşi timp două pahare, Antipa sare să le prindă, nu reuşeşte, dar, în salt, atinge cu capul poliţa cu vase goale, vasele se rostogolesc, ţopăie cu mare veselie, aşa că nimeni nu mai aude cum se sparg paharele, deodată e linişte, se vede orezul cum se scurge dintr-o farfurie răsturnată, un norişor de făină pluteşte sub tavan, ca un cîntec de greier se aude acum pocnetul smalţului in vasele tăcute şi numai Dumnezeu ştie cum deodată frigiderul izbucneşte în flăcări, pesemne din cauza unei cozi de peşte afumat ajunsă în congelator".

Cîinele Argus, îndrăgostit de căţeluşa Eromanga, îi mărturiseşte iubitei cu coadă şi botişor umed intenţia de a scrie un poem filosofic. în cartea lui George Bălăiţă, cum se vede, animalele nu doar iubesc şi vorbesc, dar fac literatură: iar autorul are umorul de a ascunde „cheia" esenţială a romanului tocmai aici. Aşadar, Argus, după ce îşi latră pasiunea pentru Eromanga, adaugă într-un limbaj la fel de bine articulat: „ Poemul filosofic intitulat Mondo Cane cuprinde cum ţi-am mai spus două părţi: prima parte, numită Domestica, se ocupă de lucrurile calme, sigure, caragioase, dar lipsite de primejdie pe care cîinele le caută cu înfrigurare şi spre care ultimul vagabond ca şi marele conducător de oşti aspiră mărturisit sau nu: spaima de provizorat şi singurătate ne mînă într-acolo.. Dar ce facem o dată ajunşi acolo? Dacă ajungem! Aici începe partea a doua a poemului meu: lnfernalia. Ea se ocupă de lucrurile tulburi, întunecate, iraţionale. Nu vreau să te conving că noi cîinii facem pe dracu în patru să ne găsim un coteţ cald, o strachină cu lături şi un stăpîn mai de doamne-ajută numai şi numai pentru a ne putea pregăti saltul în marele spaţiu neluminat al imprevizibilului. Vreau doar să arăt cum într-o singură fiinţă aceste două stări sînt active şi într-un echilibru relativ, care face tocmai farmecul speciei... Tu, Eromagna, eşti pentru mine liniştea şi seninătatea mea domestică".

Este de ajuns să punem în locul lui Argus pe Antipa şi în locul Eromangăi pe Felicia spre a avea prima parte a romanului însuşi: Domestica. După şapte ani, fostul judecător Viziru vine în orăşelul Albala spre a reconstitui menajul Antipa-Felicia. întreabă pe unul, pe altul, înregistrează, confruntă. Antipa, pe care îl cunoscuse în alt oraş, unde, fiind funcţionar, făcea naveta, este, acasă la el, un individ lenevos şi visător, ce pare aproape bătrîn, deşi n-are mai mult de treizeci de ani, plin de tabieturi, ipohondru, somnolînd într-un fotoliu sau alergînd după cumpărături îmbrăcat într-o şubă groasă, cu o căciulă îndesată pe ochi atunci cînd toată lumea moare de căldură, pe scurt, un om oarecare, deşi nu fără ciudăţenii şi manii, „un aiurit care se teme de curent şi face în fiecare zi gargară cu ceai de muşeţel". Felicia, ea este o soţie model, harnică, energică, înţelegătoare dincolo de fireştile accese de îndoială în fidelitatea bărbatului. Intuiţia remarcabilă a autorului a fost aici de a nu zugrăvi Domestica sub latura de platitudine burgheză, ci sub aceea ritual-poetică. Felicia nu e o biată femeie trebăluind în ajun de Crăciun, e o Zeitate care oficiază un ceremonial măreţ în templul ei: Bucătăria. Poezia Bucătăriei (blînd-ironică, fantastică, delicată, înmiresmată ca în versurile lui Emil Brumaru) prilejuieşte cîteva pagini superbe. Prospeţime vegetală a

legumelor şi zarzavatului, aburi suavi ai supelor, sfîrîit de fripturi la cuptor, parfum greu al torturilor şi al cremelor, spumă imaculată a frişcăi, agerime a piperului, lascivitate dulce de vanilie şi stafide, plămadă bogată a aluatului... Şi peste toate duhurile şi spiriduşii bucătăriei tronează o femeie uriaşă, cu faţa lată şi braţe mari, cu ochi blînzi ca aceia ai unor greoaie mamifere rumegătoare ce nu se despart niciodată de om.

In Domestica imaginaţia e calm-debordantă; în Infernalia e halucinant-grotescă. A doua existenţă a lui Antipa nu mai e supusă Feliciei, bucătăriei, şubei şi gargarei cu ceai de muşeţel: în clipa în care coboară din trenul de navetişti, în dimineaţa solstiţiului de vară, el pare dintr-o dată alt om. Lumea însăşi este alta: orăşelul toropit de căldură, apoi bătut cu furie de grindină, oameni imbecilizaţi de plictiseală, cîrciuma lui Moiselini unde se strîng, ca să se îmbete, un popă răspopit, un inginer vulgar, un anchetator apatic şi alţii. Ochiul romancierului este de data asta necruţător, diformant, hipertrofîant. Ironia se preface în sarcasm. Petrecerea la cîrciuma sfîrşită cu moartea popii seamănă cu un coşmar, amestec de ţopăială clovnescă şi de tragic, de satiră gogoliană şi de imaginaţie ca la Garcia Mârquez. Un pitic monstruos aleargă printre picioarele chelneriţei Pompilia ce emană mirosuri colosale: ea însăşi fiind caricatura grotescă a Femeii din prima parte care trona în Bucătărie: „Subsuorile ei exală un miros puternic care închide ca într-un clopot de sticlă toate mirosurile din bucătărie, un miros care se desprinde de la ea şi ca un animal ciudat venit din alte locuri se tîrîie prin încăpere şi se urcă pe pereţi". Rumegătorului placid şi casnic îi ia locul bestia. Şi tot în simbolistica aceasta secretă a cărţii, Feliciei îi ia locul Silvia Racliş, femeii iubitoare, pisăloage, cuminţi, care menţine alianţa familială, femeia devoratoare, instinctivă, care o distruge. Şi Antipa? Cine se ascunde sub înfăţişarea autoritară, dar plăcută, a tînărului funcţionar de Sfat care completează certificate de deces? Totul pleacă de la o glumă, de la un pariu la cîrciuma: Antipa pierde atunci pariul, fiindcă Biducă. încasatorul prăpădit de la baia comunală (dar nu cumva şi paznicul infernului de aburi fierbinţi?), moare trei zile mai tîrziu decît prevestise el. Prietenii rîd, ţopăie, behăie şi beau lada de bere care fusese miza. Totuşi, Biducă moare şi neliniştea pune treptat stăpînire pe ei, căci alte cinci formulare de deces sînt completate de Antipa înainte ca oamenii al căror nume e trecut pe ele să fi murit: iar de data aceasta Antipa nu mai greşeşte. Romanul intră în fantastic, dar fără a pierde legătura cu lucrurile, cu aceeaşi metodă exactă, meticuloasă, descriptivă, George Bălăiţă trece pe nesimţite la relatarea unei istorii stranii şi atroce.

Antipa e un Cicikov care pariază pe suflete moarte. Ca şi diavolul din Fraţii Karamazov, el apare ca un om al timpului. Nici un simplu farseur, nici o fiinţă supranaturală; o legendă tulbure se încheagă în jurul funcţionarului de la Sfat, dar misterul lui rămîne intact, mister al înseşi fiinţei umane, cu sîmburele ei inevitabil de demonie.

Cîtă vreme aspectul realist şi acela simbolic se echilibrează, romanul lui George Bălăiţă are o forţă şi o noutate cum n-am întîlnit demult. Fantasticul transfigurează existenţa cea mai anodină. Diavolul seamănă cu o persoană comună şi onorabilă. Grotescul străbate în ţesătura prozei fără a se ajunge la facilitate satirică, iar savoarea poetică a concretului nu se alterează prin alegorie. Finalul mi se pare însă artificial. Antipa e ucis de un dement, Anghel, care semnifică fanatismul, şi care crede a vedea în el chinezul Su Cio-, posesorul unei străvechi oglinzi magice. Apoi Anghel se identifică cu August pălărierul, care ar fi expresia contrară a toleranţei. Aici simbolistica e deodată prea clară şi romanul capătă o structură naiv alegorică. Oprit cu cîteva zeci de pagini mai devreme, Lumea în două zile ar fi cîştigat cu siguranţă. în tot cazul, el rămîne unul din romanele cele mai originale şi mai profunde din ultimii ani.

(România literară, nr. 35, 1975)

„Ucenicul neascultător"

Superb acest nou roman al lui George Bălăiţă, ce va deveni cu siguranţă, cînd va fi încheiat (căci Ucenicul neascultător este doar primul volum din mai multe), unul din cele mai importante ale literaturii de azi. Modem, bogat artistic, inteligent, autorul însuşi îl defineşte cu inepuizabilă vervă, de la început, amestecînd în definiţie cuvintele lui Polonius din Hamlet (care , el, nu ştie ce spune!) despre trupa de actori sosiţi la curte: „Cronică, poveste, romanţ sentimental cu aventuri şi filosofie, baladă, farsă, epopee, ehei, frescă, mozaic, Kaaba, ehei, carte de învăţătură, de joc, de visare, sigur, sigur, bildungsroman, avatarurile unui tinăr in prima, a doua sau'a treia tinereţe, cite nu poartă în lada căruţei trupa noastră care cuprinde, fireşte, tlie best actors in tlie world, cei mai buni actori din lume, fie în tragedie, fie în comedie, piese istorice, pastorale, pastorale comice, pastorale istorice, tragico-istorice, pastorale tragi-comico-istorice, piese ce respectă regulile, şi poeme libere". Acest talmeş-balmeş nu e deloc întîmplător, ci menit să sugereze ambiguităţile voite ale unui text în care patosul e mereu întors în farsă, seriosul în parodie, spre triumful acelui „mod ironic" de care vorbeşte Northrop Frye în

legătură cu literatura modernă în care „cititorul simte că se află în aceeaşi situaţie cu eroul". Lumea fiind un teatru, teatrul este o lume. Distingem două laturi: una imaginativă, alta critică. Romancierul e inventiv, mitoman, scamator ce extrage miracole din pălăria fără fund a vieţii; e şi întîiul comentator lucid al propriului spectacol, profesor de prestidigitaţie.

Naraţiunea introductivă (din cele opt care compun volumul, continuîndu-se imprevizibil şi modificîndu-se reciproc) se intitulează Ochean. E un fel de roman al romanului, în care „cronicarul" iese la rampă. Acest meta-roman se reducea în Lumea în două zile la o anchetă şi avea un singur protagonist. în Ucenicul neascultător metaromanul ţine de magie, iar naratorul se multiplică. Naum (cartea întreagă va fi romanul formării lui), Artimon, Filip Adam şi ceilalţi povestesc cu rîndul: în definitiv aici toată lumea povesteşte. Cînd autorul-demiurg al romanului tradiţional a abdicat de la rolul său şi şi-a cedat personajelor prerogativele, fiecare personaj devine demiurg: mai exact, încearcă să înveţe acest rol, face pe demiurgul. Ironia este reflexul acestei multiplicităţi, al eroului devenit o clipă narator, al actorului ieşit în avanscenă şi transformat în crainic. Există deci o suprapunere de perspective: totodeauna, cineva, un anumit personaj trăieşte evenimentele, realitatea fiind în acest caz suportată de el, ochiul şi memoria lui; şi totdeauna, cineva, acelaşi personaj sau altul, relatează evenimentele, realitatea fiind, de data aceasta, prelucrată de el ca un adevărat roman. Sterne, Gogol şi Joyce se află la originea procedeelor din proza lui George Bălăiţă: cel dintîi, prin digresiunea care amînă dezvoltarea subiectului, reflecţie, ruptură şi artificiu compoziţional; al doilea, prin uriaşa imaginaţie satirică şi realism vizionar; ultimul, prin interiorizarea psihologică a fluxului epic, densitate materială, distorsiuni temporale şi epopee bufă.

Ucenicul neascultător inaugurează o cronică de familie, ca şi Istoriile lui Mircea Ciobanu, începînd-o din mai multe puncte deodată, lent acumulativă şi derutantă. Subiectul nu se poate rezuma, căci liniile lui se curbează necontenit, semănînd cu o spirală. Eroii principali sînt Adamii: bătrînul, fiii şi nepoţii lui. Nici unul nu e propriu-zis prezentat: îi cunoaştem pe măsură ce se încheagă cronica. Ei sînt, mai întîi, interiorităţi virtuale, gesturi, senzaţii, voci; textul însuşi pare a-i „produce" treptat, scoţîndu-i la iveală din masa indistinctă a cuvintelor. Trăiesc, fiecare, într-un spaţiu şi într-un timp ce le aparţine, fără acele repere obiective sau informaţii biografice care să-i transforme din capul locului în caractere. Romancierul clasic îşi înfăţişează personajul - cu toate elementele necesare - înainte de a-1 reprezenta într-o trăire

concretă; de aceea, adesea, caracterul rămîne oarecum independent de evenimente, ilustrîndu-le cel mult, fără a le datora în fond ceva. Aici jocul întîmplării naşte personajul; şi e loc pentru incertitudine şi contradicţie.

Desigur, uneori, „cronicarul" intervine direct şi demersul purei subiectivităţi alternează cu o manieră mai obiectivă, lată, în Copacul şi umbra, avem de-a face cu pagini de roman aproape clasic despre Visarion Adam şi despre fiul său; ambiţiosul, arivistul Visarion şi tînărul ce încearcă să se elibereze de o prea autoritară tutelă. Naum, cronicarul, e o singură dată prezent nemijlocit, în Iarna, nuvelă de sine stătătoare, puternică, realistă şi halucinantă. în acestea, cîteva personaje capătă contur (Visarion, Dabija), ca nişte portrete puse în ramă. Apare însă bătrînul Adam şi rama se sfărîmă. Drumul ţăranului nonagenar spre oraş, dispariţiile lui miraculoase, aparenta nemotivare a gesturilor ţin de o perspectivă interioară, de o subiectivitate ce animă lucrurile, de un mister al fiinţei ce se răsfrînge în afară. In Lumină în amurg, sfîrşitul patriarhului, al lui Noe, înconjurat de fii, fraţi, nepoţi, e zugrăvit în ton de epopee ironică, documentară şi mitică. în definitiv, lumea romanului lui George Bălăiţă e o lume de ţărani care devin orăşeni, rămînînd ţărani. Epopeea coboară la rădăcini, într-o arhaitate plină de farmecul obiceiurilor, ritualurilor şi eresurilor, pe care însă o confruntă cu cea mai nouă mentalitate. între timpul fără istorie al patriarhului şi istoria presată de timp a fiilor şi nepoţilor iui se sapă un conflict ascuns, insesizabil. Asistăm la geneza unei lumi. Naratorul spune: „ îmi place să povestesc şi o iau întotdeauna de la capăt, nu chiar de la zidirea lumii, dar cam de la Tata Noe". Conflictul există şi la M. Preda sau D.R. Popescu, realist la unul, fabulos etic la celălalt. Originalitatea Iui George Bălăiţă vine din alianţa eposului cu parodia. Stilistic, sînt în Ucenic neascultător două registre esenţiale: unul „înalt", serios; altul „jos", burlesc. Romanul are, pe de-o parte, factură de cronică, abundentă în amănunte; pe de alta, fastul, reconstrucţia, fresca sînt ironizate. Facerea lumii: dar demiurgul are uneori chef de joacă. Creatorul seamănă din cînd în cînd cu un scamator. Autorul îşi compară romanul cu lada unei căruţe de artişti ambulanţi. Universul lui e o arcă a lui Noe în care toate stau claie peste grămadă: minunile fermecătoare şi derizorii din care se alcătuieşte viaţa omului. Acest iarmaroc fabulos îşi are, desigur, diavolul: pe Chirică Samca. Aşa cum îşi are sfinţii, inocenţii, vinovaţii, farsorii, brutele, bătrînii şi copiii. Nu şi (ce lucru ciudat!) femeile. Dragostea lipseşte din acest prim volum al romanului. în absenţa femeilor (simple figurante deocamdată), se petrec drame şi comedii ale ambiţiei, forţei, şansei şi ghinionului.

Un fel de Ostap Bender ghinionist este Filip din Zodiac. Dar personajul, probabil artistic cel mai extraordinar, rămîne profesorul Finţi din Lecţia de istorie, măreţ şi pitoresc, spintecînd lumea cu trupul lui, ca un cetaceu colosal apa oceanului. în astfel de pagini, George Bălăiţă e un mare prozator. Finţi, cu dimensiunile lui ciclopice, cu hainele lui fluturînd ca o pînză de corabie, cu pata de grăsime de pe cravată, cu servieta burduşită ale cărei balamale stau să plesnească, e un Gargantua gogolian: „ Un pardesiu lung pînă aproape de glezne, într-o zi caniculară, mari buzunare aplicate, gaica atîrnînd pe fese ca un lanţ ruginit între stîlpii de piatră care înconjoară Monumentul. Astfel de haine umpleau străzile în anotimpurile reci şi umblau singure şi fără grijă cu nasul maiorului Kovaliov pe Nevski Prospekt". Ceea ce este iar cu deosebire frapant la George Bălăiţă este felul în care un mare instinct al concretului, o vocaţie descriptivă, minuţioasă, realistă, se convertesc pe nesimţite în viziunea fantastică, fără ca totuşi sentimentul realităţii să se disloce. Totul fiind obişnuit, nimic nu are chipul lucrurilor obişnuite. Ca la romancierii latino-americani ai ultimelor decenii (dar, de ce nu, ca la Gogol), bogăţia flamandă a detaliilor, în loc să satureze proza de scene naturaliste, o saturează de supranatural. Arta constă în transfigurarea banalului; dar, deopotrivă, în încarnarea insolitului. Unde e linia de demarcaţie? Unde sfîrşeşte romanul social şi politic şi începe poemul? Ele în fond coexistă, inextricabil, ca şi eposul cu parodia lui. Romanul lui George Bălăiţă e document minuţios, enciclopedie a epocii, şi totodată satiră vizionară, poem fantasmagoric, dincolo şi de naturalism şi de psihologie.

Maturitatea unei literaturi o dau romanele ei. Ucenicul neascultător este, între alte romane actuale, o dovadă. Deşi nu un roman printre altele!

(România literară, nr. 6, 1978)

Document: 22. D. R. Popescu.doc

D. R. POPESCU

F"

Despre romanul lui D.R. Popescu s-a scris încă puţin şi contradictoriu. Doar cronicarul Luceafărului şi-a dat seama că e vorba de o carte excepţională: teribilă, atroce, şi în acelaşi timp adînc morală, de o mare cruzime şi de o intensă poezie. Alţii, simţind vag adevărul uman al acestei cărţi, s-au complicat în observaţii secundare. Nu ştiu şi nu mă interesează acum dacă îi putem reproşa autorului virtuozitatea sau dacă trebuie să i-o lăudăm, dacă n-a vrut sau n-a putut să renunţe la deprinderi tehnice mai vechi, dacă a greşit prin exces sau prin ambiţie: primul merit al romanului este tocmai de a ne face să uităm problemele de tehnică. într-o literatură ca a noastră în care pînă şi „revoluţiile" sînt, în ultimul timp, forme fără fond, cărţi ca aceasta sînt excepţii fericite. Suferim de carenţa fondului.

E greu de spus care este tema romanului lui D.R. Popescu. Intitulîndu-1 F şi notînd pe copertă cincisprezece cuvinte care încep cu această literă, autorul a vrut poate să sugereze că nu e vorba de o singură temă, că el nu scrie nici numai despre fugă, nici numai despre frică, nici numai despre fericire, ci despre toate acestea şi despre altele, încă, adică despre tot ce înseamnă .viaţa şi moartea oamenilor. El scrie şi fără indiferenţă, şi fără îngăduinţă: dacă adevărul, cinstea, minciuna, crima, nu sînt niciodată pur şi simplu adevăr, cinste, minciună şi crimă, dacă marile categorii morale sînt ambigue, de vină nu este lipsa de simţ moral a autorului. Dimpotrivă, meditaţia lui se sprijină pe o conştiinţă evidentă a valorilor etice: F este, în primul rînd, o carte despre ceea ce mecanismele istoriei distrug şi conservă în fiinţa morală a omului. Chiar dacă autorul nu-şi face iluzii în privinţa legilor care guvernează indivizii ca şi societăţile, romanul încearcă să arate că, oricare le-ar fi raţiunile „superioare", motivările sociale, crima sau minciuna rămîn, în ultimă instanţă, crimă şi minciună. Ambiguitatea nu înseamnă decît că nimic nu e simplu şi indiscutabil sub raport moral; nici crima, nici pedeapsa. însă acolo unde este crimă este şi pedeapsă; nu, desigur, o pedeapsă divină sau, măcar, una imediată şi implacabilă. Odiosul Moise moare într-un accident înainte ca ura victimelor lui să-1 ajungă, iar inocentul Tică este ucis de cel a cărui nevinovăţie o dovedise, umilinţa Măriei rămîne umilinţă şi ţăranii morţi, zadarnic, nu mai învie. D.R. Popescu nu crede în astfel de reparaţii morale. Filozofia lui constă în convingerea că echilibrul social se reface ori de cîte ori este zdrobit, că cel din urmă lucru pe care oamenii îl pierd este capacitatea lor de a recupera ce au pierdut.

Romanul se compune din trei părţi, sau, mai curînd, din trei naraţiuni oarecum distincte. Cea dintîi, şi cea mai scurtă, - Ninge la Ierusalim - anunţă doar formal ce va urma, în tehnica perfectă de a întreţine echivocul. Atmosfera mi-a amintit de La hanul lui Mînjoală şi de celelalte nuvele „fantastice" ale lui Caragiale: furtuna de zăpadă, pisicile miorlăitoare ca nişte duhuri necurate, bărbatul în straie de babă care acum este, acum nu este, şi aşa mai departe. O legătură cu restul putem totuşi stabili, prin cele două personaje principale. A doua naraţiune, Boul şi vaca, relatează despre o moarte şi un priveghi, pretext pentru autor de a zugrăvi un sat aflat încă sub impresia unor grozave drame sociale. Aici nu mai este un singur povestitor: povestesc, rînd pe rînd, protagoniştii romanului. Fiecare povestire le modifică pe celelalte, cîte puţin. Avem, aşadar, mai multe versiuni ale evenimentelor. Senzaţia de realitate vie, concretă, de aici se naşte. Toţi dau impresia a şi mai mult decît spun, fiecare ascunde (conştient ori nu) cîte ceva, unul dintre povestitori a săvîrşit o crimă, altul, ca în Dostoievski sau Faulkner, e bănuit a fi epileptic, un al treilea e mitoman. Din suprapunerea unor perspective aşa de variate şi de contradictorii rezultă densitatea uneori halucinantă a întîmplărilor. Fabulos propriu-zis însă nu este. în locul unui singur unghi de vedere clar şi adevărat pentru toată lumea, autorul pune o realitate inextricabilă, însă infinit mai revelatoare.

Istoria nu e simplificată din afară: cei care povestesc au trăit-o şi o trăiesc, sînt în puterea ei, au luat parte la evenimente sau le-au privit ca martori. Sub acest raport, F este, ca şi Intrusul, ca şi îngerul a strigat, un roman despre răspunderea istoriei faţă de oameni şi a oamenilor faţă de istorie. Bărrîna Măria moare pe neaşteptate: cuiva îi trece prin cap gîndul că a fost ucisă. De ce? De către cine? La început, ipoteza ni se pare absurdă, apoi, deşi nu e luată în serios nici de către cel care se gîndise la ea, ea nu ni se mai pare decît neadevărată în sensul strict al cuvintelor: Măria fusese ucisă, nu de către cineva, şi acum, dar în timp, de către toţi acei care o umiliseră, o alungaseră din sat şi îi omorîseră doi băieţi. Nimeni nu poate fi vinovat de o crimă nesăvîrşită; şi totuşi înţelegem că un straniu sentiment de vinovăţie stăpîneşte pe cei mai mulţi şi că între făptaşi şi martori, între cei cinstiţi şi cei ticăloşi, s-a creat în decursul anilor o complicitate nemărturisită şi înjositoare. Nimeni nu este vinovat, dar toţi se simt vinovaţi. în ultima naraţiune, Cele şapte ferestre ale labirintului, care e, de fapt, o anchetă, ideea aceasta apare foarte limpede. Procurorul care anchetează împrejurările morţii lui Moise, fostul director al şcolii din sat (şi procurorul este Tică, nepotul Măriei din naraţiunea anterioară), se convinge că nu

există o crimă şi un vinovat, că o crimă implică o alta. Demonstraţia capătă în această ultimă parte aproape un caracter simbolic, cînd două personaje se desprind dintre celelalte şi joacă rolurile-cheie: directorul Moise şi Nicolae. Pe Moise, autorul îl pune să joace rolul Marelui Vinovat. El trage parcă în sine vinovăţia tuturor: a lui Ică, a lui Celce, a lui Stoica, a satului întreg. Nicolae joacă rolul celui care ispăşeşte: el trăieşte complexul de vinovăţie al tuturor şi încearcă să spele laşitatea şi ruşinea luînd asupra-i o crimă nefăptuită. Dar aşa cum Moise nu poate fi vinovat pentru toţi şi nici nu poate fi pedepsit pentru toţi (moare într-un accident banal), tot astfel nici Nicolae nu poate -ispăşi pentru toţi. Şi nici măcar pentru el: dîndu-se drept asasinul lui Moise, ca să-şi recapete demnitatea în ochii celorlalţi, el nu reuşeşte să convingă pe Tică şi, cînd i se răpeşte şi acest mijloc disperat de a ispăşi, el îl ucide pe procuror. Morala cărţii e severă: nici crima, nici laşitatea, nu se pot răscumpăra.

încă din mai vechea nuvelă Dor ne-am putut da seama de talentul extraordinar al lui D.R. Popescu de a revela, treptat, prin modificarea necontenită a perspectivei, prin acumulări lente, realităţi sufleteşti neobişnuite: personajele se transformă sub ochii noştri, uneori radical, şi cele mai ciudate psihologii pot fi desfăşurate în felul acesta, resorturile lor tainice puse în evidenţă, orice metamorfoză făcută plauzibilă. Ca un Hercule Poirot, prozatorul are mereu două-trei versiuni asupra lucrurilor; dar, spre deosebire de detectivul Agathei Christie, el nu crede că vreuna le-ar putea înlocui în cele din urmă pe toate. Dacă ingeniozitatea este împinsă cîteodată pînă la uşurinţă, dacă înclinaţia către bizar e, alteori, stînjenitoare, nu m-aş grăbi să retrag lui D.R. Popescu dreptul de a face aproape din fiecare personaj al său o excepţie sau un caz. In această privinţă, unele prejudecăţi „realiste" se dovedesc foarte durabile. Aproape toate personajele lui Faulkner sînt „cazuri", ca să nu mai Vorbesc de ale lui Dostoievski. Ceea ce contează este totdeauna umanitatea care ni se relevă într-un roman: că ea se înfăţişează în forme canonizate sau în forme extra-ordinare nu are aproape nici o însemnătate. Dar mai este ceva: canonicul se leagă de o imagine pură, neamestecată, a omului, în timp ce literatura modernă nu mai ştie să separe tragicul de comic, sublimul de ridicol. Măştile, gesturile, evenimentele cu adevărat memorabile din romanul lui D.R. Popescu sînt groteşti; cu alte cuvinte, în fiecare clipă ele ne pot arăta o faţă ridicolă sau una gravă, una comică sau una sinistră, ne pot face să zîmbim sau să ne înspăimîntăm. într-o viziune canonică a umanităţii, ierarhiile se păstrează, oamenii se înalţă la cer şi se prăbuşesc în infern, sînt generoşi sau ucid în numele a ceva care dă

actelor lor un sens; dar cînd literatura modernă se îndepărtează de canonic, cerul ş.i pămîntul devin una, masca se confundă cu obrazul, iar lipsa de orice sens a actelor omeneşti le face să nu mai fie tragice, ci groteşti. „Am mai spus, şi mai repet, zice un erou a lui D.R. Popescu, că trăim printre nişte indivizi paradoxali". Tragicul, comicul, se scriu cu eroi canonici; grotescul cu eroi paradoxali sau cu „cazuri".

(Contemporanul, nr. 20, 1969)

„yînătoarea regală"

Vînătoarea regală a lui D.R. Popescu este un roman (cum se subintitulează) numai întrucît, pornind de la ideea unei anchete, fiecare naraţiune ce-1 compune reia, din alt unghi şi cu alt povestitor, cam aceleaşi evenimente; însă naraţiunile sînt, ca şi în F, relativ independente. De romanul precedent ne amintesc şi cîteva personaje ' (Moise, un fel de geniu al răului, aici mai şters, cu unele date schimbate, Tică, procurorul etc.) şi, în general, este în amîndouă aceeaşi lume haotică a satului de imediat după război, care şi-a distrus instituţiile tradiţionale, fiind pe cale să-şi creeze altele, o lume (ca în volumul al doilea al Moromeţilor) zguduită de mari conflicte. Intriga superficial poliţistă e mai mult o, metodă (fiindcă ancheta propriu-zisă, întreprinsă oarecum pe cont propriu de Tică, rămîne fără rezultat) de a zugrăvi raporturile complexe, confuze, trivialitatea şi violenţa (mergînd pînă la crimă). D.R. Popescu este în fond un moralist, şi chiar un tezist, într-o proză de factură simbolic-poetică. Aproape totul e, în vechea Ploaie albă, dar şi în Dor şi aici, pitoresc sau senzaţional; numele personajelor, biografiile şi gesturile lor. Multe lucruri par neverosimile. Romancierul nu e atît un analist, cît un poet şi paginile lui cele mai bune sînt vizionare şi lirice, cu o mare forţă a detaliului, de un realism halucinant, populate de fiinţe groteşti ce par a alcătui un veritabil bestiariu. Uneori însă maniera devine excesivă şi degenerează în cruzime gratuită, în colecţia de scene macabre, ca într-un pur spectacol al subumanităţii celei mai dezgustătoare.

Romanul nu se poate povesti. Din prima naraţiune aflăm că, în urma unei scrisori anonime, procurorul Tică Dunărinţu e decis să afle împrejurările morţii, cu ani în urmă, a tatălui său, Horia. în scrisoare i se indică şi un loc, craniu) sau corpul celui ucis-s-ar fi găsind în burta unui cal îngropat în spatele şcolii horticole din localitate. Cîţiva dintre protagoniştii cărţii sînt adunaţi, în acest debut insolit de roman, la un meci de fotbal (Moise, Patriciu, Petru Gheorghe Ionescu).

A doua naraţiune (Marea roşie) este o povestire fantastică, asemănătoare cu Ninge la Ierusalim, din F, şi în stilul prozei mai noi a lui Mircea Eliade. Povestitorul este, aici, un prieten al lui Tică -procurorul. El se întoarce cu maşina în oraş, are o pană de motor şi e luat din şosea (iarnă, noapte) de o altă maşină în care se găsesc două doamne nu prea tinere şi care discută lucruri ciudate despre Horia Dunărinţu şi despre Moise. ca şi cum ar trăi, deşi povestitorul ştie bine că ei muriseră. E invitat în casa doamnelor pentru un ceai, îşi uită acolo tabachera de argint pe care o primise cadou de la o prietenă cu puţine zile înainte şi, cînd, a doua zi, merge să o caute, află cu stupoare că cele două tovarăşe de călătorie fuseseră asasinate cu două săptămîni înainte. Ca spre a complica şi mai mult lucrurile, tabachera lui se află totuşi pe masa unde o uitase în seara precedentă. Se constituie treptat universul apăsător şi contradictoriu al cărţii, chiar dacă, de exemplu, episodul care urmează (Frumoasele broaşte ţestoase) are prea puţină legătură cu ancheta lui Tică. Intrăm.într-un fel de coşmar. Petru Gheorghe Ionescu (personaj trecător) speculează suferinţa şi moartea, vînzînd unei femei nefericite cenuşa bărbatului ei (care nici nu.murise). Femeja face un parastas bizar lipind luminări aprinse pe carapacea unor broaşte ţestoase („prin grădina plină de ceaţă, broaştele se mişcau la fel de egal ca întotdeauna şi de sigure pe drumul lor şi zecile de luminări arz'mde parcă măcinau ceaţa de la rădăcină, de lingă pămlnt, treceau prin ea ca nişte făclii, împrăştiind-o", p. 124).

Linii colorate şi Vînătoarea regală sînt povestite lui Tică de către Nicanor. Dacă întîia dintre ele n-are nici o valoare în economia romanului (şi e schematic, rău scrisă), cealaltă e excepţională, la nivelul cel mai de sus al prozei lui D.R. Popescu (alături de Ploaia albă, Dor şi Boul şi vaca, episodul central din F), şi una din marile nuvele - căci o putem considera şi aşa - din literatura acestor ani. Nicanor îşi aminteşte, din copilăria lui nu prea îndepărtată, de epidemia de turbare care a lovit, pe rînd, animalele şi oamenii. Turbarea e, desigur, o metaforă, dar naraţiunea nu devine mai puţin realistă, cu detalii minuţioase, amestec halucinant de descriere a relaţiilor umane şi de viziune grotescă. Totul începe de la bănuiala că ar fi turbat un cîine în sat. Oamenii se transformă brusc în hingheri şi are loc o vînătoare a bietelor animale, într-un joc sălbatic şi inutil. Nu e cruţat decît cîinele lui Gălătioan, fiindcă stâpînul ajunsese om puternic; nu există o mai teribilă imagine a laşităţii decît umilinţa hingherilor de ocazie în faţa animalului lui Gălătioan. Se îmbolnăvesc (sau totul e o părere, expresie a fricii) şi alte animale, găini şi gîşte, cai, vulpi, în sfirşit, oamenii. Dar nu boala în sine e fioroasă, ci psihoza pe

care o creează. Nimeni n-are timp să cerceteze ce se petrece, nici moaşa-infirmieră, care injectează cîinii prinşi şi-i ucide, nici doctorul Dănilă. Frica mulţimii se dezlănţuie în forme apocaliptice şi întreţine o teroare absurdă. Adevăratul rechizitoriu pe care cartea îl implică este acela al complicităţii, din teamă, la dezordine şi la crimă. Fiecare îşi bănuieşte vecinul, îl denunţă sau îl ucide. Naraţiunea - simbolică şi totodată foarte exact realistă, descriind reacţii normale - se încheie cu scena atroce a linşării doctorului însuşi de către ţăranii îngroziţi.

Foarte frumoasă este şi naraţiunea intitulată Orizontul ni se pare întotdeauna mai departe decît zenitul, în care, în ciuda caracterului foarte nefiresc al anchetei lui Tică, confesiunea fetei despre viaţa la internat (memorabil personaj, Patriciu) este uimitoare sub raport psihologic. Fata, îndrăgostită de profesorul Haralamb, şi urmărită de asiduităţile lui Patriciu, crede a fi omorît pe acesta din urmă, deşi în realitate nu e vorba decît de proiecţia dorinţei ei. Pline de o mare poezie sînt scenele din pivniţa cu vinuri, spălatul butoaielor pe dinăuntru, jocul inocent erotic dintre fată şi Haralamb, sacrificarea pisicii.

Ultima naraţiune, Două sute de ardei, e cu mult mai convenţională, încercînd oarecum să explice neomenia şi atrocităţile de pînă acum. Apare şi un personaj integral „pozitiv" (Calistrat Peralta), deşi, cu puţin efort, Calagherovici şi Horia Dunărinţu (schiţaţi doar, nedezvoltaţi epic) ar fi putut îndeplini mai bine acest rol. Ancheta nu află pe vinovaţi, căci nu există de fapt indivizi vinovaţi; răspunderile se împart asupra tuturor celor care, din egoism sau din laşitate, din dorinţă de putere sau din ticăloşie, au devenit complici moralmente.

Cîteva personaje se reţin. Moise nu mai are pregnanţa eroului cu acelaşi nume din F, fiind totuşi interesant. El e ticălosul din umbră, prezent în spatele tuturor aberaţiilor şi erimelor. Dar are mîinile curate. Singurul moment în care e observat mai direct e acela de la nunta fetei lui Ciocănelea, cînd, simţind că lui Gălătioan, nu-i convine să treacă drept „proprietarul" cîinelui cruţat de. hingheri, Moise aruncă în biata javră cu piatra. Oamenii privesc cu spaimă şi nu înţeleg simpatia bruscă a lui Gălătioan pentru directorul şcolii. Insuficient urmărit epic şi psihologic e Gălătioan, care întrupează ideea de autoritate obscură şi terifiantă. Din acelaşi grup, femeia cu maimuţa, o carieristă ordinară, trece foarte repede pe sub ochii noştri. Nici Calagherovici, Horia Dunărinţu saii Dumitru Pop nu sînt decît apariţii fugare. Doctorul Dănilă însă şi sora dispensarului sînt memorabili, ca şi Patriciu din Orizontul..., cu alte cuvinte, personajele secundare. Procurorul Tică e o absenţă semnificativă: nu ştim mai nimic despre el, în afara faptului că şi-a pus

în cap să descopere pe vinovaţi. în genere, personajele sînt fixate prin trăsături pitoreşti, prin bizarerii, adică într-un plan oarecum poetic şi simbolic. Nicanor, copil, umblă pe picioroange prin sat, ceea ce ar putea însemna că nu vrea să se amestece în lucrurile groaznice ce se petrec. Dumitru Pop se face pădurar din acelaşi motiv. Ilie Mânu suferă de o boală de ochi, lăcrimînd mereu şi nesuportînd lumina. Moaşa se spală în fiecare dimineaţă în curtea casei, dezbrăcată în pielea goală, cu perfectă nepăsare la curioşii care pîndesc pe la garduri. Ea ar simboliza nesimţirea absolută şi criminală. Pentru multe din aceste gesturi şi deprinderi există o explicaţie simbolică. Numele înseşi sînt făcute să sugereze ceva: în legătură cu Moise se povesteşte istoria ştiută din Biblie, alte personaje îşi schimbă, cînd cu turbarea, numele, ca spre a nu-i nimeri boala (în realitate, sensul e mai adînc). Nume bizare au Ţeavălungă, Aurel D. Cuidepăruscat, Capdeerete, Marius Fără, Dealatul etc... Mijlocul cel mai frecvent de caracterizare e deci acela sugestiv, poetic. Nicanor, copil, visează oameni cu cap de cîine, şi visul conţine metafora exactă pentru cîteva din aceste stranii metamorfoze. Inventivitatea romancierului e la acest capitol extraordinară. Viziuni terifiante sau frumoase, vise şi scorneli, istorii de necrezut se succed într-un ritm vertiginos, imaginaţia povestitorilor semănînd cu mitomania.

Poet prin capacitatea de transfigurare, D.R. Popescu are însă un mare instinct al caricaturalului şi al grotescului. Romanul seamănă cu un bestiariu. O apropiere de N. Breban din în absenţa stăpînilor e posibilă, deşi acolo rigoarea realistă, impresia de verosimilitate erau mai pronunţate decît în Vînătoarea regală unde asistăm la transformările cele mai stranii, la o dezlănţuire a imaginaţiei care sparge tiparele prozei. Substanţial, cartea e o satiră teribilă a dezumanizării, uzînd de un arsenal nesfîrşit de instrumente ale sarcasmului: caricatura imensă, grotescul, macabrul, viziunea halucinantă. Oameni şi animale trăiesc într-un coşmar. Nu lipsesc din păcate amănuntele lubrice şi patologice (Margareta, nebuna, alăptează un copil mort, Ţeavălungă ia de la un cal o boală urîtă etc.) şi în general defectul acestei proze puternice şi originale vine din exces. E, peste tot, un abuz de violenţă şi degradare, de cruzime şi moarte, care sfîrşeşte prin a dezgusta. Nu e naraţiune fără o crimă oribilă. Nu e personaj fără o tară morală. Atîta atrocitate creează pe alocuri impresia de farsă sinistră şi de neseriozitate. Riscul manierei lui D.R. Popescu este mereu acela de a abate atenţia de la tragedia profundă pe care proza lui o dezvăluie către pitoresc şi senzaţional. Nu întîmplător imputarea ce s-a făcut uneori unui romancier cu o atît de pronunţată vocaţie morală a fost aceea de uşurinţă a tonului.

(România literară, nr. 48, 1973)

„Leul albastru"

S-au împlinit, acum în februarie, nouăsprezece ani de cînd am scris, în „Contemporanul", primul meu articol, şi încă unul entuziast, despre nuvelele lui D.R. Popescu, şi anume despre culegerea intitulată Umbrela de soare. Prozatorul debutase cu Fuga, în 1958, şi a continuat să scrie povestiri, nuvele, schiţe pînă spre sfîrşitul deceniului 7. S-a consacrat apoi romanului (încercat şi mai devreme) şi teatrului. Umbrela de soare era întîiul volum memorabil şi anunţa, împreună cu acelea ale lui Fănuş Neagu, Nicolae Velea, Ştefan Bănulescu sau Vasile Rebreanu, o înnoire a mijloacelor prozei scurte, a tematicii şi personajelor prozei contemporane în general. Ecoul a fost, în epocă, foarte mare. Paul Georgescu, întîiul comentator al volumului Fuga, semnala cu simpatie originalitatea tînărului scriitor, cum va proceda cu majoritatea prozatorilor, poeţilor sau criticilor din noua generaţie. Negaţiile n-au lipsit nici ele. Nicolae Mărgeanu îl învinuia pe nuvelist de „naturalism" şi îl punea în gardă contra prea multor primejdii. Articolul viitorului autor de romane poliţiste apărea în „Tribuna". Era să spun: printr-o ironie a soartei. Căci D.R. Popescu va deveni redactorul-şef al revistei care se îndoise de debutul lui, aceeaşi care nu va acorda credit nici lui Nicolae Velea, dintre prozatori, nici mie, dintre critici, după 1960. Nici chiar mai tîrziu impunerea talentatului autor de nuvele nu va fi lină. Leul albastru, apărută în „Luceafărul" în 1965, a stîrnit o adevărată furtună. Cînd se va scrie istoria vieţii literare postbelice, discuţii ca acelea purtate în jurul unor povestiri ca Leul albastru ori în treacăt de N. Velea nu vor trebui ocolite, ele fiind semnificative pentru mentalitatea literară a unei epoci ce se deştepta treptat, dar sigur, din somnul dogmatismului. Ţin minte, ca azi, impresia puternică pe care mi-a produs-o atunci finalul povestirii lui D.R. Popescu, în care e vorba de un leu scăpat din cuşca circului: „Leul ajunse în Strada Mare. Mergea pe ea, încet, liber, mirosind cu nările aerul, ca un rege. Avea blana roşcată. Coada era uriaşă. In tot oraşul era linişte. Dar leul nu urla. De frica lui unii îşi înfundaseră urechile cu ceară. Unii îl înjurau în gînd. Leul se opri la o cişmea în centrul oraşului şi bău apă. Apoi privi în jur şi îşi continuă drumul, păşind egal". Şi aşa mai departe, pînă cînd, oprit într-o margine de pădure, leul se va culca pe labele dinainte şi va muri de bătrîneţe. N-am înţeles de ce murea regele animalelor, în loc să se bucure de libertate, pînă cînd, după vreo zece ani, am văzut un film bulgăresc de desene animate cu un subiect asemănător, unde însă leul se întorcea de bună voie în cuşcă.

Antologia recentă din „Biblioteca pentru toţi" cuprinde optsprezece povestiri scrise între 1957 şi 1965. Judecînd după tabelul cronologic (care, împreună cu bibliografia întocmită de Mirela Roznoveanu la sfîrşitul studiului ei de la „Albatros", m-a ajutat să-mi împrospătez memoria), s-ar zice că intenţia antologatorului (probabil autorul însuşi) a fost nu de a ne oferi o selecţie din toată proza lui scurtă, ci numai din aceea a primilor ani. Lipsesc nuvelele mai noi, de exemplu Duios Anastasia trecea, sau toate cele publicate sporadic după 1970. Culegerea de faţă trebuie judecată prin această prismă, deşi mi-ar fi plăcut să avem în ea o imagine reprezentativă pentru toată activitatea nuvelistului, cu vîrfurile şi cu scăderile inerente. Dar este oare cu adevărat antologia aceasta un document pentru începuturile lui D.R. Popescu? Nu tocmai, de vreme ce, din operele scrise la douăzeci-douăzeci şi cinci de ani, cînd autorul era un debutant, lipsesc unele de seamă precum Căruţa cu mere ori Moroiul, fiind selectate în schimb altele, scrise la apogeul interesului lui pentru speciile scurte, cum ar fi Dor şi Leul albastru, probabil nuvelele cele mai valoroase.

Tendinţa firească ar fi aceea de a urmări cum „îşi face mîna" în aceste povestiri autorul romanelor de mai tîrziu. Remarcăm însă citindu-le că nuvelistul nu poate fi socotit numaidecît ca un precursor al romancierului. Prozele scurte au independenţa lor, şi, în plus, puţine lucruri din F, Vînătoarea regală şi celelalte se întrevăd de pe acum. Nuvelele nu conţin in nuce romanele, oricîte asemănări (normale) între unele şi altele am descoperi.

Culegerea se deschide cu Păpuşa spînzurată (din volumul Fuga), povestire de o remarcabilă vigoare şi acurateţe stilistică, capabilă să anunţe singură un prozator adevărat. Douăzeci şi şase de babe se duc la o înmormîntare unde este evocată o nuntă şi unde o văduvă îşi plînge nefericirile miresei cârca fost. Indiviziimu se desprind din masă, fiind de fapt nişte exponenţi, iar observaţia autorului se îndreaptă spre sufletul colectiv al satului, cu obiceiurile, datinile, evenimentele şi curiozităţile lui. Sînt de notat concizia şi siguranţa acestei povestiri, care ar putea fi scrisă la fel şi astăzi. Mai naive sînt următoarele două bucăţi. Cutia de conserve relatează satisfacţiile unui om laş şi ticălos.. Deşi aici atenţia merge spre psihologia diferenţiată, povestirea nu e îndeajuns elaborată desfăşurată. în maniera de la Agârbiceanu, în Sofica ni se arată neputinţa unei femei care slujise toată viaţa pe la alţii de a fi, la bătrîneţe, liberă să moară între rudele ei. Nivelul imaginaţiei şi al observării mişcărilor interioare este mediu, iar dialogarea gîndurilor eroinei e un procedeu cam artificial poetic, pe care însă îl vom regăsi în Ploaia albă şi în altele. Ora cinci fiind o reminiscenţă

de lectură, fără autenticitate, La culesul perelor deschide seria povestirilor inspirate din evenimentele copilăriei (în anii războiului sau imediat după), într-o factură foarte sentimentală ce ne duce cu gîndul la Brătescu Voineşti sau la Emil Gîrleanu. Un pui de căprioară, botezat Minodora, trece împreună cu copiii satului prin întîmplările războiului. Ceea ce e, instructiv de remarcat în toate aceste prime povestiri - conduse cu mînă sigură, economicoase artistic, pline de detalii revelatoare - este că, indicînd efortul cel mai meritoriu de a depăşi clişeele prozei din anii '50, continuă să se mişte totuşi în sfera unui tradiţionalism cam minor, înnodînd cu o viziune şi cu unele practici ale literaturii de la începutul secolului. Luînd-o pe cont propriu de la capăt, împotriva dogmatismului, ca şi Fănuş Neagu sau N. Velea, D.R. Popescu pare a face abstracţie, în 1958-1960, de existenţa unei proze foarte moderne scrise la noi în epoca interbelică şi-şi caută sursele undeva înaintea războiului celuilalt. Probabil că acesta e tributul inevitabil plătit educaţiei literare precare a generaţiei noastre, gata să înnoiască literatura, dar iniţial cu mijloace vechi.

Gîştele sălbatice e, deodată, altceva. Primele pagini ne reamintesc de M. Preda cel din întîlnirea din Pămînturi. Un soldat, revenit de pe front, se urcă la gară în căruţa naşului, care-şi aştepta de fapt feciorul: drumul spre sat, conversaţia celor doi, uimirea soldatului la vederea, stolului de gîşte sălbatice pe cer, totul e precis, creator de atmosferă şi de tensiune, definitoriu pentru fiecare din eroi. Inimic de prisos, nici o notă excesivă (sentimentală), doar descrierea gesturilor însoţind dialogul aproape neîntrerupt. Se conturează în Sperdea, naşul, un personaj obsedant al prozei lui D.R. Popescu, viitorul Cămul din Ploaia albă şi Moise din F, şi alte romane. Finalul ar merita să fie discutat: naşul îl omoară pe soldat ca să-şi păstreze averea pe care i-o luase, lui şi celor şapte fraţi al săi, crezuţi mjarţi; dar a doua zi, vine acasă la Sperdea alt soldat şi nu se ştie dacă e acelaşi sau altul dintre fraţi. Final în fond dublu şi senzaţional, semnificativ pentru orientarea ulterioară spre fantastic a autorului, dar care mi se pare că sparge unitatea schiţei cu o notă oarecum forţată. Interesante sînt şi Cocoşul şi Drumul (Cireşul cu clopoţei e convenţională). Elementul fantastic apare în Drumul, ca şi în Gîştele sălbatice, în plină atmosferă realistă. E aici o constantă a prozei lui D.R. Popescu. întorcîndu-se de pe front, un ţăran obosit şi bolnav întîlneşte o bătrînă care vine de la coasă şi o ia drept moartea. Cînd îşi dă sufletul, abia ajuns acasă, se întîmplă ca femeia tocmai să intre pe uşă. în Cocoşul, trei tineri terorizează într-un tren o babă care se duce la oraş să vîndă un cocoş, singura ei avere. Unul din tineri aruncă la un moment dat cocoşul pe fereastra

vagonului. E un mic act de cruzime gratuită, într-o lume ce părea mai degrabă comună, banală. Autorul realizează foarte bine trecerea de la glumele aparent inofensive (deşi cam grosolane) ale tinerilor, care o amuză pe baba cu cocoşul, la inexplicabila răutate de la sfîrşit.

Din majoritatea acestor proze de început lipseşte aproape cu desăvîrşire ceea ce numim azi actualitate. Somnul pămîntului e o pagină splendidă de proză poetică şi simbolică: peste trupurile unor soldaţi răpuşi de somn trece un neverosimil mînz alb. într-un lan de porumb, nişte copii care se joacă dau de cadavrul unui soldat (Soldatul necunoscut). In Maşina, doi ofiţeri români şi unul german, răniţi, stau de vorbă şi moc pe rînd. în Mireasa din iulie, dintr-un avion cade o păpuşă cu păr blond şi ochi albaştri. Cele mai multe au deci subiecte de război sau provin din amintiri personale. E şi cazul nuvelelor celorlalţi scriitori care au debutat în jurul lui 1960. Războiul şi seceta au fost pentru toţi ceea ce va fi, în anii '70, pentru romancieri, obsedantul deceniu: trecutul necesar. Cu deosebirea că, prin Alexandru Ivasiuc, N. Breban, Aug. Buzura, Marin Preda, C. Ţoiu, Bujor Nedelcovici, Virgil Duda, D.R. Popescu însuşi şi atîţia alţii, în roman va pătrunde şi imediata noastră actualitate. Va fi nevoie însă să se schimbe mai întîi concepţia despre literatură, rămasă în prima parte a deceniului 7 la o înţelegere destul de idilică a prezentului. Un exemplu îl constituie Intre cercuri de salcîm, o nuvelă ceva mai lungă, unde apare un ţăran cam „individualist", Enache, asemănător cu eroii lui M. Preda din Desfăşurarea sau din Ferestre întunecate, în conflict cu un altul, fost legionar, ajuns în împrejurările tulburi de după război în capul treburilor obştei. Deosebirea de romanele epocii anterioare constă în faptul că „individualismul" nu mai face automat din protagonist un personaj „negativ". Accentul cade pe demagogia celuilalt, pe nume Oprea, foarte activ în a susţine noile realităţi, şi plin de venin în fond. Oprea anunţă şi el pe eroii îndrăgostiţi de putere care visează (şi reuşesc un timp) să manevreze satul după dorinţele lor egoiste. Scena cu strînsul muştelor - în care Oprea îl umileşte pe Enache, lipsit de apărare - e în spiritul manipulărilor de conştiinţe la care se vor deda Cămul şi Moise. însă, în întregul ei, nuvela nu depăşeşte o îndeajuns de convenţională viziune socială.

Trei povestiri se ridică peste acest nivel şi în ele descoperim cu adevărat originalitatea lui D.R. Popescu. Una este Ploaia albă, proză de atmosferă, puternică şi halucinantă, despre un sat ars de secetă pînă la cotor, înfometat şi sălbăticit. Este în ea ceva din atmosfera din La Răzeşi a lui V. Em. Galan (una din puţinele reuşite ale anilor '50) şi din Desculţul lui Zaharia Stancu. Recitită, după exact două decenii de la

publicare, a pierdut prea puţin din interes (chiar dacă identificăm azi mai lesne cele cîteva clişee provenite din stilul epocii). Dincolo de aspectul'fantastic al unor evenimente şi chiar de structura de basm (observată de la început şi dezvoltată azi, cu ajutorul unei scheme moderne, de Mirela Roznoveanu în studiul ei). Ploaia albă aduce în prim plan un personaj, pe Cămul, care nu mai este obişnuitul bogătan stăpîn pe sat din literatura veche. Averea este pentru Cămul un mijloc, riu un scop. Problema se mută din planul economic în cel politic: Cămul cumpără la preţuri de nimic pămînturile oamenilor înfometaţi, nu de dragul de a se înavuţi, ci ca să domine astfel colectivitatea. EI le cumpără în definitiv sătenilor sufletele, urmăreşte să-i manipuleze. îi pune la încercări umilitoare sau îi îndeamnă la crimă. Cămul e unul din primele animale politice din proza contemporană, cum va fi mai ales Moise din F, sau atîţia din eroii lui Ivasiuc, sfîrşind cu Don Athanasios. In mediu rural tradiţional, Cămul e insul care aşază puterea asupra oamenilor mai presus de orice. Aici apare sesizabilă ruptura de proza cu temă similară care s-a scris la noi şi înainte de război şi după. Cămul e.duhul nefast al satului, întruparea răului, dar într-o formă modernă, politizată. Restul personajelor nu ne reţin în aceeaşi măsură. Nuvela e mai aproape de indiferenţierea psihologică a basmului, iar Zorina sau Păunică sînt eroi din speţa acelora populari.

în Leul albastru, naratorul ironizează la un moment dat pe acei scriitori care nu mai scriu, fiindcă, deveniţi clasici în viaţă, se tem să nu-şi piardă gloria şi trăiesc din reeditări: „Chit că lumea e sătulă de primarii noi instalaţi la putere, de secetă, de mizeriile trecutului blestemat". E prima critică deschisă a tematicii consacrate şi primul apel indirect la inspirarea din actualitatea propriu-zisă. Prozatorul polemizează cu sine, cum se poate constata, căci un primar nou instalat şi vremea secetei găsim nu mai departe decît în Ploaia albă. Leul albastru şi Ploaia albă au fost scrise Ia patru ani distanţă: între 1961 şi 1965 se consumase însă o întreagă istorie a genului. Leul albastru e, poate, întîia nuvelă modernă a autorului şi, dacă-mi pot mărturisi un gust absolut personal, aceea pe care aş prefera-o în orice eventuală antologie a genului. Nu voi stărui, căci ea e destul de bine cunoscută. Realismul liminar şi minuţios (Cornel Ungureanu o apropie de hiperrealismul unor prozatori iugoslavi pe care nu i-am citit, dar ne putem gîndi la fel de bine la Capote şi la alţi americani), modern şi autobiografic, în sensul de la Camil Petrescu, referinţele istorice şi personale directe, ritmul evenimentelor şi, în fine, parabola politică ce se desface discret pe acest fundal concret social şi psihologic, toate acestea fac din Leul albastru o capodoperă a genului. Un internat şi un

liceu ardelean trec peste graniţa dintre abdicarea regelui şi instaurarea efectivă a noului regim: amintirile povestitorului, declanşate accidental de telefonul unui fost coleg, înfăţişează un univers de adolescenţi musilieni confruntaţi cu probuşirea unor idoli, cu frica, laşitatea şi dorinţa de emancipare. în subtext, nuvela conţine o mare problemă pedagogică, prin care apare legătura ei cu alte scrieri ale lui D.R. Popescu, foarte deosebite ca manieră: raportul dintre insul în formare şi instituţiile educative. Scrisă cu umor, dar şi cu sarcasm, nuvela are în centru un adolescent care nu vrea şi nu poate să se supună pervertirii conştiinţei sale, un nonconformist şi un disident ingenuu.

Dor e o extraordinară nuvelă de poliţism psihologic, în care o fată descoperă, o dată cu autorul real al asasinării tatălui ei, o lume coruptă şi urîtă. Două lucruri trebuie relevate. întîi, felul cum, păstrînd de la un capăt la altul perspectiva fetei, a Lenei, nuvela înaintează în hăţişul de gesturi şi cuvinte anodine în mijlocul cărora, ascuns, mascat, se află adevărul. Scenariul descoperirii motivaţiilor criminale e condus cu o artă a dozajului şi revelării absolut uimitoare; ca şi experienţa intimă prin care fata îndrăgostită ajunge să cunoască faţa reală a'iubitului ei. (Să nu uităm că n-avem nici o instanţă exterioară de control: nu ştim decît ce ştie şi ce află Lena). în al doilea rînd, în Dor nu mai întîlnim structura simplist fabuloasă a basmului, ca în Ploaia albă. Aici, înainte de Duios Anastasia trecea, unde eroina e o Antigonă, cum a observat Vladimir Steinu imediat, avem mai degrabă o structură ascunsă de tip mitic. Pînă la un punct, raporturile Lenei cu Cătărina, mama criminală, şi cu Bătrînul, tatăl ucis de aceasta cu ajutorul lui Milu, amantul mamei, calchiază raporturile dintre Electra, Clitemnestra şi Egist. în romanele ulterioare, astfel de structuri secrete vor fi necontenit prezente, sub desfăşurarea realistă a naraţiunii.

(România literară, nr. 8, 1982)

Document: 23. Livius Ciocarlie.doc

LIVIUS CIOCÂRLIE

„Un Burgtheater provincial"

Nu mai ştiu cine, inventariind ipostazele asasinului din romanul poliţist, ajungea la concluzia că singura rămasă deocamdată teoretică, şi de realizarea căreia putem lega îndreptăţite speranţe de originalitate, ar fi aceea în care asasinul este cititorul însuşi. Un Burgtheater provincial este un roman scris de cititor. Am fost tentat să pun între ghilimele participiul, dar am renunţat, et potir causel într-un Cuvînt înainte, după ce se referă la apariţia în prim-planul literaturii moderne a Cititorului (beneficiar al declinului Autorului), Livius Ciocârlie spune că romanul său „nu este lipsit de legătură cu noua stare de lucruri, de vreme ce autorul nu este scriitor în toată puterea cuvîntului, ci este cititor" şi adaugă cu privire la metoda folosită: „Autorul-cititor a avut la îndemînă felurite scrieri tipărite sau private pe care le-a tratat în chip felurit. Reproducîndu-le fragmentar, le-a ordonat după ideea lui. Le-a parafrazat, le-a comentat, le-a rescris, din cînd în cînd adăugind altele în spiritul lor. Intenţia lui, nicidecum modestă, n-a fost să întocmească o colecţie: a vrut să construiască un soi de cronică, un soi de roman". Experienţa este nouă şi interesantă. Ea are însă două laturi. Un Burgtheater provincial este, dintr-un punct de vedere, un roman nefictiv, în care toate textele puse cap la cap sînt adevărate şi neliterare. Aşa ar fi arătat Scrinul negru al lui G. Călinescu, dacă autorul lui s-ar fi mărginit să reproducă într-o ordine anumită scrisorile şi celelalte acte descoperite în mobila cumpărată la Talcioc, în loc să le romanţeze, cum a şi procedat mai tîrziu Cornelia Ştefănescu, tipărind dosarul cărţii. Deşi genul nefictiv n-a prins la noi, există cîteva romane în care transfigurarea e minimă. Pe cealaltă latură, romanul lui Livius Ciocârlie nu are, după cîte-ştiu, precedente. E vorba nu doar de a colecţiona documente, ci de a le utiliza conştient într-un anumit fel, mizînd pe expresivitatea involuntară. (E amuzant, dar şi instructiv, să observăm, în această ordine de idei, că romanul lui Livius Ciocârlie pare menit să ilustreze teza expresivităţii involuntare formulată de Eugen Negriei, la fel cum Solstiţiu tulburat al lui Paul Georgescu îmi oferea exemplul cel mai neechivoc de roman „corintic"). Un roman fără ficţiune rămîne un reportaj superior. ‚Dar Burgtheaterul provincial este, în fond, altceva, şi anume un roman scris din unghiul cititorului, care speculează capacitatea expresivă a celor mai variate texte. A citi e aproape sinonim în acest caz cu a scrie. Decuparea şi ordonarea textelor ţin de

lectură. Citindu-le, autorul „scrie" romanul. Spunem de obicei că textul unei cărţi este o lume rotundă şi finită. Aici, înaintea cărţii, avem o lume - în scrisori, acte, jurnale, cronici etc. - pe care o privim ca pe un text infinit şi fragmentar: o lume de citit.

Autorul-cititor îşi asumă doiiă sarcini imediat evidente: el selectează şi ordonează vastul material. Romanul rezultă din această dublă operaţie. De unde provin textele, ne spune Livius Ciocârlie însuşi în Cuvîntul înainte. E vorba de unele cronici turceşti referitoare la Ţările Române şi, mai exact, la Banat, din secolele XV-XVI1I, apoi de cîteva culegeri de documente, studii, genealogii mai vechi şi mai noi, în fine, de gazete de epocă, acte, scrisori, fotografii, jurnale intime, memorii, caiete de şcoală şi aşa mai departe. Umblînd cu foarfecele în acest maldăr de hîrtii, autorul a decupat ce i s-a părut mai interesant şi a ordonat totul cronologic, printr-o alternare savantă de perspective. Există şi o altă ordine, nu din capul locului sesizabilă, care constă într-o restrîngere treptată a cîmpului de vedere. Din marile planuri aşa-zicînd istorice (de exemplu asediile succesive ale Timişoarei de către turci, austrieci şi unguri), se desprind numeroase destine individuale, biografii, evenimente mărunte, cotidiene, din al căror nod încîlcit autorul va trage spre sfîrşit doar puţine fire, pe acelea care alcătuiesc ţesătura vieţii propriei familii. Textul lumii pare, privit de aproape, aleatoriu. Marele desen din covor rămîne ascuns. Splendoarea acestui spectacol constă tocmai în alianţa de necesar şi de întîmplător, de previzibil şi de imprevizibil. Nu se poate închipui o mai mare densitate de evenimente istorice şi cotidiene obţinută cu ajutorul foarfecelor. Războaiele şi adulterele, exodurile unor întregi populaţii şi crimele pasionale, foametea din cetăţile asediate şi reportajul unei partide de fotbal între clase de elevi, interogatoriile sub tortură şi „ dragă mamă mică, iţi mulţumesc pentru cele trimise": cilindrul cu două rînduri de ace al maşinii de tricotat se învîrteşte continuu.

O a treia sarcină asumată de autorul-cititor scapă ochiului neatent, deşi ea mi se pare de departe cea mai importantă. Ea revine, la drept vorbind, criticului pitit în cititor. E vorba de a dubla lectura de o teorie a lecturii. Un Burgtheater provincial conţine şi o teorie a lecturii şi implicit a literaturii. Cititorul inocent de romane nu observă niciodată din ce este tăcut romanul. Impresia lui e aşa-zicînd globală şi contează pe o verosimilitate de ansamblu. în realitate, se ştie, OTice roman are o reţetă precisă de fabricaţie, pe care o învederează sau, mai deseori, o ascunde. Romanul realist din secolul XIX, care pare încă unora foarte „natural", are reţetele lui, doar că neevidente. El pare de exemplu să conţină o înregistrare fidelă şi amănunţită a realităţii. Că nu e la mijloc

* decît o iluzie, ne-o dovedeşte, între alţii, Livius Ciocârlie, atunci cînd, în capitolul 46 al romanului său, exploatează la maximum acest procedeu al înregistrării. Rezultatul e paradoxal: impresia noastră, cînd citim, nu e de realitate copiată aidoma, ci de acumulare halucinantă de detalii. Experienţa aceasta atrage atenţia asupra faptului că sensul se datorează totdeauna în romanul realist sau naturalist unei epurări grijulii a realului, şi nicidecum transcrierii lui. Realul transcris, ca în Un Burgtheater provincial sau ca în romanele lui Robbe-Grillet din deceniul al şaptelea, nu face impresia de verosimil, ci de aberant. Notarea absolut tuturor detaliilor conduce proza spre un text infinit şi ininteligibil, ca un peisaj privit cu lupa. Structurile epice tradiţionale sînt macrofizice, nu infinitesimale, ca acelea dintr-o parte a prozei moderne. O structură infinitesimală apare, în ochii cititorului lui Balzac sau Tolstoi, ca lipsită de ..orice sens: „Tivul de jos al mătăsii, gleznele, papucii, umărul, gitul, curbura sinilor, părul peste obraz, s-a aplecat, a pus cutia in lădiţă, umbra picioarelor sub tiv, cînd s-a aplecat, s-a ridicat, mătasea întinsă pe pîntec, a păşit prin cameră către un colţ umbrit. Umbra pe zid. A mers prin cameră, mătasea acum galbenă, tivul sub glezne, forma corpului prin ţesătura luminată, spatele, linia picioarelor, braţele, linia picioarelor, braţele goale, părul scurt, a stins". Cu aceste fragede fraze se încheie romanul, în Epilog e reprodus un fragment de epistolă către autor referitor la Camil Petrescu şi la faptul că memoriile şi scrisorile din Patul lui Procust „nu sînt documente reale, ci confecţionate". Corespondentul adaugă: „ Punctul acesta, în care vă despărţiţi cred că va trebui gîndit foarte mult de cititor, dacă acela va vrea să simtă şi timpul ce desparte cartea Dumneavoastră de aceea a lui CP., şi puntea ce le leagă". Iată un alt aspect considerabil, Camil Petrescu a inovat mai mult decît oricare romancier interbelic. în primul rînd, introducînd în ficţiune documente reale. Faptul de a le fi confecţionat uneori el însuşi mi se pare mai puţin însemnat decît ideea de a asambla un roman din mărturii şi relatări diverse, contradictorii. Livius Ciocârlie face un pas mai departe recurgînd la documente neconfecţionate. Dar deosebirea aceasta e totuşi secundară în raport cu o asemănare, care constituie, cred eu, lecţia veritabilă oferită de Camil Petrescu, şi anume aceea a modificării relaţiei dintre semnificativ şi nesemnificativ în materie de fapte romaneşti. Tot romanul tradiţional era dominat de ideea semnificativului, ca şi teatrul sau, în general, literatura. Cu puşca cehoviană atîrnată în panoplie în actul întîi al piesei trebuie neapărat să se tragă în actul al cincilea. Camil Petrescu se numără printre cei dintîi scriitori moderni care au combătut această opinie. El a redat drept de

existenţă accidentalului. Nu tot ce se petrece în viaţă este semnificativ: o literatură realistă trebuie să ţină cont de acest lucru. Livius Ciocârlie împinge la limită în romanul său principiul camilpetrescian al aleatoriului. Acesta e, în definitiv, şi paradoxul unui roman tăiat din foarfece ca Un Burgtheater provincial: de a nu transforma selecţia şi ordinea, din care şi-a făcut principiul fundamental, într-o tiranie a semnificativului, de a lăsa joc liber întîmplării şi hazardului.

Latura de metaroman a cărţii lui Livius Ciocârlie o apropie de literatura tîrgovişteniIor. M.H. Simionescu e menţionat sub iniţiale în Epilog, iar memoriei lui Radu Petrescu romanul îi este dedicat direct, cum aflăm din Cuvîntul înainte. înrudirea 'cu cărţile lui Costache Olăreanu nu mai trebuie, nici ea, demonstrată. La cele spuse mai înainte, pot adăuga şi că Un Burgtheater provincial reprezintă o veritabilă colecţie de stiluri (narativ, istoric, cronicăresc, descriptiv, epistolar, gazetăresc, adminsitrativ-juridic, reportericesc etc.) şi de maniere de a scrie sau de a vorbi (infantilă, orală, argotică etc). Capitolele 42 şi 43 conţin exemple de scriitură epistolară şi, respectiv, de conversaţie. Un alt capitol culege fapte diverse din ziare. Şi aşa mai departe. Romanul este extraordinar de proaspăt şi de sugestiv, scris cu sclipitoare inteligenţă, care pe mulţi va delecta, prin originalitatea lui. L-am citit cu plăcere, chiar dacă, trebuie să recunosc, mai sărind pe ici-pe colo cîte un paragraf sau cîte o pagină (şi anume acele pagini care constau în enumerări, liste, nomenclaturi; în dorinţa lui de a descompune textul romanesc în părţi constitutive, autorul coboară uneori la elemente infraliterare, adică fără semnificaţie în sine, cum sînt fonemele sau morfemele în limbă; sau, renunţînd la ordinea clasică de semnificaţie, propune o alta, prin simplă alăturare, ceea ce face ca procedeul să ni-1 evode pe cel din Ţara de Kuty, unde realitatea era regrupată după criterii utilitare): ca toate textele de acest fel, nu se poate citi decît pe sărite. Dar, vorba lui Roland Barthes: norocul e că nu sărim de fiecare dată aceleaşi pasaje.

(România literară, nr. 3, 1985)

„Clopotul scufundat"

„Atunci in ce ar putea să constea, dacă există, literatura acestei cărţi? Probabil în amestecul de egocentrism şi indiferenţă. Nu pot să scriu decît despre mine şi nimic nu mi se pare mai puţin important". Extrag această apreciere de la pagina 153 a „romanului" lui Livius Ciocârlie intitulat Clopotul scufundat, în realitate o originală autobiografie spirituală, amestec de evocare, descriere, portret,

autoportret, eseistică, „nomenclatură", maxime, şi care ne arată, într-un fel, faţa cealaltă a Burglhealerului provincial: acolo fiind „documentele", lucrate după metoda maşinii de tricotat numite interloc, aici sînt „comentariile": brutul şi netul fiinţei care trăieşte şi scrie. Autorul se referă la Montaigne şi Rousseau, ca te modelele deopotrivă acceptate şi repudiate (şi, alături Nietzsche, care slujeşte la autodefinire, cel mai des invocaţi), dar stilul însuşi al sincerităţii egocentrice şi al respingerii artificiului literar este frapant camilpetrescian (deşi nu-mi amintesc ca numele scriitorului român să apară fie şi o singură dată în carte). Iată, la pagina 219, altă apreciere care ne trimite la el: „Cartea nu trebuie să cuprindă nici o «transfigurare». Tot ce a format lumea unui om. Ce i s-a întîmplat trăind, ce a perceput, ce percepe şi gîndeşte în timp ce scrie... Prin acumulări lente şi multe reveniri. Fiind totuşi literatură: fără invenţie, fără transfigurare, doar din scris, din scris şi din inconştientul lui, adică din faptul că un anumit simţ al frazei face ca întîmplări, senzaţii şi idei autentice, prin simplă acumulare, să devină literatură". E adevărat că egocentrismului îi este adăugat (într-un sens la care voi reveni) indiferenţa: aceasta însă e nota specifică morală a naratorului, necontenit repetată, nicidecum un oarecare operator literar. Şi, dacă Clopotul scufundat ar trebui aşezat, prin temă, prin preocuparea de eul biografic, lîngă Viaţa ca o pradă a lui M. Preda, Viaţa ca o coridă a lui O. Paler, Punte a lui Tudor Topa, A treia dimensiune sau Părul Berenicei ale lui Radu Petrescu (independent de faptul că cele din urmă nu sînt memorii, ci jurnale), prin atitudinea morală faţă de subiect, cartea se deosebeşte de ele.

Motivul îl aflăm într-un citat din Montaigne de la pagina 188: „Ceilalţi s-au învrednicit să vorbească despre ei fiindcă au găsit subiectul demn şi bogat: eu, dimpotrivă, fiindcă l-am găsit atît de sterp şi de firav încît nu poate fi urmă de ostentaţie". Naratorul se percepe pe sine ca un „oblomovist", ca pe un spectator absent din reprezentaţie. Imaginea cea mai frecventă în jurul căreia se construieşte autoportretul este a golului lăuntric: „ Intr-un fel sofisticat, am de ascuns ceea ce, pe de altă parte, nu mă feresc să trădez, şi anume un gol" (p. 35). în primul rînd, este aici cea mai desăvîrşită lipsă de vanitate. Exaltarea eului, care pare a fi o condiţie a biografismului, nu poate fi întîlnită în cartea lui Livius Ciocârlie. „Indiferenţa" lui este o formă a lipsei orgoliului. Dar nu e, în al doilea rînd, şi ca efect, în ea, doar recunoaşterea deschisă, doar sinceritatea (care e şi la Rousseau, primul mare masochist, într-un secol care a avut, aproape simultan, şi revelaţia sadismului), ci dimpotrivă încercarea de a explica psihologic

şi metafizic acest gol, care, în fond, este creator şi ar fi o prostie să-1 interpretăm literal. în definitiv, cartea izvorăşte din necesitatea (conştientă, mărturisită) de a crea în jurul fiinţei stăpînite de impresia vidului ei interior un spaţiu securizam, o densitate de obiecte capabilă ca, revelîndu-1, să-1 protejeze. Imensa plăcere de a pipăi (ca orbii) suprafaţa a tot ce există şi ne înconjoară reflectă respectiva necesitate. Puţine cărţi contemporane mi-au dat la lectură o senzaţie de concret mai mare decît Clopotul scufundat: realitatea se află în ea cu toate straturile şi pliurile ei, cu toată via mişcare a celulelor ei, cu tot palpabilul, vizibilul şi audibilul pe care le conţine. Adevăratul mister (la care Livius Cicîrlie însuşi revine nu o dată) al artei sale evocatoare este tocmai aceasta: de a face din cea mai naturală enumerare de lucruri din realitate un mănunchi de fraze perfect credibile artistic. Prin ce tour de main, oare, reuşeşte scriitorul să ne convingă de literaritatea literalului?

Dacă aş vrea să definesc, pentru înţelegerea cititorului, situaţia esenţială în care s-a pus cu bună ştiinţă autorul acestei cărţi, ar trebui să spun (simplificînd foarte, foarte puţin) că ea este următoarea: un om se aşază la masa de scris şi se scrie pe sine, aşa cum se cunoaşte (sau, mai exact, aşa cum se percepe), notînd cu destulă libertate, aproape fără un plan, ceea ce-i trece prin cap, ceea ce îşi aminteşte, descriind ceea ce vede în juru-i (fie şi un raft de cărţi, a căror listă pare completă, fie şi întocmirea unei case, cameră cu cameră), copiind din vechi caiete personale compoziţii, file de jurnal ori însemnări disparate, şi, mai ales, reflectînd clipă de clipă asupra sensului îndeletnicirii sale, asupra valorii pe care viaţa astfel scrisă ar putea-o căpăta. Minus cel din urmă aspect, vedem fără greutate că Livius Ciocârlie procedează întocmai cum le recomanda Camil Petrescu personajelor lui din Patul lui Procust. Nu discut acum dacă, în textualitatea lor considerate, paginile Doamnei T. ori ale lui Fred Vasilescu seamănă cu ale lui Livius Ciocârlie. Adevărul e că nu seamănă decît extrem de superficial, motivul fiind că abia scriitorul de azi realizează utopia pe care cel de ieri o încredinţa eroilor săi: e încă multă „literatură" în romanul camilpetrescian, destule „clişee", în pofida energiei cu care autorul le combătea; după mai bine de o jumătate de veac însă, aliteratura a devenit deplin posibilă, dovadă, înainte de Clopotul scufundat, acele jurnale personale ale lui Radu Petrescu şi Tudor Ţopa, pe care le-am amintit, şi, ele nutrite din aceeaşi speranţă că literatura cea mai bună se face prin reproducerea exactă a întîmplărilor vieţii.

\

Demonstraţia aceasta o izbuteşte magistral şi cartea lui Livius Ciocârlie. Cititorul neprevenit nu va înţelege de la început sau va crede că este la mijloc tot un truc literar: va bănui pe autor că inventează acolo unde el susţine limpede că reproduce. Dar se înşeală: invenţie, în sens faptic, nu este deloc în Clopotul scufundat. Scrupulul autorului este, la acest capitol, maxim, întreaga carte, e, în schimb, un inventar: de obiecte, de nume, de evenimente, de lecturi etc. Nici măcar un catalog (ordonat, complet), căci naraţiunea înaintează capricios, conform unor atracţii spontane, deviind pe macaze invizibile şi neurmînd un fir (fie şi cronologic). Parcurgerea realului este pe cît de meticuloasă, pe atît de aleatorie. Simplul element compoziţional pe care putem conta este alternarea planului descriptiv (al inventarului ca atare) cu un plan hermeneutic (pretenţioasa expresie vrea să spună că autorul face rareori mai mult de doi-trei paşi fără să se oprească şi să analizeze raţiunile, mijloacele, stitlul înaintării sale în text). Textul îşi are umbra lui metatextuală.

E drept să adaug că, dată afară pe uşă, literatura reintră pe fereastră. O dată depăşit un prag mai mult psihologic decît estetic, inventarul te „prinde" ca cea mai pură dintre invenţii. De unde s-ar putea deduce că oricît ar voi autorii moderni să aplice principiul brechtian al tragerii cititorului de mînecă, pînă la urmă, chiar şi cititorul cel mai lucid se lasă „furat", antrenat de text. Nici treizeci de pagini de amintiri concise şi disparate (şi de, probabil, imagini culese din fotografii de familie) şi, iată, se înalţă dintre rîndurile textului, din cuvinte, un personaj în carne şi oase: tatăl. Ceva mai încolo, altul: mama. Şi nu nişte personaje oarecare, ci unele perfect conturate tridimensional. Textul fiind plan, el dă naştere fără voie (ca pe o necesitate absolută) unor figuri spaţiale. Mirajul literaturii e curirins tot între orizontala simplă a frazelor şi volumul vieţii care se construieşte pe ea. Şi, la fel cu aceste personaje, se înalţă experienţele: delicioasele ore de învăţare a unei limbi de neînvăţat (germana), iubirea nedeclarată pentru Lotte şi reîntîlnirea tardivă şi apăsătoare şi multe altele. Tabloul e, pînă la urmă, uimitor de plin de viaţă. „Catalogul" colegilor de liceu e un prilej de portrete extraordinare, exacte (ca tăietură a cuţitului) şi savuroase. Cum fiecare portret pleacă de la un nume, te crezi uneori în Ingeniosul bine temperat. încă şi mai surprinzătoare este prefacerea în „literatură" a celor mai simple descrieri: a casei, a străzilor, a caietului de reţete folosit de mama, a bibliotecii tatălui.

Umbra acestui text, care se populează cu făpturi vii parcă prin vrăjitorie, este la fel de consistentă: reflecţiile autorului ar merita, ele singure, un comentariu. Livius Ciocârlie este (o declară) un critic

literar care a renunţat la critică. Dovadă nu doar ultimele lui cărţi, Burgtheaterul şi Clopotul, care sînt de proză, dar chiar absenţa lui din publicistică. Un eseu despre Thomas Mann, mereu reluat, niciodată sfîrşit, pe durata scrierii Clopotului, simbolizează această renunţare. Dar, ca şi literatura, critica abandonată se răzbună; o treime din Clopotul este formată din consideraţii de lectură, inteligente şi profunde, din „teorii" foarte personale, din glose, din adnotări. Criticul (eseistul) e un personaj la fel de fascinant aici ca şi prozatorul. Ca să nu mai spun că prozatorul însuşi cere periodic consultaţii criticului: cartea este, pe lîngă un inventar de experienţe reale, şi unul de experienţe literare. Registrele scriiturii se schimbă des, voit, cu scopuri bine gîndite: avem pagini de monolog celinian sau joycean, avem proză „chose"-istă în spiritul anilor '50-'60, avem autobiografie clasică şi altele. Dacă îşi merită subtitlul (pus de editor, nu de autor). Clopotul şi-1 merită în măsura în care e un roman al scriiturii, degustînd din toate soiurile şi comentîndu-1 pe fiecare. Criticul îşi ia o revanşă strălucitoare.

(România literară, nr. 20, 1988)

Document: 24. Nicolae Velea.doc

NICOLAE VELEA

„8 povestiri"

Curiozitatea cu care toată lumea aştepta volumul lui Velea e explicabilă. (Nu şi întîrzierea lui la editură şi grafica de un gust foarte îndoielnic). Cîteva din aceste „opt povestiri" au apărut şi aiurea şi erau cunoscute, dar valoarea lor adevărată se vede mai bine acum. Cele mai bune mi se par întrerupere, In treacăt şi La groapa de fumat. însuşirile deosebite ale autorului sînt evidente şi în restul povestirilor, dar în acelea Velea e mai puţin inspirat. întrebarea este în momentul de faţă ce comunică prozatorul cu mijloacele pe care le are.

Velea e un analist şi un moralist totodată. El are mereu aerul că istoriseşte nişte lucruri asupra cărora a meditat îndelung şi pe care ni le oferă acum nouă spre reflecţie. Sîntem lăsaţi să bănuim că autorul îşi cunoaşte perfect personajele, care nu mai au secrete pentru el, că ştie de la început cum se vor sfirşi

lucrurile, dar că nu-şi poate refuza plăcerea de a „înscena" totul spre edificarea noastră. E ca şi cum scriitorul care cunoaşte „morala", ia fabula încă o dată de la cap. Comentariile (puse nu o dată în gura pesbnajelor) sînt foarte laconice, dar au o savoare specială, uşor mucalită. Didacticismul de care autorul a fost învinuit e organic, e un mod de a expune care face farmecul povestirilor. în La groapa de funyit, tot ce ni se istoriseşte nu e decît pretext pentru autor de a observa cîteva tipuri şi o anumită atmosferă sufletească. După terminarea treieratului, cîţiva ţărani mai rămîn la groapa de fumat. Recolta a fost bogată, acum peste cîmp domneşte o linişte nefirească, iar ei sînt obosiţi, „fiecare mulţumit de oboseala lui", şi parcă se feresc să exprime această mulţumire. „Să le dăm ocol", ne suflă scriitorul. Iată pe Neagu, preşedintele, mare cît un munte, care de cîte ori e în încurcătură «îşi bate îndelung ţigara pe unghia degetului mare, apoi înjură blîndşi îngîndurat de „cantor" şi pe urmă spune cum, şi ce trebuie făcut. Alături e învăţătorul Modeleanu, cel care ştie tot ce vrei şi care, de cîte ori descoperă ceva necunoscut, „ se uimeşte cuviincios" („la te uită..")». Fineţea observaţiilor e neîndoielnică. Oamenii vorbesc de una, de alta, lucruri indiferente, sub care se ascunde însă aceeaşi satisfacţie ce nu poate fi exprimată, a muncii rodnice. îşi amintesc de unul Şomeru, rămas, de pe front, cu un beteşug curios şi care a căutat în felul său să se ţie în pas cu oamenii, după care a murit pe neaşteptate.

Un „caz" ne este supus spre reflecţie şi în discutata povestire în treacăt. Personajul, Duminică, e, la numai douăzeci de ani, cel mai

bun şofer din raion, şi-şi închipuie că, avînd „prea puţin timp în urmă şi prea mult înainte", poate să se mai odihnească, să se mai dezmierde, trăind o vreme „provizoriu". Mai tîrziu va redeveni serios. Chestiunea e a răspunderii actelor noastre. Viaţa nu e un joc, explică scriitorul, şi o clipă de destindere e, uneori, de ajuns spre a se produce ireparabilul. Cînd fata pe care o iubea se sinucide din cauza unei glume stupide. Duminică nu e în stare să se dezmeticească, avînd impresia că trăieşte un coşmar: „Duminică rămase cu atît: că s-a petrecut ceva adevărat, dar s-a petrecut prea uşor ca să fie adevărat". Mergînd prosteşte cu maşina spre un loc „ unde totul mai putea fi puţin neadevărat, petrecut în treacăt", Duminică se îneacă în Dunăre. Fineţea povestirii e de a surprinde o formă extrem de subtilă de superficialitate în relaţiile cu oamenii, care nu poate fi observată numaidecît şi e, din această cauză, foarte periculoasă. Duminică nu'e pur şi simplu un individ inconştient. Chiar cînd viaţa lui ia un curs anapoda, el se mîhneşte de retrogradare, / umblînd cîteva zile ca într-o toropeală.

Nuvela cea mai bună ni se pare întrerupere, care ne dă, mai mult ca oricare din povestirile lui Velea, sentimentul că autorul, mereu subtil în analiză, poate condensa în cîteva pagini experienţe din cele mai complexe, urmărind mai multe destine, pe mari întinderi de timp. Caracterul demonstrativ nu lipseşte: socialismul, spune la urmă autorul, e un tren care merge necontenit înainte şi de care unii se ţin mai uşor, alţii mai greu, alţii deloc. Cu alte cuvinte, procesul de clarificare socială nu e uniform, producîndu-se în funcţie de fiecare om; „ideea" transpare însă dintr-o naraţiune densă, surprinzătoare pe alocuri. Familia Merdenele e o familie „întreruptă", anacronică adică, desprinsă de timpul nostru. Iancu, bătrînul, fusese slujbaş la primărie şi se însurase cu Şalga Mosorel, fata unor proprietari de munţi. Didiţă, băiatul cel mare, mersese la un liceu comercial, tocase banii fără să-şi facă vreun rost şi se înapoiase în sat. Nici fetele nu avuseseră noroc şi nu se măritaseră. Acum trăiesc toţi din pensia bătrînului, într-un anacronism straniu şi inexplicabil. Şalga sade lîngă foc cu un picior învelit în molton (suferinţă imaginară), iar Iancu tace închis în sine, ducîndu-se uneori să-şi liniştească nervii la un ochi de apă înconjurat de izmă broaştei, care exală o aromă aspră şi lîncedă totodată. Mereu uimitoare sînt intuiţiile psihologice ale autorului, observaţia. Familia Merdenele „stă sus pe culmea Grohotişului şi miroase a capre". Didiţă, copil, vede, pe- cînd păzeşte vitele, împreună cu un prieten, o fată dormind pe cîmp, cu genunchii dezgoliţi. „O auzi cum sforăie?" întreabă celălalt ca să-şi ascundă tulburarea. „Cum?" zice Didiţă. „ în-ce-ti-şor" îi vine celuilalt în cap şi cuvîntul acesta „moale şi legănat"

îi năuceşte pe amîndoi. „ Ei erau învăţaţi doar cu vorbe tari, scurte şi necîntate". Iancu Merdenele se cam fereşte de oameni, pentru că l-ar putea întreba în ce război şi-a pierdut piciorul şi i-ar veni greu să explice că totul i se trage de la o bubă.

în Sunetele, Ultima proprietate şi celelalte, mijloacele de analist ale autorului, intuiţiile, fineţea sînt la fel de remarcabile, însă povestirile trezesc o oarecare îngrijorare. Acestea nu stau toate exact pe celaşi plan. Sunetele e o schiţă interesantă. Colectivistul Plesnicute îşi aude din cînd în cînd uneltele din vechea lui gospodărie individuală. E un fel de a spune că Plesnicute nu se poate bucura cu adevărat decît de lucruri şi întîmplări care-1 leagă de situaţia mai veche de proprietar. „Şi-i era necaz şi ruşine că pentru a şi le aminti trebuia să devină din nou proprietar". Ideea e neaşteptată: simţul proprietăţii persistă în conştiinţe în forme din cele mai curioase. însă ceea ce „sunetele" îi evocă lui Plesnicute nu e grozav de interesant, mai exact, nu explică artisticeşte tînjeala periodică a personajului. Cu o excepţie, în care găsim iarăşi extraordinarul, la Velea, simţ al nuanţei. Plesnicute îşi aminteşte, între altele, de o dimineaţă în care „simţise o potrivire între el şi toate lucrurile care-l înconjurau" şi pe care se hotărîse să n-o uite toată viaţa, poate ,, tocmai pentru că n-avea de ce să o ţină minte".

Nu fără surprindere descoperim „ideea" în Ultima proprietate: nişte ţărani cu oarecare stare intră în colectivă şi alcătuiesc o echipă condusă de fiul celui mai sărac om din satul de altădată. Acesta n-are încredere în nimic, i se pare curios că i se dă ascultare. Dar ţăranii îl ascultă, determinîndu-l să se convingă de autoritatea lui. Ei se bucură, explică autorul, nu atît că au „transformat" un om, ci că omul acesta a devenit altul datorită lor: „...toată bucata din viaţa lui Oncică, de la timpul cînd acesta se mira că e ascultat şi pînă cînd se purta popular cu ei, o lucraseră ei, echipa". Era ca şi cum „ ar fi agonisit un pogon în sufletul lui Oncică". Cursul schiţei e că lasă ideea cam neacoperită, încîntat de observaţia pe care a făcut-o, autorul nu dă atenţie detaliilor şi transformarea lui Oncică se produce brusc. Artificiul e evident. Nu altceva se întîmplă în Noapte indispusă (ca să nu mai vorbim de Drumul şi Transferul, de-a dreptul proaste). Iarăşi schiţa promite mai mult decît dă pînă la urmă. E urmărită o criză de creştere a - unor adolescenţi care iau deodată cunoştinţă de ei înşişi. Fineţea analizei e în afară de discuţie. însă universul sufletesc al personajelor e sărac. Spirică, cel Ia care momentul critic e lucid e singurul interesant. Tele e un Paraschivescu din nuvela lui D.R. Popescu, foarte inventiv, trecînd de aceea de mincinos. Umblă noaptea cu un balonseider transparent şi cu becuri la subsuoară, ca o „coloană de lumină". Cînd vrea să nu-i fie

tulburate gîndurile îşi pune pe urechi nişte căşti radiofonice. însă dincolo de pitorescul insului nu e mare lucru. S-a discutat de mult despre ciudăţenii, firi sucite în proza tinerilor. Nu bizareria e supărătoare la unii din eroii lui D.R. Popescu, Velea, F. Neagu sau Ţie, ci lipsa de substanţă. Toţi din familia Merdeneie sînt nişte ciudaţi, dar asta se explică prin modul lor de viaţă. însă Tele nu se ţine ca personaj, apucăturile ciudate înlocuind de fapt orice altceva. El e o fantomă transparentă care luminează noaptea, n-are trup.

Nuvelele lui Velea, cînd nu risipesc însuşirile foarte bune ale prozatorului, sînt admirabile. Volumul ca atare e inegal (la nivelul talentului lui Velea), ceea ce nu-1 împiedică să constituie una din cele mai interesante culegeri de nuvele din ultimul timp.

(România literară, nr. 7, 1964)

Document: 25. Augustin Buzura.doc

AUGUSTIN BUZURA

„Orgolii"

Asemănător prin formulă cu Feţele tăcerii, însă mai demonstrativ, este noul roman, Orgolii, al lui Augustin Buzura. Pornind de la premisele unui roman psihologic, autorul scrie în fond unul de moravuri: interesant mai puţin ca analiză a unei crize sufleteşti, şi mai mult ca radiografie morală a unui mediu corupt.

Subiectul este foarte simplu. Doctorul Ion Cristian, savant eminent şi om remarcabil în multe privinţe, a ajuns la o vîrstă Ia care singura dorinţă îi este aceea de a se putea consacra în linişte experienţelor în domeniul cancerului. Refuză deci funcţiile care l-ar împiedica s-o facă, deşi nu şi onorurile care l-ar stimula. A avut o viaţă agitată, a studiat în Franţa şi în Germania înainte de război, a fost internat la Tg. Jiu în timpul războiului, a mers apoi voluntar pe frontul din vest, a stat închis un timp prin anii '50 ca urmare a unui denunţ mincinos, şi-a redobîndit în fine postul universitar şi titlurile. Conflictul în care se găseşte pe nesimţite prins la un moment dat se datorează, pe de-o parte, adversităţilor (unele

inevitabile) pe care şi Ie-a creat în mediul medical, iar pe de alta, intransigenţei morale a fiului său Andrei, tînăr crud sufleteşte şi nepregătit să înţeleagă aparenta pasivitate a tatălui în faţa prostiei invidioase şi agresive a unor colegi. Din acest punct pleacă romanul: de la observarea crizei lui Cristian. întîile pagini au un demers psihologic pur. însă, treptat, atenţia ne e trasă spre jocul de relaţii din institut cu prilejul alegerii de rector. Criza lui Cristian este reală şi urmărită minuţios, dar ea mi se pare oarecum convenţională, ca un fel de pretext menit a lumina alte aspecte şi nu destul de bine susţinută. Savantul se vede deodată asediat de griji. I-a murit soţia cu cîţiva ani în urmă şi acum are o legătură care-1 nelinişteşte, căci se simte bătrîn şi plin de anxietăţi. Nimic de reţinut în această privinţă: dragostea pentru Vera nu se remarcă nici prin poezie, nici prin adîncime psihologică. Propus să fie rector, se recuză, dar nu scapă de ura celorlalţi candidaţi care-I bănuiesc de tactici abile. Presat de timp, visează să fie lăsat în pace ca să-şi pună la punct citostaticul descoperit, care se pare a fi eficient în tumorile maligne. Anii pierduţi îl obsedează. Detestă tranzacţiile. Şi-i ridică în cap pe toţi mediocrii din institut şi din clinică pe care vechiul rector i-a cultivat din inerţie. E hărţuit pînă şi de fiul său, convins că tot ce zboară se mănîncă, şi care-şi închipuie tatăl în rol de arhanghel Gavril în război cu demonii. Tocmai acum, printre pacienţi i se numără o femeie pe care, în tinereţe,

o iubise şi care-1 părăsise, precum şi un fost procuror şi prieten, din cauza laşităţii căruia ajunsese cu două decenii în urmă pe mîna organelor de anchetă. îşi păstrează cu greu seninătatea în mijlocul atîtor dificultăţi (cam artificial acumulate). Are revelaţia că există şi forme de cancer moral, care trebuie Ia rîndul lor combătute, că ştiinţa însăşi, ca să izbîndească în domeniul ei, e silită să ţină seama de anumite lucruri. Ideea ar fi aceasta: adevărul ştiinţific e legat indisolubil de adevărul moral, lupta pentru cel dintîi depinzînd totdeauna de rezultatul luptei pentru cel de-al doilea.

Metoda, în Orgolii, rămîne, în linii mari, aceeaşi din Feţele tăcerii: confruntarea unor puncte de vedere. Patru sute de pagini de discuţii şi confesiuni. Romanul e discursiv analitic, fără ţîşnire a imaginaţiei, strîngînd meticulos probe, opunîndu-le, dovedind. Fostul procuror Redman relatează lui Andrei episodul arestării lui Cristian. La rîndul lui, doctorul povesteşte fiului' său acelaşi episod, ca să-i înlăture dubiile. Un sanitar din clinică, nemulţumit, se pare, de Cristian, aşterne pe hîrtie, cu agramată tenacitate, lungi note informative despre viaţa particulară a şefului clinicii. La acestea, se adaugă retrospectivele lui Cristian însuşi, singurul personaj analizat direct sub raport psihologic. Conştiinţa celorlalte este reflectată: în opiniile celor din jur, în mărturisiri publice ori private (cazul lui Redman sau al sanitarului). Şi doar despre Cristian avem mai multe versiuni. Ca roman de analiză, Orgolii are un singur personaj (Feţele tăcerii avea trei). Această distribuţie a rolurilor ridică unele dificultăţi. Alternînd „depoziţiile", romanul nu e la fel de convingător în toate. Să luăm un exemplu. Este evident aproape de la început că Redman simplifică, în avantajul său, lucrurile şi că minte. Ca să nu ne înstrăineze cu totul simpatia faţă de fostul procuror, autorul forţează oarecum nota, sugerîndu-ne că de vină, pentru încordarea relaţiilor lui cu doctorul, este şi inflexibilitatea egoistă a acestuia, rece, inuman, indiferent la tot ce depăşeşte sfera ştiinţei sale. însă versiunea lui Redman are un parti pris aşa de clar încît e greu de crezut. Autorul nu reuşeşte să o facă deloc creditabilă. Suspectă e şi a lui Cristian, dar nu în latura faptelor, care sînt plauzibile, ci în ordine psihologică. Dacă Redman e minimalizat, Cristian e idealizat. întreaga anchetă din anii '50, la care-1 supune odiosul Varlaam, pare menită a verifica eroismul medicului. Şi nu e deloc subtilă: între anchetator şi anchetat se stabileşte o relaţie directă, pe faţă, naiv de simplă. în loc ca cele două versiuni să se completeze, se exclud. Ceea ce făcea meritul Feţelor tăcerii era tocmai, în conflictul dintre Radu şi Carol Măgureanu, imposibilitatea de a tranşa lucrurile. Nici unul nu deţinea adevărul .adevărat, ca acum

(ingrată sarcină!) doctorul Cristian. Faptul e sublinitat şi de grosolănia atacurilor împotriva lui: al sanitarului papirofag, al prorectorului Creţu, al antipaticilor Ottescu şi Vasiliu. Nu e greu să luăm partea lui Cristian, care e inteligent, onest, dezinteresat. Notele sanitarului ne umplu de oroare. Redman, la început, ne stîrneşte mila, pentru ca apoi să se arate perfect ticălos. Andrei ne înduioşează prin naivitatea lui juvenilă etc. Cristian cîştigâ partida, în ochii noştri, fără luptă.

Acest eticism, care împarte personajele în tabere distincte, e foarte primejdios într-un roman. Ţine de o viziune prea polemică, stînjenitoare în creaţia obiectivă. Linia care separă pe cei drepţi de cei nedrepţi e netă ca o frontieră. Cei drepţi sînt şi inteligenţi, buni profesional, curajoşi. Cei nedrepţi, proşti şi vulgari, cu puţine excepţii. Eticul subordonează psihologicul. Sentimentele devin noţiuni: ura lui Redman şi a sanitarului, invidia lui Ottescu, admiraţia pentru Cristian a doctorului Dumitrescu. Personajele sînt doar siluete morale, îşi ocupă locul dinainte stabilit. Acţionează sau reacţionează aproape automat. Psihologic, Orgolii nu e nici profund, nici destul de motivat. De la un punct înainte, devine, chiar, previzibil. Demonstraţia autorului ignoră pe alocuri nuanţele şi preferă fixitatea tipurilor. Anania, laborantul, va fi mereu acelaşi simpatic, energic şi jovial susţinător al lui Cristian pe care-1 adoră; sanitarul, un penibil delator; Vasiliu, invidiosul ce-şi ascunde invidia sub un strat gros de pudră; Codreanu, carieristul abil şi versat. Cu astfel de clişee psihologice nu se poate face roman de analiză: dar se poate roman de moravuri. Căci imobilitatea caracterelor e o condiţie a caricaturalului. Sarcasmul romancierului nimereşte din plin în astfel de ţinte fixe. Orgolii desfăşoară un spectacol grotesc al corupţiei, prostiei agresive şi ticăloşiei meschine. E un bestiariu. Augustin Buzura are stofă de prozator satiric. Siluetele sînt decupate uneori memorabil: cuplul urmuzian Ottescu-Boţan ne furnizează un exemplu. Nu-i lipseşte autorului decît verva. El e „greoi", serios, ca toţi moraliştii. Se complică în analiza unor probleme de conştiinţă, cînd, în fond, personajele de felul celor din Orgolii nu au niciodată asemenea probleme. Ele se adaptează ca să supravieţuiască: este singurul mecanism psihologic interesant. Şi la Redman, şi la Varlaam, şi la Codreanu. Diferă formele, grosolane la cei dintîi, rafinate la ultimul. Esenţa este aceeaşi. Corpul străin cu adevărat în acest panopticum e Cristian, personajul principal. în faţa lui, ochiul rece şi necruţător al romancierului se închide subit. Orgolii amestecă prin urmare problematica psihologică a unui roman de analiză cu satira de moravuri. Un roman serios, patetic, al crizei moral-intelectuale şi unul

caricatural, grotesc, al parvenirii sociale încearcă să locuiască sub acelaşi acoperiş. Oricine compară o pagină din reflecţiile interioare ale doctorului Cristian („în ceafă simţi o durere vie, pulsatilă, care antrena în ritmul ei lumina cerului, culorile, aerul proaspăt, aspru") cu una din, să zicem, denunţurile sanitarului („De abia aştept să mă • însănătoşesc, să-mi reiau activitatea că acasă cît sînt singur cu soacra mă enervez că ea susţine că trebuie să dau.nişte slujbe la popă să-mi treacă şi mă forţează să-mănînc zahăr cu petrol ca să-mi treacă tuşea. De-ar veni odată vremea să dispară odată toate rămăşiţele astea cu mentalităţi retrograde şi mistice că sînt foarte greu de suportat!") constată uşor diferenţa. In ce mă priveşte, mi se pare remarcabil romanul de moravuri.

(România literară, nr. 19, 1977)

„Vocile nopţii"

în cîteva privinţe, toate romanele de pînă acum ale lui Augustin Buzura se aseamănă. Ele pornesc de la zugrăvirea unui mediu profesional sau social şi de la problemele lui specifice. Sînt, pe acesta latură, adevărate tablouri de moravuri, cum au fost, pentru epoca lor, Germinai şi celelalte romane ale lui Zola. în al doilea rînd, toate conţin monologuri ori spovedanii pasionate datorate unor inşi aflaţi în momente de criză sufletească şi în dezacord cu lumea înconjurătoare. Au fost considerate, din această cauză, romane psihologice, mai ales că autorul întrebuinţează frecvent procedeele psihologismului modern. Dar, trebuie imediat precizat, tendinţa către observaţia obiectivă se dovedeşte mai puternică decît aceea către introspecţie sau analiză şi, de la Absenţii la Orgolii şi la recentul Vocile nopţii, interesul romancierului s-a deplasat încet, dar constant, dinspre problematica sufletului individual (Absenţii fiind singura confesiune veritabilă) către ceea ce aş numi, în lipsa unui termen mai bun, psihologia colectivă, adică mentalitatea, comportarea sau limbajul unor grupuri sociale determinate. Psihologismul, în al treilea rînd, a fost tot timpul orientat la Augustin Buzura către un fond moral al trăirilor: putem lesne remarca opoziţii etice limpezi ce presupun o calificare implicită a actelor şi atitudinilor umane. Ca majoritatea ardelenilor, Augustin Buzura este mai degrabă un spirit etic decît unul artist. Romanele lui, aspre şi neîndurătoare rechizitorii, au necontenit o notă dramatică, un patos viguros al confruntării şi, destul de des, un fel de încrîncenare care revelă pe marele pătimaş. Sînt lipsite de farmecul pe care îl dau strălucirea sau gratuitatea imaginaţiei, senzorialitatea bogată,

plasticitatea limbii; compensează prin gravitate, şi temeinică aplicaţie invenţia greoaie, laborioasă, absenţa de ţîşnire ideatică.

Vocile nopţii nu se deosebeşte fundamental de romanele precedente. Dar el reprezintă o consolidare a aptitudinilor romancierului şi este, pînă azi, cartea lui cea mai matură. Ceea ce aduce nou faţă de celelalte este, înainte de orice, o mai bună cuprindere a problemelor sociale şi morale. Lumea medicală din Absenţii şi Orgolii ori aceea a satului din perioada colectivizării din Feţele tăcerii erau şi mai limitate, şi mai, cum să spun, marginale decît acest mediu de tineri muncitori pe care îl găsim în Vocile nopţii şi care a mai fost investigat, cu meritorii rezultate, de Virgil Duda, Tudor Octavian, Minai Sin, M. C. Runcanu şi alţii. Vocile nopţii este întîiul roman de anvergură ce i se consacră. Este un mediu în care prefacerile social-umane sînt mai pronunţate decît în oricare altul, căci imensa majoritate a acestor tineri sînt, la origine, ţărani, iar proletarizarea lor rapidă şi deocamdată incompletă reflectă, ca un sesamogràf, efectele pe plan moral (şi bune, şi mai puţin bune) ale industrializării. Tot ce se petrece aici are, apoi, ecou imediat în restul sectoarelor sociale. Şi nu mai e vorba de un mediu, ca acela medical, profesional închis şi, din punct de vedere social, minoritar, nici de o clasă, ca aceea a ţărănimii tradiţionale, pe cale de dispariţie, ci de una în plină formare: chestiunile morale nu mai sînt legate de apărarea ori contestarea unor vechi şi stabile valori, ci de observarea naşterii unora noi, precum şi a dificilei lor sedimentări.

Paralel, se produce la Augustin BuzUra o radicalizare a viziunii: atît a celei sociale, cît şi a celei artistice. Referindu-mă la cea din urmă: prozatorul pare mai decis decît niciodată să risipească unele din miturile legate de tema sa. îşi alege un erou care, renunţînd a-şi termina studiile de filosofie, intră în fabrică şi obţine o calificare. Lumina în care autorul scaldă experienţa lui Ştefan Pintea e, pe alocuri, foarte crudă. Relaţiile sînt despuiate de orice poezie, de orice miraj. Experienţa vieţii e, pentru erou, cumplită şi sfîrşeşte cu un eşec de proporţii. Nimic „romantic" nu mai rămîne în gestul său, iar iluziile (căci are destule, deşi nu Ie mărturiseşte direct) i se transformă una cîte una în scrum. Această perspectivă deloc duioasă nu e totuşi lipsită de un ciudat umor: lucru nou în proza lui Augustin Buzura, confesiunea eroului (care ocupă trei pătrimi din carte) este, pe cît de amară, pe atît de plină de o vervă sarcastică, muşcătoare. Ne-am fi aşteptat mai puţin să descoperim Ia autorul Feţelor tăcerii înclinaţia spre dezvăluirea laturii comice a unor evenimente şi mai ales a unui anumit limbaj. Aşa cum o parte din clişeele literaturii vieţii de uzină, sau cu tineri

angrenaţi în muncă şi în tot soiul de activităţi lăturalnice, sînt întoarse pe dos, cu efecte comice, tot astfel este răsturnat un anumit mod de exprimare. în alianţa aceasta de patetism întunecat şi de vervă comică distingem de fapt o incertitudine sufletească chinuitoare a tinerilor eroi şi o paradă (în forme ostentative, batjocoritoare, teribiliste) menită a o ascunde. Tonul, atît de special, al romanului indică valorile profunde pe care le afirmă şi natura conflictului în care le confruntă.

Iatâ-1 pe Ştefan Pintea, protagonist şi (în nouă capitole din cincisprezece) narator. Inundaţiile i-.au distrus casa părintească de la • Arini şi i-au îmbolnăvit tatăl (ţăran şi muncitor, aflat la capătul unei vieţi foarte dure). Ca să reconstruiască locuinţa şi ca să ofere tatălui mulţumirea unei bătrîneţi liniştite, tînărul îşi abandonează studiile universitare şi intră în aceeaşi uzină, şi la aceeaşi secţie, unde tatăl lui muncise o viaţă. Şi-a pus în gînd să cîştige bani cu orice preţ, ca şi alţii din colegii lui de la căminul muncitoresc sau din echipa de lucru. însă actul lui e pur sentimental: are şi o motivare de aftă natură. Ca student, Pintea a fost silitor la carte şi săritor la sarcini. Şi-a dat la un moment dat seama că, avînd asigurată o promovare uşoară, nu e totuşi decît un conformist mediocru, incapabil de iniţiative sau măcar de opinii proprii. Părăseşte facultatea şi ca să se răfuiască cu sine: porneşte, într-un fel, în căutarea propriei identităţi. Din studentul supus, cuminte, a devenit un muncitor, pe cît de bun profesional, pe atît de individualist, intratabil, rebel. în încercarea de a-şi afirma mica lui personalitate, eroul cade dintr-o extremă în alta. Acest al doilea Pintea e însă tot atît de puţin autentic cum era şi primul. Sub masca lui teribilistă, se ascunde un ins timid, debusolat, un idealist care continuă să nutrească (deşi n-ar recunoaşte-o în ruptul capului) anumite iluzii. Pintea, ca şi Vişan, Stelică Goran sau, chiar, Niculae Sultan, nu e nici mai bun, nici mai rău decît orice tînăr la vîrsta lui. Problema nu e a înzestrării (sau a lipsei de înzestrare) naturale a acestor tineri, ci a valorificării ei de către societate. în centrul romanului întîlnim o veche temă educativă. Iar sarcasmul, batjocura necruţătoare a autorului nu sînt îndreptate contra tinerilor pe care munca s-ar cuveni să-i educe, ci contra educatorilor lor, care, cu puţine excepţii (maistrul Nicoară ori, pînă la un punct, directorul Ică Stănculescu), sînt nişte carierişti detestabili, ticăloşiţi fără speranţă. Tinerii, în ce-i priveşte, sînt inconformişti şi rebeli faţă de normele unei educaţii false ce seamănă adesea cu manipularea conştiinţelor şi conduce, în chip sigur, la mutilarea lor; revolta lor, care nu şi-a găsit deocamdată nici claritatea raţiunilor, nici limbajul, e perfect îndreptăţită. Şi ei sînt departe de a fi irecuperabili. Un simţ adînc al solidarităţii continuă să răinînă nealterat

în aceşti copii care sar să dea, la propriu, din pielea lor unui tovarăş (nota bene: pe care nimeni nu-1 iubeşte, căci e bătăuş şi laş) care suferise arsuri grave; iar cei trei fraţi Vasîi, ţărani din Oaş, sînt, aproape de marginea idilicului, un exemplu de rezistenţă la orice presiune, a bunului simţ şi a curăţeniei sufleteşti.

Pe aceste date, romanul e scris cu mînă sigură şi nu are pierderi de suflu. Multe personaje şi scene se ţin minte: în afara eroului principal, cei doi Filipaş, tatăl şi fiul, Lena Filipaş, Stelică Goran (un fel de Ostap Bender autohton), Stănculescu şi alţii; apoi, vînătoarea,, petrecerea de la Filipaş, căsătoria acestuia cu Lena, spectacolul oferit de tinerii muncitori pe scena căminului cultural, crosul tineretului şi multe altele. Cel mai-complex personaj rămîne, fireşte, Ştefan Pintea. El e distribuit într-un rol dublu: de observator atent al lumii din jur şi de analist al propriilor trăiri. Confesiunea lui denotă o anumită vocaţie introspectivă, comună multora din protagoniştii romanelor lui Augustin Buzura. Inteligent, cultivat, onest, deşi vizibil neformat sufleteşte, Pintea este, în felul lui, un risipitor: un ins înzestrat cu mari însuşiri, dar privat de şansă. Orice roman pe tema educaţiei este şi un Bildungsroman: Vocile nopţii nu face excepţie. Cu precizarea că el ne arată mai curînd eşecul unei formări decît împlinirea ei. Lipsa de şansă barează necontenit intenţiile cele mai bune ale lui Pintea. înainte de orice, ancheta în care este implicat (bănuit pe nedrept a fi furat banii celor trei fraţi Vasîi, cu care era prieten) îi creează un sentiment de nesiguranţă şi, cu timpul, de persecuţie. Deşi se ştie inocent, înţelege cum se pot ţese în jurul omului plasele fricii şi cum i se poate sugera un comportament de culpabil. în alt plan, dragostea pentru Lena Filipaş: regăsim în ea alianţa caracteristică de autenticitate şi de fals din tot romanul. Lena e o nefericită, care s-a căsătorit cu Filipaş în condiţii oribile, dar care nu se mai poate despărţi de el (a prins gustul bunei stări şi, pe de altă parte, ţine la soţul ei, om interesant, în ciuda aparenţelor). Pintea o iubeşte, s-ar crede, cu adevărat, şi-i oferă un sprijin afectiv necesar derutei ei sufleteşti. Dar această dragoste - cu episoade admirabile - e fundamental maculată. Formarea sub raport afectiv a tînărului stă sub semnul aceluiaşi complex de factori ca şi formarea lui în general. Ultima speranţă i se ia lui Pintea în final, cînd, tatăl lui moare în chip stupid. Tot efortul tînărului se dovedeşte astfel compromis. O dată cu dispariţia ţelului care-1 anima, debusolarea lui va deveni totală.

Există în acest roman puternic şi impresionant cîteva accente discutabile şi chiar greşite. Să rămînem la Pintea. Opoziţia dintre meritele personajului şi nenorocul lui social este prea tranşantă, cu aer

demonstrativ pe alocuri. Fostul student în filosofie, nimerit într-un cămin de tineri care vor să pară din speţa celor duri (bătăuşi, beţivi, contestatari şi aşa mai departe), începe prin a administra o straşnică bătaie celui mai dur dintre duri. S-ar zice că, de la o vreme, filosofii din romanele româneşti folosesc pumnul mai repede (şi mai bine) decît capul! Uşor incredibil literar, acest episod asigură lui Pintea o celebritate care-1 fereşte de alte supărări cu turbulenţii lui tovarăşi. Dar filosoful e şi un seducător: femeile îi cad în braţe foarte uşor. (Şi femeile în acest roman sînt asemănătoare: prizoniere ale unei instinctualităţi primare, pătimaşe şi amorale). întîmplarea cu Violetta, o ziaristă italiană, cunoscută cu ocazia unei călătorii a studentului în Iugoslavia, e, între toate, senzaţională. Biografia, firea şi comportarea tinerei femei sînt în afara comunului. Ochiul de observator atent al romancierului se află pe jumătate închis în acest episod, altfel cu semnificaţie clară (şi necesară) în roman. Totul putea fi mai simplu şi mai credibil, fără strip-tease în poieni de pădure, escapade automobilistice prin munţi şi alte asemenea lucruri. O notă aparte face capitolul consacrat inundaţiilor: nu sînt convins că Augustin Buzura e un la fel de bun creator de atmosferă, şi încă de una coşmarescă; mi se pare că talentul lui excelează, mai degrabă, în domeniul strict realist (social sau psihologic). Fireşte, şi aici, în calea eroului iese o femeie misterioasă (e vorba de o halucinaţie erotică, de fapt) care nu mai trebuie să spun ce face...

Finalul romanului lasă unele lucruri neexplicate. Nu e limpede de ce locotenentul Veza (anchetator abil, viclean), în loc să-1 aresteze pe Pintea, îi îngăduie să lucreze mai departe la casă. Amînarea nu e în spiritul prozei lui Augustin Buzura. In logica evenimentelor şi a oamenilor, nici moartea tatălui lui Pintea nu trebuie să fie accidentală. Căci neşansa eroului nu ţine de hazard, ci de o necesitate înscrisă în faptele lui şi ale celor din jurul lui.

în sfîrşit, cîteva cuvinte despre structura narativă a romanului. Vocile nopţii este compus dintr-o acţiune prezentă şi dintr-o retrospectivă, intercalată, în proporţie aproximativ egală. Convocat la miliţie, fără să ştie de ce, Pintea, aflat în sala de aşteptare, îşi perindă prin minte viaţa lui anterioară. Ulterior, eliberat provizoriu, pleacă în satul natal. Capitolele de retrospectivă au ca semn gramatical distinctiv persoana întîi a naratorului. Celelalte (inclusiv discuţiile cu locotenentul Veza, care întrerup meditaţiile solitare ale lur Pintea) sînt la persoana a treia, dar tot din unghiul personajului principal, cu o singură excepţie, cînd „focalizatorul" devine incert, părînd a fi, dar nu peste tot, Lena Filipaş. Excepţia nu era necesară şi o parte din

elementele de informaţie, privind viaţa femeii, utile în motivarea acţiunii, puteau fi introduse şi altfel: fără să se fisureze unitatea punctului de vedere. în ce priveşte alternanţa de persoane gramaticale din capitolele de retrospectivă şi din cele de acţiune prezentă, deşi nu e perfect riguroasă, ea reprezintă o intuiţie remarcabilă a scriitorului. Persoana întîi implică monolog interior, introspecţie (şi, mai rar decît în Absenţii, tehnica fluxului de conştiinţă), deşi, în unele cazuri, evenimentele sînt pur şi simplu relatate în ordine cronologică: atunci procedeul îşi vădeşte un caracter cam convenţional. Persoana a treia, menţinînd în genere o perspectivă interioară, e mai „transparentă" şi, epic, mai eficientă. Alternarea dictează romanului un ritm specific.

Vocile nopţii e un roman de o remarcabilă originalitate şi forţă care arată în autorul lui pe unul dintre cei mai buni romancieri de azi.

(România Literară, nr. 36, 1980)

Document: 26. Mircea Ciobanu.doc

MIRCEA CIOBANU

„Istorii" (I)

Primul volum al noului roman al lui Mircea Ciobanu (Istorii) conţine trei „istorii": legate, fireşte, între ele, dar putînd fi citite şi separat. întîia este un fel de ospăţ al lui Trimalchio; a doua, care mi se pare cea mai bună, descrie o nuntă în mediul negustoresc bucureştean de la 1926; a treia, cam hibridă, reluînd firul epic din prima, dezvoltă retrospectiv un moment din viaţa inginerului Gheorghe Palada. Lumea este în linii mari aceeaşi în toate trei, cu deosebire că la masa de Anul Nou pe care Palada o oferă, ca de obicei, de multă vreme, unor cunoscuţi ai săi, personajele sînt versiunea degradată, epuizată istoric şi fiziologic, a vitalilor mahalagii de după războiul celălalt. Pe cît îmi pot da seama deocamdată, Istorii se va constitui din sondaje succesive în diferite epoci şi, poate, medii sociale, zugrăvind în fond mărirea şi decăderea unor familii din mica burghezie autohtonă. Cronică socială, deci, dar din unghi artistic, tablou rafinat, subtil al unei lumi vulgare, bogat spectacol flamand al instinctelor şi apetiturilor primare.

Cheagul acestei lumi îl descoperim în extraordinarul episod al peţitului şi al nunţii din cartea a doua. Cine sînt protagoniştii? Cîrciumarul bucureştean Iancu Dudescu îşi mărită fata, pe Măria, cu fabricantul de sobe Martin Cunţ, flăcău tomnatic şi om avut, adevărat seif made inan. Sobarul se foloseşte pentru a o peţi pe fată de un personaj cu mare relief literar, misitul Sache, om bun la toate, descurcăreţ, limbut, afacerist tenace, simpatic, trivial şi eficient. Familia lui Dudescu numără la rîndul ei cîteva tipuri remarcabile. Soacra negustorului, de exemplu, moaşă de meserie, poreclită Logofeteasa, centenară plină de vigoare, mahalagioaică fabuloasă, un fel de Pilar Ternera din romanul lui Marquez. După aventuri, legate de îndeletnicirea ei, Logofeteasa creşte la bătrîneţe pe nepoată-sa Dina, epileptică din vina moaşei înseşi care o scăpase din braţe la naştere, strînge bani pentru ea, tocmeşte pe Sache să-i caute un bărbat (şi Sache îl găseşte pe Spiru Albarchi, coşar puţin norocos, în ciuda şansei superstiţioase legate de profesia lui), terorizează pe pretendenţii Măriei, e veşnic cu ochii pe cei din jur, află tot şi ştie tot. La un moment dat are în vis viziunea colosală a propriului corp, imens, din care se nasc zeci de copii care i se caţără pe pulpe şi pe braţe, ca nişte colosale furnici pe trunchiul unui copac. Alt personaj interesant este Sisa, mama Măriei, de o răutate înnăscută, nocivă ca un acid, sîcîitoare şi greu de suportat. Iancu, bărbatul, e uriaşul cu suflet infantil.

Foiala acestor indivizi, viaţa lor, codoşlîcul, peţitul, nunta, mesele, beţiile, plimbările cu trăsura, certurile zilnice alcătuiesc materia unui admirabil tablou literar. Socialmente, lumea aceasta vine din Logodnicul (şi nu numai) Hortensiei Papadat-Bengesu, din Mateiu Caragiale, din nuvelele Henriettei Yvonne Stahl (Măria este vîndută lui Cunţ ca domnişoara Evridichi, şi ea fată de cîrciumar, în povestirea La bătălia de la Port Artliur), sau ale lui Gib Mihăescu, din G.M. Zamfirescu şi Eugen Barbu.

E o mahala sufletească mai degrabă decît una în sens propriu şi, ca şi la Hortensia Papadat-Benge9cu, ea nu este populată de tipuri morale, ci fiziologice. Personajele nu sînt oameni buni, răi, perfectibili, canalii, ci indivizi sănătoşi şi mai ales bolnavi. Romancierul, cultivă bizarul şi anormalul fiziologic. Una din problemele lui este aceea a progeniturii. Gheorghe Palada îşi urăşte fiul ca şi Deleanu din Bătrînul Hortensiei Papadat-Bengescu. Acesta, Marcu, e, cel puţin din unghiul tatălui, un Codea saii un Ghighi, după cum Dina e o Aneta Pascu, iar Logofeteasa o Salema. Dina fiind epileptică, Petra este erotomană, Măria are din naştere un defect fiziologic (inversul celui de care suferă Nory Baldovin). Nu numai în episodul nunţii, dar şi în acela al ospăţului petronian de la început, personajele sînt zugrăvite aproape exclusiv pe această latură. Sultana e înecată în grăsime, pofticioasă, hulpavă, oribilă. Pascal e timidul paralizat de orice gest sau vorbă ca de privirea unei cobre. Vera e femeia trecută, căzută în morbiditatea vîrstei. Anghel Filipescu e ramolitul cu zvîcniri de vitalitate. De partea cealaltă stă, oarecum singur, inginerul, amfitrionul, sănătos, puternic, bărbatul autoritar, făcut să izbîndească.

S-ar părea că romanul va pune mai departe în centru apariţia îndoielii şi a crizei la acest bronz neatacat de obicei de nesiguranţe, dacă e să judecăm după ultima „istorie". Originea fisurării imperceptibile a personalităţii lui Palada o găsim în scena de la masă cînd, ca urmare a bruscheţii obişnuite a inginerului, Anghel Filipescu se sperie şi are un atac de apoplexie. Palada este, ca şi alte personaje ale lui Mircea Ciobanu (din Martorii, Tăietorul de lemne sau Cartea fiilor), vinovatul fără vină, ucigaşul virtual, dar inocent. Tema e doar anunţată în Istorii, însă probabil că va fi dezvoltată ulterior. Criza sufletească a lui Palada face deocamdată obiectul ultimei povestiri din volum. însă această poveste mi se pare că mai mult eludează decît clarifică lucrurile. Episodul şantierului din 1945, ca univers uman haotic, pe cale de a se structura, pare adăugat, lipit, şi înţelegem greu ce se petrece cu Palada însuşi în această perioadă. Atenţia ne e deplasată spre alte aspecte. Cărui fapt se datorează cariera lui

strălucită, forţa şi poziţia lui socială? Palada e şi el un Martin Cunţ de mai mare anvergură, mai mult specialist decît negustor, desigur, însă tot un îmbogăţit prin mîna proprie, fără tradiţie familială. Acest burghez nou rămîne puternic şi după al doilea război, probabil ca specialist indispensabil. Autorul nu lămureşte în acest volum biografia inginerului, oarecare confunzie între poziţia datorată averii, şi aceea datorată puterii politice stăruind. în aceste condiţii, criza care survine era dificil de motivat. Lipsesc prea multe circumstanţe.

Dar mai există o cauză. Cum nu e moral, romanul lui Mircea Ciobanu nu e nici psihologic în sens strict, ci esenţial artistic, la fel cu Craii de Curtea-Veche, de exemplu. în această'constatare se ascunde şi o jumătate de reproş. Marele roman e de obicei moral. Mircea Ciobanu e, poate, din acest punct de vedere, scriitorul contemporan cel mai contradictoriu: nu e carte a lui care să nu ridice o problemă morală; dar rezolvînd-o de fiecare dată într-un sens estetic. Nu e un moralist dublat de un estet, ci un estet cu veleităţi de moralist. Iată, în Istorii. Ochiul lui e mai viu atras de spectacolul abjectei măreţii a Logofetesei decît de tulburarea conştiinţei lui Palada. în ciuda marii deosebiri de manieră (mai firească şi mai tradiţională în Istorii decât în cărţile precedente, mai epică, mai puţin teoretizantă), Mircea Ciobanu rămâne acelaşi artist care contemplă lumea cu un hulpav ochi estetic. Ospăţul din prima naraţiune e un spectacol magistral al degradării fiziologice, studiu bogat al unor exemplare umane în degringoladă. Pe optzeci de pagini, se mănîncă şi se bea. E un prodigios spectacol al îngurgitării continue, al fălcilor în mişcare, al elefăielilor, poftei şi dezgustului fericit, al farfuriilor pline, revărsate, ca şi al resturilor ospăţului. Romanul trăieşte extraordinar prin astfel de amănunte. Măria, singură în bucătărie, după încheierea mesei, pare asediată de vesela murdară şi de mirosurile fetide ca de prezenţe fizice, agresive. Sultana devoră bucatele, nu le mănîncă. Pascal, venit a doua oară pe furiş ca să se plîngă Măriei de Palada (se culcase cu nevasta lui, Iana), nu reuşeşte să-şi descarce inima grea, dar e apucat de o foame sălbatică şi cere de mîncare. Din nou, autorul preferă psihologicului fiziologicul. Scena în sine putea fi dostoievskiană, prin acest Pascal umil care se umileşte şi mai rău, iubind-o pe Iana tocmai fiindcă 1-a înşelat şi ţinînd-o copilăros şi supus de mînă în clipele în care totul în el se revoltă contra nesăbuinţei femeii. însă Mircea Ciobanu nu dezvoltă niciodată lucrurile în acest sens şi scena rămîne estetic uimitoare, dar fără adîncime. Este mereu o înclinare spre decorativ, artistic şi pitoresc, în episodul nunţii, totul se reduce în fond la acelaşi spectacol. Peţitorii mănîncă şi beau pînă adorm: slăbănogul Cunţ cu capul pe genunchii

uriaşului Dudescu. Motivul decorativ sare în ochi. Nunta e pantagruelică. Mesele debordează de bucate, sosurile curg ca vinurile, paharele se răstoarnă. Pictură flamandă, abundenţă, senzorialitate, grotesc. Oaspeţii, prea beţi şi doborîţi de o digestie colosală, sînt plimbaţi la nesfîrşit de trăsuri prin oraş, căci birjarii nu le pot smulge adresa. Craii de Curtea-Veche şi Frumoşii nebuni ai marilor oraşe îşi dau întîlnire în acest carnaval negustoresc şi bucureştean din 1926. Vulgaritatea însă lipseşte cu desăvîrşire. Mircea Ciobanu e un artist care îşi scoate efectele din căutarea contrastului. A observa cu ochi de estet mahalaua sufletească - iată în definitiv tema. Contemplarea e, în acelaşi timp, nesăţioasă şi ironică. Remarcabilul tact artistic (şi în limbă) îl opreşte pe romancier de la excese. Meritul literar provine din echilibrul păstrat între extreme. Senzofialitatea naratorului e copleşitoare şi totodată reticentă. Procură delicii, fără să abuzeze. Istorii e proza unui artist, elegant şi detaşat, pe alocuri rece, meticulos, meşteşugar, care se lasă atras de spectacolul vitalităţii primare (şi al reversului ei: degradarea), instinctuale, frenetice, din dorinţa (tot de natură artistică) de a estetiza trivialul şi de a transfigura ordinarul.

(România literară, nr. 12, 1977)

„Istorii" (V)

Exact un deceniu s-a scurs de la apariţia primului volum al Istoriilor lui Mircea Ciobanu, pe care cel de-al cincilea le încheie acum; sau, cel puţin, aşa ar trebui să se întîmple, dacă avem în vedere regula că un roman nu mai poate continua după moartea protagonistului său. în cazul de faţă, va mai urma totuşi ceva, un soi de addenda, ceea ce, dată fiind compoziţia romanului, cum o ştim, nici nu e de mirare. Am fost ispitit de mai multe ori pînă acum să recapitulez acţiunea şi structura Istoriilor, mai ales după al treilea şi după al patrulea volum, nu numai din obligaţia de a reaminti cititorului planul general al unei opere despre care am scris cam din doi în doi ani, dar şi pentru a-mi clarifica mie însumi acest plan, presupunînd că autorul a avut în minte unul de la început sau că 1-a descoperit pe drum. Acum, după volumul al cincilea (şi, în fapt, ultimul), ar fi poate util să redescriu întregul edificiu (de 1.500 de pagini sau mai mult). Mă reţine însă chiar absenţa acelei addenda promise, care s-ar putea să conţină elemente capabile a schimba perspectiva sau, măcar, a aduce precizări interesante. Şi, totuşi! Amînînd concluziile propriu-zise pentru la sfîrşitul sfîrşitului, să încerc încă o dată să „prind" formula romanului.

Ea nu este una clasică, în ciuda faptului că faţă de Martorii, Cartea fiilor sau Epistole, Istoriile par mai puţin radicale în materie de înnoire ■a prozei. Mai bogate sub raport epic şi mai obiective ca manieră, ele nu respectă totuşi cîteva din exigenţele furidamentale ale romanului tradiţional. Şi, în primul rînd, o exigenţă pe care am putea-o numi a unităţii: nu e vorba doar de acea linearitate cronologică, de la care romanul antebelic se abate rareori, şi atunci doar în chip mecanic, prin intervertiri temporale simple, de felul celor din Orb prin Gaza al lui Huxley, ci de o viziune unitară a oamenilor şi a destinelor lor, care să ne dea impresia că există un unic criteriu de apreciere şi că, în definitiv, lumea însăşi înfăţişată în roman este coerentă şi omogenă. Am observat şi mai demult căţ-de la titlu, romanul lui Mircea Ciobanu sugerează că istoria de familie pe care ne-o relatează s-a pulverizat în numeroase istorii, autonome nu atît prin felul în care autorul înţelege să le juxtapună, fără a le lega direct, cît prin imposibilitatea lor naturală, dacă pot spune aşa, de a mai fi.gîndite la un loc sau, eventual, ca membra disjecta ale unui trunchi comun. Este aici o eterogenitate de substanţă a însuşi universului uman: moral, istoric şi social. „Istoriile" nu mai fac „istoria".

Interesant este că naratorul central, absent în prozele anterioare ale scriitorului, îşi face din nou apariţia, cu atotştiinţa lui şi cu tot ce decurge din ea: cu deosebirea, faţă de romanul clasic, că el nu ni se mai prezintă pur şi simplu ca cel ce narează, dar şi ca cel ce scrie. Naratorul clasic ţinea la privilegiul lui de povestitor şi nu se sfia să uzeze (şi să abuzeze) de el. Naratorul Istoriilor este - şi nu-şi ascunde această calitate - un scriitor, un om care nu se mărgineşte să povestească ce s-a întîmplat cu personajele, dar care e conştient de obligaţiile ce-i revin din transpunerea întîmplărilor, între paginile unei cărţi. El nu e un martor sau un participant la evenimente, dar nici o instanţă transcendentă, o absenţă elocventă: este scriitorul însuşi. Nu e greu de văzut că, mult mai discret decît, bunăoară, în Martorii, metaromanul trebuie neapărat luat în considerare cînd analizăm Istoriile: din toate vocaţiile cu care ne putem întîlni în proza de ficţiune (de povestitor, de evocator, de analist, de martor, de ideolog etc.) cea mai frapantă este aici vocaţia de scriitor, de artist al romanului. Această vocaţie este lesne de identificat în stilul Istoriilor (la care m-am referit de cîteva ori pînă acum: un stil al expresivităţii rafinate care caută frumuseţea ascunsă în trivial, transfigurînd ordinarul pînă la a-i da solemnitate şi maiestate biblică, amestecînd spiritualul şi senzualul, asceticul şi orgiasticul), dar nu se rezumă la el: în fond, romanul nu ne spune în primul rînd istoriile legate de una ori mai multe familii bucureştene din

acest veac, ci istoria scrierii lor, a prefacerii acestui material brut de viaţă în operă de ficţiune şi de artă. Doar la Mateiu Caragiale, şi la foarte puţin alţii, artisticul este, în acest sens, vocaţia dominantă în roman.

Practic încheiat fiind romanul, ne dăm mai bine seama de construcţia lui. Există în el o naraţiune-cadru şi un moment temporal de referinţă; revelionul din casa Palada din anul 1959. Fiecare din cele cinci volume se deschide cu un episod situat în acest cadru de spaţiu şi de timp. Revelionul propriu-zis ne este relatat în primul volum. Următoarele trei volume descriu zilele de sărbătoare de după el. în fine, al cincilea ctiprinde o zi întreagă: „cea dimii zi de lucru a anului o mie nouă sute cincizeci şi nouă-". Dacă Mircea Ciobanu ar fi pus cap la cap aceste episoade (doar ultimul extins la tot romanul), am fi avut în faţă un roman cu o remarcabilă unitate de timp (trei zile) şi de Ioc (casa Palada, casa Pascal şi rătăcirea prin oraş, după părăsirea lor succesivă). Dar, exceptînd acest din urmă volum, în celelalte mai există cîte două episoade, doar al treilea avînd în centru tot pe Gheorghe Palada, constructorul (nu ştiu dacă n-ar trebui să fi scris cuvîntul cu majusculă), ca protagonist al unor retrospecţii situate în timpul şi după cel de-al doilea război mondial, adică aproximativ în deceniile de dinaintea nopţii de revelion cu pricina. Episodul mijlociu este cel mai vechi, sub raport temporal, din toate, şi el aduce în prim-plan alte personaje decît cele care au luat loc la masa de revelion sau pe care le puteam găsi pe şantierele Palada: relaţia dintre unele şi altele este una destul de laxă, o relaţie de familie, la drept vorbind; episoadele mijlocii descriu pe ascendenţii Măriei Palada, soţia inginerului, aşa cum erau cei în anii celuilalt război mondial sau de imediat după aceea. Există şi o deosebire de manieră narativă între aceste episoade mijlocii - care alcătuiesc un roman obiectiv, de moravuri, deseori, împins în pitoresc şi fabulos - şi celelalte, iniţiale şi finale, care sînt mai analitice şi, în general, centrate pe unghiul de vedere al unui singur personaj.

Protagonistul romanului (chiar dacă nu şi eroul episoadelor mediane) rămîne Gheorghe Palada. Mi s-a părut că el suferă de o anumită inconsistenţă (mult mai consistente fiind alte personaje, deva doua mînă), probabil şi fiindcă autorul nu 1-a privit ca pe ceilalţi, ci i-a subliniat componenta simbolică. Palada este Constructorul. Toată viaţa a construit case de locuit. Iar la sfîrşit, după ce şi-a părăsit propria casă, s-a refugiat împreună cu o femeie, Ianä Pascal, soţia unui prieten, într-o cameră de hotel. Presimţirea morţii îl copleşeşte pentru prima dată pe puternicul bărbat. In acest punct se oprea volumul al patrulea:

cel de faţă ni-1 arată pe Palada părăsind şi această cameră, împreună cu femeia care doarme în ea, spre a rătăci pe străzile unui Bucureşti abia trezit din sărbătoarea începutului de an. E de fapt o dublă rătăcire: în spaţiu, în prima sută de pagini, şi în timp, în următoarea sută. Planurile împletindu-se, dominanta este limpede. După cîteva ore petrecute pe străzi, cu ochii aţintiţi la case (nu la oameni!), sau într-un tramvai fantomatic care îl duce în afara cetăţii, Palada ajunge la Institutul pe care-1 conducea şi, pe canapeaua biroului său, cade într-un somn agitat, care, ca un coşmar, îi readuce în minte întîmplări din trecute epoci ale vieţii sale. In fine, trezindu-se, vrea să iasă în stradă, dar e o oră la care porţile clădirii s-au închis şi luminile s-au stins: rătăcind pe culoarele ca şi necunoscute ale institutului, Palada ajunge în subsol, unde o mînă de oameni petrec (e un fel de titiriţoi, de repetare a revelionului şi care se prefac a nu recunoaşte în impunătorul bărbat pe directorul lor). Ca în vis, Palada îi vede şi-i aude, pierzîndu-şi treptat forţele şi conştiinţa. înţelegem că descinderea în subsol e ultima lui experienţă. Va muri, spre stupoarea petrecăreţilor, fără a le adresa o singură dată cuvîntul.

Ce simbolistică trebuie să descifrăm aici mi-e greu (deocamdată) să spun. Voi încerca s-o sugerez. Palada este protagonistul unui mit al constructorului şi nu întîmplător el moare atunci cînd se rupe de casa în care a locuit, de toate casele, rătăcind pe străzile cetăţii (tot o construcţie) şi, apoi, în afara ei, pentru a descinde la" urmă în infern (subsolul e infernul). Construcţiei (casa, cetatea) i se opune informul (strada mărginaşă sau exterioară oraşului, subsolul, cu oamenii lui necunoscuţi, trăind într-un timp neautentic, al repetării sărbătorii). Acţiunea romanului se desfăşoară pe două planuri, îngemănate, totuşi distincte. Unul este acela realist, în care putem povesti peripeţiile lui Palada sau amintirile lui, altul este acela mitic în care Constructorul clădeşte case sau, pierzînd contactul cu el, rătăceşte şi coboară în infern. Sensul adevărat al Istoriilor ar trebui căutat în acest din urmă plan, fiindcă celălalt nu ni-1 oferă (nu ni-1 poate oferi; nici personajul însuşi nu ştie de ce pleacă de acasă, de ce o răpeşte pe Iana soţului ei, de ce o abandonează în camera de hotel şi aşa mai departe). E importantă, de asemenea, şi o altă idee, aceea care face ca naraţiunea-cadru a romanului să se petreacă într-un timp al Sărbătorii, al cărui final coincide cu moartea Constructorului, survenită în prima zi de după sărbătoare, o dată cu ieşirea din timpul sacru şi cu reintrarea în timpul profan. De altfel, sub acest raport, acţiunea episodului iniţial din toate volumele (care este, în cel de-al cincilea, şi unicul episod) se desfăşoară în scurtul timp sacru al sărbătorii, pe cînd acţiunea

întîi piatra şi focul, apoi apa, care distruge aşezarea ca un potop biblic. Niciodată înainte de acest text n-a avut proza lui Mircea Ciobanu mai multă plinătate vizionară, mai multă concreteţe a detaliilor, deşi ea nu este nici acum situată în istorie sau în geografie (sau este într-un timp şi într-un spaţiu extrem de vechi, la graniţele Vechiului testament), semănînd cu o parabolă: „Ar trebui aici să mă opresc şi să-ţi scriu cu de-amănuntul despre copitele înfierbîntate ale boilor şi despre potcoavele ca trecute prin foc ale cailor; despre refuzul boilor şi al cailor de a înainta şi despre loviturile de bici brăzdîndu-le pielea încinsă; ar trebui să-ţi scriu despre creştetele, şi spinările, şi braţele oamenilor, despre pielea lor cu porii atît de deschişi încît s-ar fi spus că nu pentru şirurile de sudoare se deschiseseră, ci pentru a cere apă, apă de oriunde; despre roţile încinse ale carelor şi despre şinele lor de fier, gata in orice clipă să scape din strînsoare lemnul cu fibra chircită în el" etc. E vorba, se înţelege, despre traversarea unui deşert, ca acela egiptean, şi despre căutarea unei ţări; dar ţara e una de var şi de foc.

în astfel de pasaje se precizează o tematică şi un stil propriu. Tudor Vianu l-ar fi clasat pe autorul lor printre scriitorii retorici. Adoptarea manierei epistolare nu are, nici ea, o raţiune individual-psihologică: nu citim epistole adevărate şi moderne, pline de destăinuiri, bîrfitoare sau spirituale. Modelul e tot unul vechi, fie biblic, fie latin, şi anume acele scrisori care sînt, în definitiv, forme pur literare de expresie şi conţin o întreagă retorică specifică a comunicării, bazată pe un ceremonial exact şi pe o tonalitate oraculară. Tăietorul de lemne aduce în plus eseismul (încă firav în Epistole), păstrînd totodată retorica epistolară. Parabola s-a limpezit. în Epistole ea era uneori obscură (Despre înlocuire). Acum scopul principal a! micului roman este chiar demonstrarea uriei atitudini şi a unei idei. De altfel, Tăietorul se deschide cu cîteva pagini eseistice de consideraţii despre raportul dintre artist şi cititor, despre literatura care-şi dezvăluie prea clar teza. Autorul nu ascunde că îşi inventează eroul în scopul de a ilustra prin el o idee. Epicul e în întregime subordonat ideii, într-un'mod încă şi mai apăsat decît în primele romane ale lui Ivasiuc, unde aspectul romanesc era meri"ajat cu mai multă grijă. Mircea Ciobanu îşi dezvăluie de la început codul: „Rolul purtătorului ei (al ideii) să-l încredinţăm, aşadar, unui om al legii (numeşte-1 de aici înainte N.) şi anume unui bărbat" etc. Sau: „Insul ales, pentru sine, în chip demonstrativ, l-am presupus minat de conştiinţa eşecului". Nu încape nici o îndoială în privinţa tipului de proză. Această luciditate, pe care o promova avangarda noului roman din deceniul 7, nu se reîntîlneşte aproape deloc în proza din deceniul 8, în care nu mai e la modă divulgarea

convenţiei, ci iluzionismul cel mai pur. Abia după 1980 se va reveni la negocierea premiselor jocului literar. Mircea Ciobanu împărtăşeşte ideea aceasta de transparenţă cu foarte puţini dintre prozatorii epocii în care scrie Tăietorul, cînd Ivasiuc sau Buzura, de exemplu, o abandonează în favoarea unei formule mai inocent-tradiţionale.

Şi, din nou, motivele principale sînt originale, ca şi în Epistole. Problema acestui N., om al legii, procuror sau anchetator, este aceea a vinovatului fără vină: a omului care ucide din greşeală şi pe care legea îl urmăreşte, ca şi pe ucigaşul din intenţie, fără a-i acorda şansa unui loc ocrotit, a unui refugiu. Cei mai frumos lucru este parabola prin care se exprimă dilema procurorului: aceea titulară, a tăietorului de lemne, care-şi omoară fără să vrea tovarăşul, în pădure, unde se află numai ei doi, într-una din obişnuitele lor zile de muncă. Cartea propune o meditaţie nuanţată pe tema acestei vinovăţii nevinovate şi a căilor de acomodare cu legea, pe tema scrupulelor de conştiinţă ale administratorului legii, prins în cercul vicios al problemei înseşi, imaginîndu-şi o cetate care dă adăpost ucigaşilor fără voie sau trăind el însuşi, la urmă, tragedia opţiunii. Din păcate, mulţimea conjecturilor şi ilustrărilor diluează în final ideea şi tot episodul cu fratele lui N. condamnat de o boală necruţătoare, sporeşte mai curînd numărul de pagini decît substanţa romanului.

Am lăsat pentru sfîrşit romanul cu care Mircea Ciobanu a debutat în proză şi anume Martorii. Deşi, cum voi arăta, acesta participă şi el la tipul de literatură descris mai înainte, el posedă şi unele trăsături ce nu se regăsesc în_ restul prozei scriitorului. Este un metaroman, , mai întîi, în care motivul anchetei (acelaşi din Cartea fiilor, din Tăietorul) se orientează foarte decis în sens estetic. Am văzut că preocupări estetice se vădesc şi în Epistole şi mai ales în Tăietorul care chiar cu ele începe. Dar în Martorii esteticul trece înaintea eticului şi demonstraţia (şi aici există una) ţinteşte nivelul literar şi nu pe acela moral. Naratorul anchetează în legătură cu o ciudată operă, intitulată Lupta cu lucrurile, al cărei autor a dispărut şi care conţine povestea unei alte dispariţii, deopotrivă de misterioase. Naratorul caută martori pentru ambele dispariţii, dar, cum se dovedeşte repede, martorii inventează. Imaginaţia lor e un succedaneu al celei romaneşti. Romanul însuşi al lui Mircea Ciobanu» reprezintă o alegorie a literaturii. Nicicînd după Martorii n-a mai scris prozatorul o carte atît de transparentă estetic: labirintul mărturiilor, planurile suprapuse produc doar dificultăţi de ordinul subiectului epic, cartea rămînînd, la nivelul demonstraţiei ei principale şi principiale, perfect limpede.

Ca metaroman, ea se situează în zona unei literaturi care abia îşi schiţa, înainte de 1970, programul şi care va continua să fie în tot deceniul 8 marginală (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Tudor Ţopa, G. Bălăiţă), nu desigur prin valoare (mulţi dintre reprezentanţii tendinţei sînt scriitori de mîna întîi), dar prin prisma standardelor de lectură ale vremii. Dovada flagrantă ne-o furnizează Lumea în două zile, romanul lui Bălăiţă, citit în două feluri: Ia apariţie, mai ales, ca roman al obsedatului deceniu, deşi unul conceput în manieră gogoliană, ulterior, mai ales ca metaroman, care încearcă toate puterile scriiturii. Martora părea în 1968 o carte sofisticată; ea arată astăzi ca una aproape schematică. Modificarea ideii dominante de roman este aceea căreia i se datorează transformarea. Reluînd în Istorii cea mai mare parte din temele şi structurile prozelor sale de tinereţe (arhetipalul, parabola, scriitura protocolară, ceremonială, metaliteratura, eseistica, ancheta, tezismul, epistolarul etc). Mircea Ciobanu le va integra într-o naraţiune mult mai coerentă şi mai bogată (povestirea era înainte, unde era, fragmentară, pulverizată şi pretextuală), din care elementele localizabile şi o temporalitate mai precisă nu lipsesc, disimulînd caracterul demonstrativ sub o foarte vie impresie de viaţă şi dînd personajelor o corporalitate la care N. şi restul protagoniştilor din Epistole, Tăietorul sau Martorii nici nu visau.

(România literară, nr. 22, 1988)

Document: 27. Gabriela Adamesteanu.doc

GABRIELA ADAMEŞTEANU

„Dimineaţă pierdută"

Dimineaţă pierdută de Gabriela Adameşteanu este unul din cele mai bune romane apărute în ultima vreme: bogat, chiar stufos, profund, „adevărat" pînă în cele mai mici amănunte, modern în construcţie şi scris cu fineţe. Să adaug şi că romanul are şansa cîtorva personaje memorabile, dintre care se detaşează Vica (madam Delcă), meritînd ea singură o pagină de caracterizare. Vica e o lume întreagă: cu „ţoaşca" ei plină de borcane şi de conserve, de care nu se desparte niciodată (cum nu se desparte de basca ei

ridicolă, absurdă), în drumurile prin Bucureştiul de acum cîţiva ani, cînd mai exista clasa a doua la tramvai, cu obiceiul ei de a lua la rînd casele rudelor ori ale cunoştinţelor, unde, la o cafeluţă, la o dulceaţă sau la un coniac se pot afla atîtea, se poate trăncăni în voie (vai, dragă, cum trece timpul!), se poate bîrfi, cu spiritul ei bornat, econom şi practic care o face un martor excepţional, deşi umoral capricios, sărind lesne de la admiraţie la dispreţ, mai ales faţă de doamnele de „condiţie bună" în tovărăşia cărora ea, „neam prost", femeie simplă, cu o pensie de 650, se simte onorată şi umilită, cu imensa ei curiozitate indiscretă, băgăcioasă, în sfîrşit, cu limba ei ascuţită şi colorată de mahalagioaică fără cultură şi care nu dă doi bani (e şi greu dintr-o prăpădită de pensie) pe gramatică.

Primul roman al Gabrielei Adameşteanu lăsa să se întrevadă ochiul atent la cotidian, la detaliul realist, uşor sordid şi mediocru, dar poate nu şi urechea aceasta capabilă să asculte vorbirea străzii, a periferiei bucureştene de ieri şi de azi (Vica a ţinut prăvălie unde se puteau stropi cu vin Dealu Zorilor gustări frugale), a inimitabilului argou muntenesc: „Sssstf Vezi că te-aude ăştia! Vezi că tot cu urechea ciulită stă, tot s-auză ei ce zicem... tot să vadă ei ce facem... Şi lasă hirtia acolo, las-o, cum de ce-o ţiu? O ţiu s-o am cînd îmi trebuie! Dacă p-ormă, cînd am nevoie, n-o să mai fie? Mă fac de rîs! E-te-na! Că ştie ei ce fac io! Pîine e aici în sertar! Pîine, ce altceva? Ce altceva vrei să fie? Păi unde vrei s-o ţiu? Ce faci? De ce goleşti şertaru? Lasă sertaru, lasă toate-ale mele cum le ştiu io! Lasă că ştiu io ce fac! Şi pîinea, dacă tot rămîne la masă, de ce s-o arunc? De ce s-o ia ei? De ce să le-o dau tot lor înapoi, spune şi tu! De ce să se piarză? Ce gîndaci, care gîndaci? nu e gîndaci deloc...nu-i nici picior de lighioană spurcată... Păi cum să fie dacă io dau cu gaz prin toate coifurile pă unde ştiu că se face, dau cu gaz şi-acasă, dau şi-aici şi lighioanele spurcate una nu îndrăzneşte...".

Romanul are două planuri: începe şi sfîrşeşte într-un plan prezent, în care madam Delcă îşi face turneul ei de vizite luînd-o de dimineaţă, pe la cumnată-sa, unde spală la iuţeală nişte vase, îl bodogăneşte niţel pe Gelu, nepotul („ Nu te mai zgîrma atît, uite cum ai ajuns s-arăţi... "), şi apoi la Ivona Scarlat, nevastă de avocat, vlăstar al marii burghezii de pe vremuri, unde o prinde seara şi vestea că i s-a prăpădit subit bărbatul. La Ivona, bînd cafea şi vorbind de una şi de alta, priveşte o fotografie veche de familie, pe care gazda i-o desluşeşte: intrăm într-un alt plan al romanului, în care învie o lume trecută, în pragul şi-n primele zile ale războiului din 1916. O parte din pesonaje, Vica le-a cunoscut ea însăşi mai tîrziu (pe Muţi, mama Ivonei, pe Margot, sora celei dintîi), de altele a auzit ascultînd gura lumii (Profesorul, tatăl bun al Ivonei, colonelul Ioaniu, tatăl vitreg, Titi lalomiţeanu, Geblescu etc). în centrul acestui plan secund se află tot o zi de pe la sfîrşitul verii lui 1916, cînd, în casa profesorului se petrece ceva, un mic fapt rămas obscur, care tulbură definitiv relaţiile, anunţînd parcă treptata destrămare a familiei, peste care vor trece, lăsînd urme adînci, două războaie şi nenumărate nenorociri. Ne aflăm într-o lume diferită de a Vicăi Delcă, opusă în două feluri acesteia: social şi istoric. Profesorul Mironescu, Pap#, e un savant filolog din generaţia lui Ovid Densusianu, cu studii de romanistică în Germania de la sfîrşitul secolului XIX, dintr-o familie înstărită, om remarcabil, onest şi îngăduitor, căsătorit cu mult mai tînăra Sophie, femeie voluntară, energică şi nesatisfăcută de matrimoniul ei, care are (s-ar părea) un beguin, o înclinaţie trecătoare spre Titi lalomiţeanu, funcţionar într-un minister, tînăr stîngaci încă, dar abil, ce va face apoi o carieră asupra căreia părerile sînt împărţite. Alt personaj e sora Sophiei, Margot, elevă la Şcoala Centrală, temperamentală şi curajoasă, respingînd cererea în căsătorie pe care i-o face acelaşi lalomiţeanu, şi măritată cu un fel de aventurier galant, Geblescu, dar revenită la iubirea ei din adolescenţă prin anii '50, cînd îl ascunde pe fostul funcţionar ministerial în casa ei de la Otopeni şi cînd complicitatea cu acest element „duşmănos" îi atrage cîţiva ani de închisoare şi o moarte urîtă. Dacă liniile mari ale vieţii acestor oameni ne conduc pînă în prezent, momentul lor - care-i exprimă deplin în roman - se fixează în acea zi din august 1916 în care se petrec scene de neuitat. E vorba de o lume şi de o epocă ce ne sînt bine cunoscute, nu doar din literatura mai veche, dar şi din unele romane contemporane. Madam Delcă îşi aminteşte de zeppeline şi de bombardamentele germane într-un Bucureşti negustoresc care a mai fost înfăţişat în pagini extraordinare, în Istoriile lui Mircea Ciobanu. Mediul burgheziei mari şi mijlocii din

acelaşi an apare în Aşteptîndu-i pe învingători, romanul lui Eugen Uricaru, cu care Dimineaţă pierdută are şi alte asemănări, de atmosferă şi de stil. Familia Ivonei trăieşte începutul războiului cu surpriză şi oroare. Papa e un umanist patriot, dar apolitic, bolnav pe deasupra, Sophie şi Margot, mult prea tinere şi prea învăţate cu o viaţă mondenă, lipsită de greutăţi, dar toţi îşi descoperă resurse nebănuite de rezistenţă. Mica dramă personală rezonează imens în neliniştea colectivă a unei naţiuni care îi mobilizează deodată toate forţele fizice şi morale.

Gabriela Adameşteanu stăpîneşte la fel de bine ambele registre: şi pe acela individual, aparent minor, psihologic, monden şi burghez, şi pe acela colectiv, politic, în care războiul şi refugiul sînt privite ca mari catastrofe naţionale. împletirea lor e absolut remarcabilă, firească. Scene de neuitat găsim în amîndouă: întîlnirea din grădina cu trandafiri dintre Sophie şi Ialomiţeanu; aşteptarea de către Papa a unei audienţe într-o anticameră ministerială; bombardarea unui depozit de lemne, cu mulţi morţi şi răniţi; agitaţia lui Margot, geloasă pe sora ei şi neconştientă deplin de propriile simţiri ş.a.m.d.

Procedeul trecerii din prezent în trecut - spre a vorbi de două lumi deosebite istoric şi social - 1-a folosit, cum se ştie, şi George Călinescu în Scrinul negru. Acolo, Ioanide comenta împreună cu Madame Valsamaky-Farfarâ scrisorile Catiei Zănoagă. în Dimineaţă pierdută, pretextul îl oferă o fotografie de familie, făcută cu o ocazie care îi strîngea pe toţi membrii ei. Construcţia romanului Gabrielei Adameşteanu e însă mult prea complicată. Foarte modernă, ea se bazează pe un principiu de relativizare a perspectivelor. Aceasta se realizează în mai multe feluri. întîi, prin colportaj, Dimineaţă pierdută este un roman al femeilor şi deopotrivă unul „feminin", în măsura în care bîrfa, trăncăneala constituie un mijloc de evocare şi de judecare a oamenilor şi a vieţii lor. Modelul celebru la noi este Hortensia Papadat-Bengescu din ciclul Halippa. Madam Delcă şi Ivona stau, aşadar, de vorbă, fiecare avînd experienţa, cunoştinţele şi limbajul ei propriu._ Intervine, la un moment dat, o prietenă a Ivonei, Ortansa Cristide, care aduce un punct de vedere întrucîtva diferit asupra unor personaje (Titi Ialomiţeanu, Margot, Niki Scarlat). La această vorbărie de femei, să adăugăm faptul că, de obicei, protagonistele una gîndesc şi alta spun. Madam Delcă trece de la simpatie şi căldură pentru Ivona, pentru Muţi, la dispreţul cel mai net, după cum vanitatea ei de mahalagioacă e flatată sau ofensată. Ivona are nevoie de ea ca să se descurce, privind-o ca pe o vizitatoare doritoare s-o asculte, dar, din cînd în cînd, înţelege toată mediocritatea calculată a ridicolei Vica, o bănuieşte de

socoteli meschine, o urăşte pentru limbuţia ei vulgară şi nu-i mai suportă mirosul de gaz pe care-1 degajă hainele sărăcăcioase. Cele două lumi, înfrăţite o clipă de plăcerea femeiască a bîrfei, se despart din nou şi se privesc cu mefienţă.

Aceste mişcări psihologice sînt sugerate prin alternarea dialogului cu monologul interior. Gabriela Adameşteanu posedă arta exactă şi subtilă a acestui procedeu. Primele şi ultimele capitole sînt construite ca nişte nesfîrşite monologuri interioare, pline de autenticitatea simţămintelor şi a expresiei. îndeosebi monologurile Vicăi sînt extraordinare, atît cele interioare, cît şi cele, dacă le putem numi aşa, exterioare, ca acela final, din care am transcris cîteva fraze. Grija autoarei pentru adevăr păstrează o perspectivă precisă şi în romanul de familie plasat în trecut. Pe rînd, Sophie, Ialomiţeanu, Papa, Margot văd şi descriu evenimentele. Scena din grădină e relatată din aceste patru perspective, într-un admirabil carusel al impresiilor, fără să-şi livreze conţinutul cel mai profund şi inexprimabil, dar indicînd cu subtilitate încărcături psihologice diferite. Profesorul Mironescu ţine jurnal:\jată alt mijloc de relativizare. Densitatea de fapte, de senzaţii, de aprecieri subiective e, în aceste condiţii, absolut remarcabilă. Romanul e caleidoscopic, permiţînd nu doar alternarea planurilor mari cu prim-planurile, dar şi pe a seriosului cu derizoriul, pe a pateticului cu ironia. Lumea se descompune şi se recompune din aceste cioburi, rotite cînd mai repede, cînd mai lent, după necesităţi. Autenticitatea nu e periclitată decît în cîteva împrejurări, în care dorinţa autoarei de a relativiza perspectiva nesocoteşte regulile procedeului folosit.

Dacă monologul interior nu trebuie să fie adresat, iar jurnalul intim îşi conţine adresa, există în Dimineaţă pierdută şi pagini de monolog interior la persoana întîi (de obicei el este în stil indirect, liber, la persoana a treia) unde lipsa „adresei" derutează. în principiu, un personaj poate vorbi astfel cu sine însuşi, transcriindu-şi reacţiile interioare, dar nu şi (în chip direct) gesturile, comportamentul adică ,sau acţiunile. Un personaj nu poate spune despre sine: acum fac cutare lucru. Monologul e un comentariu subiectiv al faptelor, nu o relatare obiectivă a lor, din afară. Relatarea presupune o distanţă în timp între momentul întîmplării şi cel al reproducerii, e o formă a povestirii, care are alte convenţii. Monologul e instantaneu, fragmentar, aparent dezordonat, trăit. Gabriela Adameşteanu îl întrebuinţează, de exemplu, foarte eficient ca să sugereze un semi-vis al Ivonei, un coşmar de trezie, în care se amestecă fulgerător realitatea imediată cu închipuirile cele mai haotice. în fond, autoarea ştie bine ce fel de roman a vrut să scrie. Pune în gura Ivonei această caracterizare a unei povestiri citite

cîndva: „Acţiune, de fapt, nu prea era. Erau numai stările sufleteşti ale unui personaj". Romanul ei măreşte imens respectiva povestire: el se compune din stări sufleteşti, prin intermediul cărora iese la iveală o întreagă lume. Modernitatea constă în multiplicarea, ca în zeci de oglinzi ce se răsfrîng reciproc, a comentariului interior datorat protagoniştilor. La Hortensia Papadat^Bengescu, unde modalitatea apărea prima oară, aceste reacţii subiective continuau să fie controlate de comentariul auctorial. Gabriela Adameşteanu a renunţat la această instanţă supraordonată şi lumea romanului ei - adunată, ca într-un focar, în două zile esenţiale - pare de aceea surprinsă „pe viu", necontrafăcută, palpitînd de viaţă crudă, imediată, chiar dacă instrumentele literare nu sînt ascunse, ci ţinute la vedere. O dovadă în plus că proza modernă îşi exhibă procedeele (de care, trebuie spus, se face totuşi oarecare abuz în această Dimineaţă pierdută) nu din dorinţa de a steriliza realul, ci din aceea de a ne oferi cît mai multe garanţii de autenticitate. •

(România literară, nr. 21, 1984}

Document: 28. Stefan Agopian.doc

ŞTEFAN AGOPIAN

„Tobit"

Noul roman al lui Ştefan Agopian (Tobit) reia maniera din precedentul (Tacite de catifea) şi, deşi o radicalizează, dacă pot spune aşa, nu reuşeşte să evite totuşi unele din dezavantajele inerente repetărilor de acest fel. E vorba tot de un roman istoric, la suprafaţă, care maschează însă unul de atmosferă, poetic şi comic deopotrivă. Evenimentele şi personajele se află în marginea istoriei (prima

jumătate a secolului al XlX-lea, în Tache de catifea, o toamnă şi o iarnă de la începutul secolului al XVIII-lea, în Tobit), la care iau parte oarecum întîmplător. Ca şi visătorul şi leneşul Tache, Tobit este tîrît de istorie, iar spiritul lui mult mai întreprinzător şi energic nu-1 ajută cîtuşi de puţin să preia o iniţiativă reală: este manipulat de forţe obscure, împins spre fapte al căror sens îi scapă finalmente lui însuşi. Protagonistul romanului recent rămîne un antierou (cum s-a spus despre Tache), în pofida firii lui predispuse la acţiune, şi staturii lui de uriaş, asemenea cavalerilor medievali, iar întîmplările, relativ numeroase, în care se pomeneşte antrenat, alcătuiesc o tramă bizară, şi chiar absurdă. Tobit este un personaj eroicomic (care nu atinge nici unul din scopurile ce i se sugerează). A doua sursă de comic provine din caracterul similiepic al romanului, bogat în acte de cruzime, în escapade militare, în acţiuni de spionaj, în aranjamente suspecte, în trădări, toate însă - victorii şi înfrîngeri - la fel de „gratuite" şi de enigmatice.

Ne aflăm în 1718-1719, într-o Oltenie ocupată de austrieci. Tobit, fiu al unui boiernaş, e luat prizonier de nişte lăncierî, jefuit şi maltratat (îşi pierde cu această ocazie un ochi), nimerind într-o tabără militară care construieşte Via Carolina. Cum ştie nemţeşte şi are asupra lui un act de baronie semnat de împărat, este bine primit şi ajunge colonel. Pleacă în fruntea unei mici trupe de mercenari să-şi ocupe moşia părintească, pe care însă ţăranii au părăsit-o. E plătit de un cămătar (din raţiuni neexplicate) şi încearcă să-şi colonizeze mica fîşie de pămînt, cu ajutorul oamenilor pe care-i comandă. Nu izbuteşte, din cauza timpului scurt şi a vitregiilor climei, aşa că se refugiază într-o mănăstire, pe care, mai întîi, voise s-o ocupe, unde se pregăteşte pentru un asediu ce nu se mai produce. Nici una din aceste împrejurări nu poate fi luată în serios, nici relaţiile lui foarte profitabile cu ocupantul. Aspectul romanului este parodic şi fantezist.

Parodia, discretă în Tache de catifea, este aici esenţială. Autorul adaugă naraţiunii propriu-zise o Addenda, pe care o justifică în felul următor: „Nescriind un roman istoric, mare parte din materialul consultat, mai ales în vederea creării unei atmosfere, nu şi-a găsit locul în economia cărţii. Totodată, dezvoltarea unor pasaje ar fi încărcat inutil structura epică şi autorul a renunţat la ele. Prin această addenda, o mică garte din faptele istorice cercetate, precum şi «scene» nelegate direct de acţiunea cărţii, vin să completeze sub formă de note o perioadă istorică mai puţin cunoscută: Oltenia, sub austrieci". Aceste note - citate din lucrări de specialitate, probabil fictive, în mare parte, comentarii sau pasaje epice, care puteau figura în roman - ne amintesc de acelea din Ţiganiada lui Budai-Deleanu. Procedeul avertizează asupra facturii parodice a romanului. In legătură cu Tache de catifea s-a făcut observaţia că există reminiscenţe din diferiţi prozatori, de Ja Faulkner la Kusniewicz. Contestate de alţi critici, aceste reminiscenţe erau greu de motivat literar. In Tobit se vede mai clar că e vorba de o preluare intenţionată (şi parodică). De exemplu, secvenţele colonizării moşiei Alba de către colonelul Tobit trimit neîndoielnic la Faulkner şi la atmosfera de pionierat din epopeea lui sudistă. încercarea boierului de a readuce pe moşie pe ţăranii fugari nu e fără legătură cu unele motive tipic sadoveniene. Ţăranii se consideră liberi şi refuză să recunoască lui Tobit stăpînireâ moşiei. Are loc şi o luptă cu slujitorii unui boier vecin care revendica o parte din pămînturi. Astfel de topos-uri literare (putem adăuga unele din Mârquez , din Uricaru - mai ales atmosfera tulbure de suspiciune şi spionaj din Craiova ocupată -, din Galaction etc.) nu mai pot fi considerate accidente în Tobit, ci menite a sugera o metodă deliberată, o rescriere în registru comic.

Nu trebuie ignorată nici ideea - principală - că personajele sînt conştiente că aparţin spaţiului literar al unei povestiri. Tobit conţine elemente evidente de metaroman. Există două tipuri de manipulare în Tobit. Cea dintîi se află în planul subiectiv (al diegezei) şi se referă la lipsa de sens a acţiunilor întreprinse de protagonişti. Dacă marea istorie a ocupaţiei are înţelesul ei, acesta nu transpare deloc în unica istorie a personajelor. Nici o implicaţie morală ori de altă natură nu e vizibilă în comportarea lui Tobit şi a prietenilor lui, ale căror acte par conduse de o similifatalitate (parodia destinului), rezultată mai curînd din omisiuni voite de autor decît din necesităţi secrete. Raţiunile sînt tăcute cu intenţia de a umple atmosfera de mister. Avem de a face cu o formă goală a mecanismului istoric. A doua manipulare este de ordin literar şi trebuie căutată în planul „povestirii". Tatăl lui Tobit a murit

convins că existenţa i se află scrisă în Carte. în cazul său, Cartea era Biblia. Tobit, fiul, ca şi chirurgul Heiler, tovarăşul lui de peripeţii, ştie că trăieşte într-o poveste pe care nu el o scrie şi a cărei desfăşurare îl tîrăşte, fără putinţă de împotrivire, într-o direcţie necunoscută. Aceste două manipulări se suprapun adesea (., Rămas singur, Tobit privi in jur urmele dezordinii lăsate de cele două vizite, a colonelului-conte, precum şi de Năbal, şi înţelese... că viaţa lui a intrat pe un făgaş al cărui capăt îl ştiu, desigur, alţii, el rămîne un simplu personaj în povestea ce va urma să se desfăşoare şi, aşezîndu-se şi privind, se gîndi la bunul lui tată, adevăratul Tobit, cel care credea că viaţa lui este înscrisă în filele unei cărţi şi că e destul să o deschizi şi să citeşti, pentru ca ea, viaţa ta, să se desfăşoare într-o parte sau în alta, după cheful sau lipsa de chef a celui care te citeşte, după cheful sau lipsa de chef a qelui ce te-a pus acolo, bunul nostru Stăpîn"). Protagoniştii se mişcă, prin urmare, pe două linii diferite, una situată la nivelul existenţei lor, guvernată de un destin orb, alta, la nivelul poveştii „ticluite" de autor. Povestirea nu e niciodată deplin creditabilă. Aceeaşi scenă e relatată uneori diferit, schimbînd unghiul. Nu ştiu cu certitudine dacă evenimentele se petrec în „realitate" ori în închipuirea personajelor. Registrul oniric-kafkian alternează cu acela realist, fabulosul cu istoricul, bizarul cu banalul, seriosul cu burlescul. Personajele sînt la fel de „ipotetice" ca şi faptele lor, neavînd consistenţa fizică şi psihologică pe care o pretindem eroului realist. Acest fel de a interpreta lucrările apropie Tobit de numeroase romane actuale cum ar fi Martorii lui Mircea Ciobanu, Ficţiune şi infanterie, de Costache Olăreanu, Solstiţiu tulburat, de Paul Georgescu, Ce se vede, de Radu Petrescu, precum şi de majoritatea romanelor Iui Mircea Horia Simionescu.

Singura obiecţie majoră care se poate face acestui"roman estete a abuza (prin repetarea formulei din Tache de catifea) de procedeul său fundamental. El suferă de „literaturizare". Jocul estetic a devenit mai important decît acela vital. Riscul unei anumite gratuităţi nu este de ignorat. Din fericire, Ştefan Agopian ne oferă destule compensaţii şi, în primul rînd, una de natură stilistică. Scris superb, Tobit se citeşte cu plăcere şi cu superior amuzament. Acest roman eroicomic, parodic, mai mult poetic decît satiric, este opera unui prozator foarte înzestrat, posesor al unei expresii rafinare, stilist înnăscut, care ştie să pună accentele unde trebuie. Burlescul e contracarat cu fineţe de o maximă seriozitate a tonului, iar excesele de tot felul sînt tratate cu distanţă ironică, îmblînzite estetic.

(România literară, nr. 34, 1983)

„Sara"

Arătîndu-i, acum vreo treizeci de ani, lui Savin Bratu o povestire pe care tocmai o comisesem, fostul meu profesor mi-a zis, citind-o: „o aiureală simpatică". Insolita caracterizare mi-a trecut de mai multe ori prin cap în vreme ce mă delectam cu noul roman al lui Ştefan Agopian, et pour cause! Scris cu mare talent, ca şi cele dinainte, Sara este un roman în care îşi amestecă licorile tot soiul de genuri, specii şi formule literare: roman istoric, dar şi comic, ludic şi parodic, naraţiune fantastică şi onirică, tablou colorat de epocă, parabolă filosofică, poem' în proză, poveste pentru copii, experiment textualist, fantasmagorie romantică, scenerie barocă şi aşa mai departe. Destul de bine armonizate, acestea toate compun o mică piesă de virtuozitate, interesantă, dincolo de subiectul ei, prin scriitura rafinată, artistă, prin pitorescul imaginaţiei, care merge cu uşurinţă de la suav la grotesc, prin jocul unei inteligenţe literare ieşite din comun, dar şi cam narcisiace, abuzînd, cu alte cuvinte, de uitatul în oglindă. Aceasta este, de altfel, intersecţia principală a calităţilor şi defectelor din scrisul lui Ştefan Agopian, prozator înzestrat cu darurile cele mai bogate, dar puţin înclinat spre pariurile cu miză mare şi fatalmente riscante. Primejdia care-i pîndeşte în perspectivă literatura este să rămînă încîntătoare (vrăjitorie curată!) şi minoră.

Ce se întîmplă în Sara n-are aproape nici o importanţă: decît, cel mult, ca să ne ajute să trecem în revistă personajele şi motivele. E de notat, în această ordine de idei, că Ştefan Agopian e un specialist al epicului fals (similiepic, cum i se mai spune): aceleaşi întîmplări ne sînt relatate de mai multe ori, cu unele schimbări, sau, pur şi simplu, „desfiinţate", după ce au fost povestite, de capriciul naratorului. Ca să dau un singur exemplu, între atîtea, baronul Spurck este înfăţişat, întîi, ca fiul unui negustor de mirodenii, care a fost înnobilat de împărat pentru faptul de a fi livrat curţii, într-o vreme de restrişte, o anume cantitate de pjper negru şi încă la un preţ redus; Spurck este cocoşat şi a adăugat o consoană la numele tatălui, pe care-1 chema doar Spurk. O jumătate de pagină mai jos, naratorul „se răzgîndeşte": „Glumim! Baronul Spurck e ultimul baron dintr-un şir lung de baroni, înnobilaţi încă de pe vremea lui Mathias etc. Baronul Spurck nu este cocoşat, dar cine ştie din ce capriciu, trecător desigur, şi-a împodobit spinarea cu o cocoaşă falsă... ". în aceste condiţii, a povesti subiectul romanului nu e tocmai simplu. Pe scurt, totuşi, acţiunea se petrece la Sibiu, în cursul anului 1703, din primăvară pînă-n iarnă. Capetele mai multor notabilităţi cad, în urma neînţelegerilor politice, dar şi a intereselor

personale; pe acest fundal, soseşte în Sibiu Tobit (personajul n-are decît o legătură de nume cu eroul celuilalt roman al lui Agopian), ca să încaseze o datorie pe care doctorul Israel Hiibner o contractase faţă de tatăl lui; o dată cu banii (dacă i-o fi căpătat), Tobit o ia şi pe Sara, fata adoptivă a doctorului, o evreică spaniolă, cu o biografie bizară, bănuită de vrăji, şi pe drept cuvînt, căci e slujită de spiriduşi, zboară şi altele; există şi un oarecare Simion Talaba, adolescent, român, găzduit de văduva Koch, prin ochii căruia ne sînt descrise o parte din evenimente; alte personaje, cît de cît memorabile, sînt corniţele sas loan Sachs, soţia lui, Elisabeta, fetele Barberini, consilierul Gross, bunicul lor, doctorul Greii, adică unguri, saşi, evrei şi români, legaţi prin iţe subţirele, dar dure, într-o mişcare abia sesizabilă de forţe, dar care se dovedeşte la urmă a fi fost un vfrtej distrugător.

Accentul nu cade pe acurateţea prezentării faptelor: romanul seamănă, mai curînd, cu un sistem de prisme prin care aceste fapte trec deformat, sau, altfel zis, alcătuieşte un puzzle, greu de construit, cu încălcări de cronologie, anticipări, modificări de optică. Nu avem de-a face cu un roman psihologic, în care prismaticul să fie efectul unor impresii individuale suprapuse, ci cu o naraţiune în fond poetică, în care indivizii n-au consistenţă fizică ori psihică, ci doar una rezultată din sterilizare şi joc de umbre şi lumini. Adevăratele raţiuni ale conflictelor rămîn în planul secund: fie sînt omise intenţionat, fie sînt doar lăsate să transpară prin vălul înşelător de aparenţe aruncat peste evenimente şi oameni. Iţi poţi închipui uneori că acest caracter evaziv, incert şi misterios al întîmplărilor (interioare sau exterioare) ascunde o întreagă simbolistică; dar, cel puţin la o primă lectură, cum este aceea a cronicarului, Sara nu pare o parabolă, deşi are, cîteodată, aspect esoteric; e mai degrabă un joc şi acesta, o formă goală, o stilizare a raportului dintre text şi subtext.

Ceea ce izbeşte este, ca în toate cărţile lui Ştefan Agopian, scriitura. Autorul Sarei se numără printre prozatorii artişti: unul din străbunicii (ui e Ghica, un bunic se numeşte Mateiu ©aragiale; iar printre veri sau unchi, sau ce i-o fi venind, se află Mircea Ciobanu din Istorii. Iată, bunăoară, predilecţia arătată modului în care personajele mănîncă: există puţine pagini în literatura română (la Mircea Ciobanu sînt cîteva zeci) de un mai consistent şi fastuos stil flamand decît acelea în care Ştefan Agopian descrie mesele sau festinurile personajelor sale. Gurile salivează abundent, sosurile curg pe bărbii, şi aceasta nu numaidecît în scopul de a picta fiinţe pofticioase, bulimice, dar ca pur motiv decorativ, de scriitură artistă. Aproape la fiecare pagină există un scurt ritual culinar, ca următorul: ,, Din ciolan şi din

carne ieşeau aburi care se îndesau spre nasul lui Weber, intrau în nări/e lui şi din nări, printr-un mecanism necunoscut, se scurgeau în creierul nostru, molecule uriaşe şi unsuroase făceau explozie acolo, ne deşteptau pofte. Dintr-un castronel de lemn vopsit şi lăcuit, primarul apucă sarea grimjoasă şi neplăcută la pipăit şi o presăra peste carne. Cristalele albe şi vineţii ale sării se înfipseră ca nişte alice mărunte şi nenumărate în ciosvîrtă. Marta ieşi şi se întoarse cu o cană mare cu bere, o trînti în faţa lor, beţi, spuse. De pe cană începură să se scurgă broboane mari de transpiraţie lăsînd dîre reci în urma lor, plăcute vederii. Un sjîrîit fin se auzea din 'cană, amestecat cu clocotul oalelor de pe foc. Tobit bău din cana lui, primarul mîncă. Fălcile lui trozniră, începură să se agite nefiresc într-o mişcare spasmodică, devoră carnea, apoi, cu buzele ţuguiate, începu să sugă savant măduva din osul călduţ încă. Limba i se transformă într-un şarpe rozaliu, se strecură în os şi cotrobăi o vreme prin el". Picturi, la fel de minuţioase şi totodată de imaginative, ne întîmpină şi în alte ocazii: un motiv aproape tot aşa de frecvent ca acela al mîncării este oferit de ritualul uciderii unor mici animale şi păsări. Baronul Spurck împuşcă un porumbel care sade pe dalele de piatră din curtea casei. Sara îi sugerează lui Tobit, aflaţi fiind ei în grajd, să ucidă un ţap care se ivise cine ştie de unde: „ Tobit se supuse şi ţapul mai behăi o dată atunci cînd Tobit, apucîndu-l de coarne, îl răsturnă şi îi înfipse cuţitul în beregată. Sîngele ţîşni, roşu deschis, şi împroşcînd lumina ce se ţesea puţină şi Sara se ridicase în fund şi îi privea. Tobit apăsă burta animalului şi el îşi dădu sufletul astfel mai uşor, copitele lui zgîriară ţesătura lumii, apoi încremeniră. Minţit de sînge, picwînd sîngele de pe pielea lui, Tobit se întoarse spre Sara... ".

Desigur, aceste episoade sînt prea numeroase ca să nu aibă nici o semnificaţie. Apare destul de limpede la un moment dat că autorul descrie - cu o voluptate din care nu lipseşte greaţa - o lume lipsită de transcendenţă, plină de pofte, abulică, anxioasă şi chiar puţintel morbidă, care stă sub semnul materialităţii, al cărnii, al stomacului; există, în această lume, şi cîteva enclave, dacă le pot numi aşa. ale spiritului, figurate de apariţia periodică, în preajma lui Tobit. a Sarei şi a adolescentului Simon, a unui înger, Rafail, sau de minunile din grădina Sarei, unde oamenii pot zbura (nu toţi!) şi unde motanul Theopomp vorbeşte în grai omenesc. Coloratura hoffmanniană a acestor episoade este puternică (intenţionată sau nu), dar ele contrastează, în orice caz, în mod evident cu cele în care personajele halesc (nu găsesc un cuvînt mai nimerit). Pînă şi crimele sau execuţiile se desfăşoară într-un „limbaj" similar: Elisabeta pune pe un servitor să

otrăvească pe baronul Acton, adică să-i picure otrava în bere sau în hrană; tăierea capului lui loan Sachs e asemănătoare cu uciderea ţapului. Scopul secret al acestor asemănări şi opoziţii trebuie să fie sugerarea unei anumite concepţii despre umanitate. Din păcate, dat fiind stilul lui, care doar punctează lucrurile, autorul nu ne convinge că, în spatele pînzei orgiastice de culori şi sunete, dincolo de gesturi şi de ritualuri, savant amănunţite, există cu adevărat în Sara o „filosofie". Se prea poate ca ea să fie exclusiv rodul ipotezei critice. Explicaţia cea mai simplă constă în aceea că, din atîtea destine împletite, nici unul nu are de fapt cheag; romanul suferă de fârîmiţare, lăsînd să curgă pe la toate articulaţiile mult rumeguş; totul fiind atins uşurel, din vîrful peniţei, schiţat, puţine se prind pînă la urmă deplin în pasta naraţiunii. Dacă Sara are relief, Tobit e cu desăvîrşire şters. N-am înţeles ce a vrut autorul cu el. 1-1 prefer pe motanul Theopomp. Alte personaje de a! doilea plan sînt mai pregnante: Hubner, văduva Koch, baronul Spurck, consilierul Gross şi chiar fetele Barberini (o comică scenă este aceea în care cele două surori discută aşezate pe oale de noapte).

Oricum ar fi, Sara e o carte încîntătoare, îndeosebi prin amestecul de realism al detaliilor, ca în naturile moarte ale flamanzilor, şi de fantezie barocă, marquesiană, prin extraordinara calitate artistică a scriiturii.

(România literară, nr. 20, 1987)

Document: 29. Bedros Horasangian.doc

BEDROS HORASANGIAN

„Curcubeul de la miezul nopţii"; „închiderea ediţiei"

„Dacă există un teatru foarte mic, de ce n-ar exista şi o proză foarte scurtă? Concentrare la maximum a ideilor. Sentimentelor. Grenade. Tensionare. Implozie. Urmuz, Harms, Kafka puşi unul lingă celălalt

într-o inteligentă pagină din revista S. Hai să dăm la o parte rochia epicului pur (asta ce-o mai fi?), Fabulosul şi nelinişte a. Dincolo de cuvinte. De text. Ceea ce rămîne. Ce nu se vede. Victor Hugo pe Ungă Kafka pare un autor de vodevil. Balzac şi Harms. Elefantul care se loveşte cu trompa pe spate, într-o călduroasă zi de vară, şi scorpionul care se sinucide". Cu astfel de spirituale argumente apără Bedros Horasangian, un prozator foarte promiţător, cu ştofă, cum se spune, care a publicat recent două cărţi, una după k alta (Curcubeul de la miezul nopţii şi închiderea ediţiei), ideea conciziei şi scurtimii genului său. Ca şi alţi prozatori din ultima vreme, începe şi el cu momente şi schiţe, dacă e să folosim titlul lui Caragiale, ba mai mult, pledează pentru o specie care, sub presiunea romanului, şi-a cam pierdut statutul propriu. Am făcut această observaţie scriind despre antologia alcătuită de M. Iorgulescu acum cîţiva ani, sau despre Desant '83..., dar nu mă pot opri s-o repet. Ceea ce e absolut evident la tinerii prozatori de azi este faptul de a nu mai vedea în schiţă sau în povestire un roman miniatural, ci altceva, o modalitate specifică, avîndu-şi legile ei. Trăsăturile cele mai importante ale speciei mi se par a fi următoarele cinci: 1) observarea realităţii cotidiene, prin minuţioasă descriere, fotografiere a componentelor ei; 2) înregistrarea exactă, ca pe o bandă de magnetofon, a limbii vorbite pe stradă, neliterare, de argou sau de jargon, cu „vocile" ei care se întretaie ca într-o centrala telefonică; 3) combinarea celor mai variate tehnici şi procedee, multe de avangardă, într-o manieră adesea experimentală; 4) lipsa subiectului şi a etapelor lui clasice, intriga, punctul culminant şi restul; 5) umor, ironie, atît în atitudinea faţă de real, cît şi în aceea faţă de literatură, utilizarea intertextului, referinţă livrescă, metalimbaj etc. în doze diferite, le regăsim în toată literatura generaţiei '80, ai cărei reprezentanţi au tipărit destule cărţi capabile să ne ofere indicii pentru noul stil (de unele m-am ocupat, de altele mă voi ocupa). Nu mai e nevoie să insist pe modificările de înţelegere a prozei care se realizează în felul acesta, după două decenii dominate de romanul social şi realist de formulă în genere tradiţională.

Bedros Horasangian mi se pare unul din cei mai talentaţi şi inteligenţi prozatori ai noii generaţii. Textele lui, foarte scurte, sînt viguroase şi subtile, banale şi originale, şocante şi previzibile. Chiar de la început (întîiul volum se deschide cu trei pagini intitulate O dimineaţă crăpată şi tăiată felii la Macondo) se vede amestecul deliberat de realitate prinsă pe viu şi de reminiscenţă literară: „Nn ştiu ce s-a-ntîmplat pe-ntreg globul, dar cind mă gîndesc la oraşul meu, am impresia că toată lumea citeşte pe Borges şi pe Mărquez". întreaga schiţă curge în acest stil savant, rezultat însă din prelucrarea unor date de viaţă foarte obişnuite sau chiar derizorii, oarecum în genul acelora bogziene din 180 de minute la Mizii Primele texte din Curcubeul de la miezul nopţii au în centru un erou care îşi povesteşte la persoana întîi nişte isprăvi insignifiante, cum ar fi o excursie cu mocăniţa la munte, cînd o femeie mănîncă pîine şi ceapă, la radio se aude vocea lui Bob Dylan cîntînd „It's a hardrain's a gonna fall", iar nişte pădurari bat de zor cărţile imprimate cu femei în pielea goală. Sugestiile literare abundă. Plimbîndu-se cu iubita la Giurgiu, pe o zi caniculară, acelaşi personaj spune: „E cald. Lipsesc fanfara, ofiţerii în alb, domnii graşi, domnişoarele cu umbreluţe, bagajele coborite şi urcate. Dunărea mi e Volga, chiar dacă uneori viaţa e livrescă. Sîntem la Giurgiu, nu la Samara". Cehov este, .de altfel, alături de Caragiale, o prezenţă permanentă în schiţele lui Bedros Horasangian. Un profesor cutreieră singur şi plictisit strada mare a unui orăşel de provincie: „Pe lingă el lumea se plimbă. Ţinîndu-se de braţ, stînd de vorbă, cei mai mici jucîndu-se. Este un colţ mai animat. Probabilitatea apariţiei unei doamne cu un căţel este foarte mică: accesul dinilor este interzis". Trimiterea e şi aici clară. Altădată e parafrazat un vers de Baudelaire sau sînt pomenite personajele lui Ibrăileanu din Adela. O femeie care atrage" şi sperie pe bărbaţi se numeşte Virginia Vulpe, ocazie pentru narator să se întrebe: „ Cui i-e frică de Virginia Vulpe? ". Acestea sînt ceva mai mult decît simple amuzamente. Fundalul prozei lui Bedros Horasangian este o pînză ţesută din multe şi mărunte motive literare, fără de care schiţele şi-ar pierde nu numai o parte din savoare, ci şi o parte din înţeles. Tema frustrării şi a eşecului în viaţă, melancolia unor inşi sau a unor cupluri nu trec pur şi simplu prin atmosfera cehoviană: se impregnează de ea, îi păstrează urmele pe piele.

Al doilea scriitor esenţial pentru înţelegerea acestor proze este Caragiale. în Curcubeul de la miezul nopţii există un întreg ciclu, acela mijlociu, în care Bedros Horasangian îşi încearcă puterile în a zugrăvi oameni şi medii exclusiv prin felul exprimării. Majoritatea textelor sînt nişte monoloage adresate. E transcrisă parcă pe bandă

vorbirea de pe stradă, din autobuz, de la bufet. Prozatorul are o ureche capabilă să înregistreze clişeele, nuanţele, diferenţele. Psihologia individuală şi aceea socială se revelă prin vorbire. Exemplului oferit de Caragiale în materie de oralitate cotidiană i se adaugă, în toate aceste schiţe, un rafinat joc textual. îşi face apariţia naratorul, dar nu spre a lua parte, ca personaj, la discuţiile celorlalte personaje, ci ca instanţă artistică, dacă pot spune aşa. Un ospătar de la un bufet oarecare, situat pe o şosea, încearcă să cumpere de la un şofer bulgar un tricou. întîi este relatat dialogul celor doi, de un mare haz lingvistic, fiindcă rudimentele de germană ale ospătarului şi cele de engleză ale şoferului (plus gesturile de rigoare) fac comunicarea perfect posibilă: „«Şprehăn zi doici?», îl ia în primire vînzătorul pe şoferul bulgar, «Ne...», răspunde acesta oarecum mirat de întrebare. «Ingliş», adaugă el calm, fără să-i dea importanţă. încearcă să se lămurească exact ce conţine o sticlă de Fru-Cola... «Pepsi?», «Nein», răspunde mîndru, pe nemţeşte, vînzătorul-ospătar ■ care devine mai vioi ca de obicei, «Fru-Cola... Zer gut... Skolko lei?», îşi prelungeşte el ideea şi interesul arătînd cu mina tricoul cu vultur pe piept, «Ne, ne...», dă din cap şi din mîini bulgarul, încercînd să explice omului din faţa lui că tricoul nu e de vînzare... " Apoi apare naratorul: „ Evident, naratorul nu trebuie omis nici el. Sprijinit de baraca de lemn negeluit la umbră («Ce bine e aicişa»), în "praf şi miros de cîrnaţi, înconjurat de incertitudini dinlăuntru şi realităţi din afară - oare cît e adevărat din tot ce a trăit şi cît e doar ficţiune? - lovind cu piciorul bicicleta care nici ea nu mai funcţionează cum trebuie...''. Insertul acesta n-are alt rost decît acela de a introduce şi ironiza subtil o problemă de naratologie, autorul nejucînd vreun rol în acţiunea.povestirii. De altfel, ciclul ultim din Curcubeul de la miezul nopţii încearcă şi formula „textelor", punînd timpul şi spaţiul sub lupă, pînă cînd fiecare por infim al realului devine vizibil cu ochiul liber. Cîteva minute de urcat cu liftul, ca într-un roman de Georges Perec, sau o dimineaţă de duminică sînt, astfel, dilatate enorm. Derizoriul şi banalul explodează. Exact aceeaşi structură au şi prozele din închiderea ediţiei, mai mature totuşi, mai „aşezate". Cîteva sînt remarcabile: J'ai besoin d'etre aime, Triplu concert de Wilhelm Berger, Nimeni nu poate pretinde că a traversat Oceanul Pacific pe jos, Zece delicatese f. pe scurt. Ultima este o mică bijuterie, absolut delicioasă. Cele zece „delicatese" sînt tot atîtea feluri de mîncare sau de reţete culinare, folosite ca subtitluri pentru nişte extrem de scurte felii de existenţă, la care se potrivesc cu subtilitate. în aceea intitulată Pîrjoale moldoveneşti, de exemplu", un bărbat dă telefon unei cunoştinţe,

femeie măritată, fără nici un motiv special la început, dar se pomeneşte apoi foarte interesat de felul în care doamna respectivă şi-a petrecut ziua, bănuind-o că I-a minţit. Gelozia îl pune pe jar. Nostim este şi că, spre a telefona, tocmai se întrerupsese din lectura unui Pseudojurnul. Al lui Holban probabil. în în Gîscă umplută olteneşte, o soţie binevoitoare îi citeşte bărbatului ei obosit şi bolnăvior dintr-o carte de bucate. „Ei, ce facem, îţi mai citesc din carte sau vrei să te culci niţel...?" Bărbatul e, se vede, la regim, aşa că se mulţumeşte cu reţetele: „Mai citeşte-mi ceva şi pe urmă mă culc... Gîscă cu fasole boabe... Nu, altceva, nu mai vreau gîscă"...

Unele, bucăţi sînt artele poetice, dacă le pot numi aşa, ale lui Bedros Horasangian. Din Digerire e vivere am citat la început. Titlul poate fi tradus cam aşa: A mistui e un mod de viaţă. Autorul ne furnizează materiile prime mistuite de prozele sale, indicînd totodată formula: „ La ce bun atitea personaje, intîmplări înlănţuite — oricine poate povesti ceva interesant, poate găsi ceva interesant în micile nimicuri ale fiecărei zile - trase unele din altele, agăţate unele de altele, uneori croite şi lipite din nou, artificial, nefiresc, mai mult sau mai puţin arbitrar, cind o pagină din Cehov sau Radu Petrescu, cu intîmplări insignifiante, cu ne-intimplări, cu oameni insignifianţi sau obiecte banale, la îndemina oricui, ne pot spune mai mult..." în afara numelor deja citate, Bedros Horasangian" se mai referă Ia Camus, Camil Petrescu, la prozatorii tîrgovişteni (din familia cărora face indiscutabil parte) şi ajunge la expresia care conţine esenţialul: „ Viaţa ca literatură". în Borsalmo, proza e din nou demontată şi se dau şi reţete de funcţionare. Ultimele texte din volum se reduc la procedeul enumerării sau al colajului. Adiţiunea suverană. Caragiale îl cunoştea, dovadă La moşi... Aceasta pulverizare a subiectului şi a construcţiei epice (acolo unde povestirea are intrigă şi tot ce-i trebuie, n-are haz: Lanţurile sau întoarcerea) răspunde, desigur, unei stări de spirit, nu e doar o tehnică. „Mă tnvîrt in jurul unui eu neidentificabil": fraza finală din Colaje o exprimă foarte limpede. Begros Horasangian ştie bine ce face. E un prozator pe cît de înzestrat cu spirit de observaţie, pe atît de lucid. Abia aştept să-i citesc cărţile următoare.

(România literară, nr. 15, 1985)

Document: 30. Gheorghe Craciun.doc

GHEORGHE CRĂCIUN

„Compunere cu paralele inegale"

Trei feluri de roman pot fi observate astăzi la noi. Primul, care a deţinut supremaţia în anii '60-'70, este urmaşul (dacă nu cumva bastardul) romanului interbelic, de care se deosebeşte totuşi printr-o mai mare toleranţă faţă de formulă, amestecînd doricul şi ionicul, socialul şi psihologicul, în limitele unui realism în genere tradiţional, deşi naratorul a încetat să mai fie pe deplin creditabil. Au scris şi scriu astfel de romane mulţi dintre autorii importanţi de la Preda şi Ivasiuc la Buzura şi Ţoiu. Al doilea tip (din ce în ce mai autoritar după 1970) este acela al romanului pe care I-am numit corintic, adică mitic, metafizic şi adesea parodic, înfaţişînd însă un univers care seamănă mai bine cu o planetă explodată decît cu un sistem solar ordonat, populat de personaje capricioase psihologic şi chiar fără psihologie peceptibilă, şi caracterizat de subiecte epic imprevizibile, fantastice ori bizare. Aş include aici romanele lui D. R. Popescu, Bălăiţă, Breban sau Bănulescu. Din acest tip s-a desprins cel de-al treilea, care pare să intereseze în cel mai înalt grad pe tinerii prozatori ai anilor '80: romanul textualist. Originile lui ar trebui căutate în mai multe sectoare marginale ale romanului contemporan, care au stat vreme de două decenii în umbra celor două tipuri considerate centrale: în aşa numitele nouveaux romans de pe la 1967-1970, în care triumfa un soi de „şcoală a privirii", un descriptivism intens şi abuziv (Nicolae Damian i-a rămas pînă la capăt un partizan convins); în metaromanele şi în experimentele stilistice ale unor M.H. Simionescu, Paul Georgescu, Mircea Ciobanu, Costache Olăreanu; în fine, în proza intelectualistă, la persoana întîi, cu aspect de jurnal, mai mult estetă decît psihologică (şi prin aceasta deosebindu-se de romanul ionic interbelic) a unor Radu Petrescu şi Tudor Ţopa. Faţă de acestea, romanul textualist, este mai radical şi mai... plicticos. Manevrînd, în continuare, perspectivele şi modalităţile de expresie, ca întreg romanul corintic (originile pe care i le-am indicat aparţin „periferiei" acestui roman), el face o jumătate de pas mai departe în direcţia eliminării umorului din acest joc, devenit deodată - jocul - o convenţie foarte serioasă şi chiar puţintel scrobită. Particularităţile acestei noi convenţii pot fi depistate relativ simplu. Personajul central este, fără excepţie, unul care scrie. în locul unei fixări a atenţiei pe narator, din romanele ionice, avem aici fixarea ei pe scriitor. Şi încă: dacă acest scriitor era un demiurg jucăuş la corintici, acum el renunţă la prerogativele creatorului, fiind doar un ins care scrie (nici mai mult, dar nici mai puţin decît atît), căci nu mai crede că un roman

construieşte o lume (sau, măcar, că încearcă să se descurce într-una incoerentă), ci că el este un text, analog eventual cu acela al realităţii înseşi, privită tot prin această prismă. Scriitorul-narator este complet necreditabil. Personajele sînt în primul rind persoane gramaticale şi abia apoi eroi în carne şi oase. Subiectul nu e pur şi simplu incoerent, ci aleatoriu. Iar compoziţia cea mai obişnuită este colajul. Jumătate în glumă, jumătate în serios, aş putea stabili axiomele prozei textualiste în chipul următor: totul este text; în interiorul, ca şi în afara textului, sînt alte texte; ce nu este text, este un colaj de texte; demiurgul a murit, trăiască scribul. Gheorghe Crăciun este la al doilea roman al său în manieră textualistă: Acte originale, Copii legalizate, 1982, şi Compunere cu paralele inegale, 1988. Cele două romane seamănă foarte bine; „scriitorul" este acelaşi -Vlad Ştefan - şi cu aceeaşi stare civilă (o soţie, Luiza, o fiică, Tea); doar vîrsta, mediul şi prietenii i s-au schimbat; nu şi concepţia despre scris. O anumită prospeţime din primul roman nu mai e de găsit în al doilea, care nu este totuşi mai matur. Trebuie să spun diri capul locului că Gheorghe Crăciun a fost de la început un prozator foarte sigur pe mijloacele lui, fără evoluţie, prin urmare, ceea ce explică atît reluarea formulei, cît şi semnele de oboseală pe care ea le dă. (Acestea sînt constatări, nu obiecţii. Fac precizarea, fiindcă sînt păţit. Nu mai departe decît săptămîna trecută, un critic, a cărui carte am prezentat-o cît se poate de obiectiv şi de detaşat, fără să-mi marchez preferinţele, şi-a mărturisit public opinia că, în articolul cu pricina, nu m-am ocupat în fond de el, ci de mine însumi, ceea ce nu este numai un neadevăr, lesne controlabil, ci şi o dovadă de susceptibilitate pe care mă abţin s-o calific). Gheorghe Crăciun este un prozator inteligent, subtil, bun meseriaş şi novator sub raport tehnic. Romanul lui nu va avea succes de public, dar nu doar din cauza sofisiticării, care-1 face dificil la lectură, neatrăgător, ci şi din cauza mizei relativ mici. Să nu aruncăm întreaga răspundere pe umerii cititorului. Sigur, cititorul vrea, de obicei, povestire clară, subiecte captivante, eroi care se ţin minte. E normal. Dar cititorul are instinctul lui, care-1 avertizează cînd un roman care iese din standardele sale de gust merită totuşi să fie citit. Din păcate. Compunere cu paralele inegale nu oferă, dincolo de performanţele lui tehnice, dincolo de o măiestrie literară absolut indiscutabilă, şi garanţia unei probleme majore. Evenimentele exterioare şi sufleteşti ale personajelor par întrucîtva lipsite de anvergură şi de profunzime. în mod paradoxal, romanul textualist întîmpină o dificultate similară cu aceea a romanelor poliţiste sau S.F.: acestea din urmă găsesc greu mijlocul de a fi novatoare sub raport tehnic, din cauză că acţiunea brută tinde să acapareze întreaga atenţie; în romanul textualist. situaţia e simetrică, orice problemă mare părînd de la început blocată de

arsenalul tehnic şi stilistic, care trage spuza pe turta lui. E la mijloc probabil o regulă de incompatibilitate; nu ne putem concentra deodată asupra a două focare de interes şi sîntem siliţi să alegem; ca să devină relevante personajele ori subiectul, trebuie să se banalizeze formula, şi invers.

Dacă trecem peste, acest impediment, trebuie să recunosc că romanul lui Gheorghe Crăciun merită să fie citit. N-aş vrea să se înţeleagă din observaţiile anterioare că e o carte slabă. Limitele ei sînt mai curînd limitele manierei înseşi. în definitiv, este un roman de dragoste, alcătuit din mai multe întîmplări cu îndrăgosiţi, cupluri, soţi şi soţii, familii, care au chiar şi un arhetip la vedere şi anume vechea povestire grecească despre Dafnis şi Chloe. Patru din cele cincisprezece secvenţe se intitulează Epură pentru Longos şi constituie o parafrază a celebrului roman alexandrin. într-o altă secvenţă, în care Vlad Ştefan, „scriitorul", îşi răsfoieşte carnetele de însemnări, aşteptînd un tren care nu mai vine, există cîteva precizări clare legate de intenţia rescrierii romanului lui Longos. Lui Vlad Ştefan îi place utopia erotică pe care acesta o conţine (într-o epocă de declin a imperiului roman, plină de atrocităţi), dar îi displace schematismul epic. Parafraza lui va „concretiza" istoria, redîndu-i „adjectivele, accentele particulare", aşadar „percepţia". Semnificativ este şi că Gheorghe Crăciun a ales ca arhetip, dintre multele romane de dragoste, tocmai pe acesta, care este, la rîndul lui, un fel de loc comun al locurilor comune din idila şi pastorala greco-latină, aşadar nici el un text prim, ci un text secund, o parafrază. Rescrierea lui Gheorghe Crăciun reprezintă o parafrazare a unei parafraze, un text terţ, deci. Jocul textualist începe, cum se vede, din însuşi miezul romanului. Toate poveştile (pardon, textele) de amor se leagă pe canavaua oferită de Dafnis şi Chloe, ale cărei episoade sînt risipite, pe parcursul romanului formînd un fel de „pat" al naraţiunii.

Şi ce cuprind aceste secvenţe? Deloc atractive ca materie de viaţă, voit comune, povestirile excelează prin tratare. Ca în toată proza nouă (şi aici modelul „şcolii privirii" se dovedeşte cel mai activ), realitatea este cercetată de aproape. Este o proză „mioapă", care nu vede decît dacă apropie ochii. Această vecinătate a ochiului şi a obiectului constituie baza unui realism al detaliilor, căpătînd deodată dimensiuni ciclopice, fabuloase şi ducînd o existenţă oarecum în sine, rupte parcă de context, de cadrul lor mare, care se opacizează. Hello, nty friend este un episod care ilustrează bine scriitura aceasta. A doua trăsătură este varietatea stilistică. Pe cît de omogenă stilistic era proza tradiţională, pe atît de eterogenă tinde să devină aceea nouă. Demiurgul care s-a transformat în cel-ce-scrie textul îşi valorifică atuurile lingvistice: sînt alternate persoanele gramaticale (a treia, exclusivă în romanul doric, şi prima,

exclusivă în romanul ionic, fac loc unei persoane a doua, neobişnuită şi necesară mai ales polemic, dovadă că ea apare într-un capitol intitulat O oglindă purtată de-a lungul unui drum, cu trimitere la definiţia stendhaliană a romanului), este „redată" vorbirea incorectă şi incoerentă a străzii, se alcătuiesc colaje din mai multe tipuri de expresie (scrisori, lucrări de şcoală, afişe publicitare, un anunţ de nuntă, note de carnet, extrase fortuite din conversaţie etc). Această experimentare de registre şi de scriituri nu are adesea decît o raţiune literală, ca să zic aşa, adică nu şi una literară. Nu e limpede de ce se foloseşte cutare persoană sau cutare registru în cutare împrejurare. Este şi ceva gratuit în procedare, care îi răpeşte din eficacitate. Dacă e să stabilim o tendinţă generală, aceasta este, cu siguranţă, aceea către pierderea transparenţei textuale. Un text opac, material, care nu mai expediază pe cititor spre realitatea din spatele lui, ci vrea parcă să-1 reţină cu totul. Altă proprietate este manipularea textelor anterioare. Proust şi, apoi, Nabokov şi Queneau au descoperit că pastişa şi parodia pot juca un rol neaccidental în proză. Gheorghe Crăciun scrie şi el un întreg capitol (Temă la alegere) în care un filolog acribios ar putea identifica o mulţime de texte încastrate, precum şi o cadenţă specială şi zeci de rime interioare, care fac ca textul sâ poată fi recitat asemenea unui poem. Dintre scriitorii români, sînt invocaţi (nu se poate ■ ca un asemenea roman să fie fără bibliografie, care constituie un indicator preţios) Holban şi Camil Petrescu, Paul Georgescu, Mircea Nedelciu şi alţii (lăsîndu-i la o parte pe autorii de versuri de dragoste, care sînt o căprărie diferită).

Cîteva cuvinte despre compoziţia romanului: ea este, cum s-a putut deja ghici, un colaj de texte. Desigur, nu unul întîmplător, ci unul gîndit destul de atent, cum o arată însăşi gruparea în funcţie de un text arhetip (Dafnis şi Chloe). Nici unul din textele care alcătuiesc Textul nu are final, iar debutul e şi el uneori incert. Suspendarea aceasta ar putea fi menită să ilustreze că romanul textual ist este deschis, spre deosebire de cel tradiţional (şi chiar de cel corintic) care este de obicei închis, în sfîrşit, totul are un pol, care este „scriitorul", totul conduce la problema „scrisului". Romanul textualist este esenţial un metaroman, dar unul care nu se mai mulţumeşte să se amuze (ca la Olăreanu) de confuzia planurilor sau de ambiguităţi; lutndu-se în serios şi stricîndu-ne adesea cheful. Dacă-i iubesc pe Nabokov sau pe Paul Georgescu este fiindcă nu renunţă la comedia literaturii. TeXtualiştii noştri, Gheorghe Cărciun însuşi, se lasă tentaţi de o seriozitate falsă şi cam greoaie, care poate lesne transforma-o carte spirituală într-urca pedantă: Aceasta nii anulează meritele acestui roman şi nici puterea lui de a stîrn'i emulaţie.

\ (România literară, nr. 13, 1988)

Document: 31. Mircea Nedelciu.doc

MIRCEA NEDELCIU

„Tratament fabulatoriu"

încet, dar sigur, romanul românesc al deceniului nouă se diferenţiază tematic şi stilistic de romanul deceniilor anterioare. Unele trăsături au fost observate de la început, altele vor deveni evidente în timp. E prea devreme să tragem o concluzie, dar nici nu putem să ne prefacem a nu vedea transformarea. Ea are, după părerea mea, două surse principale şi, implicit, două nivele la care acţionează. S-a schimbat, mai întîi, noţiunea însăşi de realitate. în proza anilor '60 -'70, realitatea rămînea cuprinsă în cadre tradiţionale, privită global şi de sus, „empiric", aş zice, prin intermediul unor personaje coerente şi omogene, fără „fisuri", indiferent de maniera adoptată de romancier, care putea fi descriptivă, documentară, analitică etc. De la Marin Preda la Aug. Buzura s-a consolidat prestigiul acestui roman social, realist şi psihologic, solid construit şi relativ facil ca acces pentru toate categoriile de cititori. Despre rolul lui istoric s-a discutat atît de des încît n-are nici un rost să stărui. Tinerii prozatori au inovat, înainte de toate, în felul de a considera realitatea. Pentru cititorul clasic de romane ei au putut părea miopi: căci simţeau nevoia să-şi apropie foarte mult privirea de realitate. A rezultat o imagine „mărunţită", fragmentată şi fluctuantă a realităţii, un personaj „inconsistent", mobil, fisurat. Deja de la începutul deceniului trecut era limpede că prozatorii preferă aspectului „istoric", al realităţii, pe acela „cotidian", în care ierarhia de semnificaţie a faptelor nu mai apare dintr-o dată, ba chiar se întîmplă să nu fie perceptibilă nici o ierarhie. Al doilea nivel al prefacerii romanului este acela al limbajului, care devine din ce în ce mai puţin instrumental. Romanul nou este mult mai sofisticat şi mai experimental decît cel dinainte şi îşi caută încă publicul capabil să-l recepteze. El a sacrificat naraţiunea liniară pentru o desfăşurare pe mai multe planuri, a introdus abateri semnificative în cronologia faptelor, a multiplicat vocile şi perspectivele narative, a împins verosimilitatea spre confiniile fantasticului şi a preferat înfăţişării strict realiste a oamenilor şi evenimentelor... parabola, mitul sau ideea. în sfîrşit, a accentuat conştiinţa convenţiei artistice şi a scriiturii, tinzînd să fie în acelaşi timp şi un metaroman. Elemente ale noului limbaj există, de asemenea, la romancierii generaţiei anterioare (N. Breban, G. Bălăiţă. D.R. Popescu, Paul Georgescu sau prozatorii tîrgovişteni), dar abia acum s-ar zice că ele compun media producţiei romaneşti. Problema adevărată a transformării s-ar putea să fie aceea a dominantei: în vreme

ce, oricît de novator, un romancier ca Alexandru Ivasiuc se simţea ispitit, cu cincisprezece ani în urmă, după debutul lui spectaculos, să se îndrepte, sub ' presiunea opiniei critice şi literare, către romanul tradiţional, astăzi curentul s-a inversat într-o asemenea măsură încît pînă şi cei mai conservatori dintre prozatori folosesc tehnici de ultimă oră.

Mircea Nedelciu (al cărui recent roman, Tratament fabulatoriu, mi-a prilejuit introducerea de mai sus) se numără printre protagoniştii acestei noi proze. El se află la acincea carte şi laal doilea roman, dar influenţa exercitată asupra colegilor lui de generaţie s-a vădit de la cea dintîi, Aventuri într-o curte interioară, apărută în 1979. Proza lui Mircea Nedelciu este cît se poate de caracteristică pentru schimbările survenite în atitudinea şi în mijloacele noilor scriitori. Nu întîmplător, autorul însoţeşte Tratamentul fabulatoriu de o prefaţă care, pe lîngă numeroase observaţii de sociologie a genului, conţine şi un fel de instrucţiuni de folosire a romanului, adică o descriere a lecturilor lui posibile. Prefaţa ar merita o analiză amănunţită, pe care însă nu mi-o pot permite în spaţiul acestei cronici. Mă limitez la a spune că sînt absolut de acord cu autorul în ce priveşte trăsăturile concrete, trecute de el în revistă, ale prozei pe care el şi colegii lui o scriu, dar nu-i împărtăşesc toate diagnosticele pe care le pune. I-aş reproşa ambiguitatea unora (adoptînd de exemplu celebra definiţie dată romanului de Lukâcs şi de Goldmann - „istoria căutării degradate a unor valori autentice într-o societate degradată" - el pare a interpreta la propriu termenii, opunînd „degradării" „perfectibilitatea", ceea ce ne scoate cu totul din cadrul estetic stabilit de cei doi poeticieni) şi uşoara nuanţă de vulgarizare sociologică a altora (cînd leagă nemijlocit „atitudinea contemplativă" de „ideea de proprietate privată" şi vede în ea un cusur al „esteticii burgheze" sau cînd socoteşte că „textualismul" poate fi înţeles în două moduri, ca o „intervenţie constructivă", şi ca opoziţie faţă de lume). Important este însă faptul că Mircea Nedelciu a crezut de cuviinţă să se justifice şi teoretic, "uneori cu ironie, totdeauna cu inteligenţă, ceea ce romancierii din generaţiile vechi simţeau mult mai rar nevoia să facă. Dacă mă gîndesc bine, de prin anii '30, cînd romanul nostru a cunoscut o altă vîrstă critică şi teoretică, nici un romancier nu şi-a mai prefaţat romanul.

Tratament fabulatoriu nu este nici un roman realist în felul clasic, nici o parabolă, în pofida faptului că el alternează două planuri de receptare a realităţii, unul verosimil, cotidian, bogat în observaţii şi în elemente de limbă vorbită, aproape reportericesc prin priza imediată la real, şi altul fantasmatic, oniric şi simbolic. Un tînăr meteorolog, Luca,

vinovat de laşitate faţă de fata iubită (şi care, se pare, a murit din pricina lui), suferă un puternic şoc moral care-1 determină să viseze o stranie colonie utopică; un soi de falanster în care orice proprietate privată e inexistentă şi în care se construieşte un tip uman lucid, fără iluzii religioase, liber în izolarea sa de a-şi trăi viaţa cum doreşte, îmbucarea acestor planuri se realizează oarecum în maniera lui Eugen Uricaru, din aşa-zisele lui proze fantastice, fără a îngădui, în toate cazurile, cititorului să decidă în privinţa naturii reale sau halucinatorii a evenimentelor. Luca nimereşte din întîmplare (şi de obicei atunci cînd nu-şi propune conştient) în'colonia din Valea Plînşii, unde nici unul din prietenii lui nu are acces; e suspectat de delir, de cîte ori povesteşte despre falansterul respectiv, în ciuda „dovezilor" pe care le aduce de acolo şi aşa mai departe. Romanul are deci o latură fantastică, împletind percepţia corectă a lucrurilor cu fantasmagoria, înmulţind dovezile de autenticitate a lumii din vis exact în măsura în care le distruge. M-am referit la exemplul lui Eugen Uricaru tocmai din cauza acestui procedeu. Pe de altă parte, existenţa celor două planuri ne duce cu gîndul la Bunavestire şi la Drumul la zid ale lui N. Breban. Organizaţia acestuia şi falansterul lui Mircea Nedelciu prezintă unele asemănări, literar vorbind, chiar dacă ideea lor diferă. Insă la N. Breban formula de îmbinare era încă şi mai radicală, nici o sugestie de fantastic neputînd fi luată în consideraţie. Faţă de Bunavestire, Tratament fabulatoriu face un pas înapoi, spre coerenţa unei explicări psihologice (şi patologice) a reveriei moral-politice. Luca ni se revelă, în cele din urmă, ca un bolnav de o culpă morală care. se vindecă prin consumarea completă a fabulaţiei lui. Acest aspect psihanalitic mi se -pare o concesie făcută de autor vechii formule de roman, care nu acceptă „fisura" şi eterogenitatea mediului şi a personajelor, încercînd, de fiecare dată cînd apar, să le menţină în cadrul unor explicaţii posibile de ordin psihologic. Drumul la zideşte de asemenea un roman mai net metafizic, în care psihologia joacă un rol secundar. Mi se pare neîndoielnic că Mircea Nedelciu s-a oprit oarecum la jumătatea drumului dintre o proză a verosimilităţii realiste (interioare ori exterioare) şi una metafizică, în care motivaţiile sînt de alt ordin; el a păstrat legătura cu solul ferm al realului, prin ancore mai mult sau mai puţin vizibile, şi în general prin sugerarea că visele lui Luca reprezintă un „tratament" al crizei lui morale, care, o dată înfăptuit, permite eroului să redevină „normal". Cel puţin în forma actuală, finalul romanului mi se pare neizbutit, în măsura în care ne readuce -personaje şi cititori - la o coerenţă a lumii fizice şi psihice care ne oferă toate garanţiile de securitate.

Stilistic, romanul abundă în tehnici ingenioase şi moderne. Conform unei promisiuni din prefaţă, autorul nu-şi lasă nici o clipă cititorul să vegeteze. El schimbă în fiecare capitol, şi uneori în cuprinsul aceluiaşi capitol, perspectiva şi vocea narativă, rupe firul acţiunii, repetă din alt unghi de vedere aceleaşi date, intervine în nume propriu în desfăşurarea acţiunii, trimiţfhdu-şi cititorii la prefaţă ca să se documenteze, violează cronologia şi, în fine, face frecvent apel la scriitura proprie, ca în orice metaroman care se respectă. Mircea Nedelciu este, cum a arătat-o şi în prozele scurte, un virtuoz al formalismelor, trecînd lesne din registrul serios în cel ludic şi parodic, din notarea limbajului cotidian într-un limbaj inventat, din realism în simbol. Eroul lui, bine înfipt în condiţionări sociale, morale şi profesionale, se numeşte totuşi Luca şi i se rezervă un rol asemănător, pînă la un punct, cu al evanghelistului (mai ales că altul din personajele clasice ale coloniei se numeşte Marcu, iar elementele concrete din viaţa lui provin din biografia lui... Mateiu Caragiale). Acest joc onomastic nu poate fi lipsit de o semnificaţie simbolică. Luca face, de altfel, relaţia dintre realitate şi mit, fiind singurul care se mişcă la ambele nivele. Personajele din colonie sînt învăluite în mister, incerte, trebuie reconstruite (una din obligaţiile fiecărui colonist fiind aceea de a dezlega misterul unui astfel'de personaj trecut), trebuie scrise, ceea ce înseamnă că trăiesc de fapt în textul imaginat de autorii succesivi. Personajele celelalte, între care Luca se află ca meteorolog la Fitotronul din Fuica, sînt schiţate într-un plan imediat realist», triviale şi chiar stupide prin lipsa de contact cu „legenda". Rolul lor este de a demitiza „boala" lui Luca, împiedicînd „vindecarea " eroului. Totul se petrece pe linia care separă seriosul de ironie, adevărul de conjectură, realul de fabulaţie: numai Luca are capacitatea de a percepe deopotrivă cele două „lumi". Din această cauză, toate celelalte personaje nu depăşesc caracterul de schiţă şi sînt oarecum şterse.

Romanul lui Mircea Nedelciu e o demonstraţie de inteligenţă artistică în mai mare măsură decît o reprezentare profundă a ambiguităţii sociale şi morale. Este principala limită estetică a acestei cărţi interesante şi pline de umorul ideii, dar pe care o putem suspecta de oarecare modicitate epică. Autorul, unul din cei mai talentaţi ai generaţiei sale, ne rămîne în continuare dator cu un mare roman, capabil să risipească toate dubiile şi rezervele privitoare la noua proză şi s-o impună definitiv în ochii criticii.

(România literară, nr. 35, 1986)

„Şi ieri va fi o zi"

După două romane, iată-1 pe Mircea Nedelciu revenind la proza scurtă. Şi ieri va fi o zi (Cartea Românească) cuprinde treisprezece bucăţi, dintre care patru aparţin genului SF. Nu sînt un fan al respectivului gen şi nici nu mă prea pricep, însă cred că ale lui Mircea Nedelciu sînt onorabile. Ideile de la care autorul pleacă sînt, în tot cazul, demne de atenţie. Trebuie adăugat umorul, ca ingredient original. în fine, situaţiile nu sînt, aşa zicînd, inocente, chiar dacă aspectul de parabolă este relativ. Primul exil la cronoscop, de exemplu, implică o satiră antibirocratică. Un savant din secolul XXI care, la Centrul Izobar, studiază rezistenţa omului la presiuni, respinge ideea propusă de cineva conform căreia vîrstele omului sînt „împrăştiate" şi nu liniare. Cel cu ideea ajunge însă ştab mare, ideea lui e automat omologată şi, drept pedeapsă, savantul, care continuă a o socoti o inepţie, este exilat în ...viitor. Ce descoperă el la începutul secolului XXII este aşa de puţin promiţător, încît probabil se sinucide. împrejurarea iunie sau „fabula rasa" povesteşte peripeţiile unor inşi care nu vor să cadă în mîna unei ciudate populaţii (extraterestre?), decisă să transforme pe toţi oamenii într-un soi de roboţi. Cît timp eşti invizibil conţine o doză mai mare de realism. Un muncitor (ni se descrie mediul lui familial şi social) are perioade în care se face nevăzut. De unde, o serie de consecinţe bizare. în fine, cea mai atractivă proză din această categorie este aceea care dă titlu întregului

, volum, bazată pe o dublă inversare temporală. Un tînăr muzeograf se pomeneşte trăind o zi din viitorul apropiat (cam după opt sau nouă ani) cînd i se propune să participe la o excursie în ziua de ieri. E marea curiozitate: de a şti ce s-a întîmplat cu o zi înainte de a se trezi, dimineaţa, proiectat în viitor. Să mai spun că Mircea Nedelciu nu ocoleşte unele procedee textualiste nici în SF unde ele par de-a binelea ironice.

A cincea proză grupată la un loc cu acestea este pur experimentală: luînd, în ordine, cuvintele de la pagina 305 a Dicţionarului Explicativ (de la eroism la escrocherie), autorul compune cu ajutorul lor o scurtă povestire. Ar fi un test util la o eventuală şcoală de literatură. Nu însă mai mult. Caracter experimental are şi Tînguire de mior, în care, în versuri (dar transcrise ca proză), pe fondul Mioriţei şi cu elemente luate dintr-un reportaj publicat în „România liberă", se construieşte un

- text amuzant. Ceva mai multă poezie este în Imediat veni toamna, o proză de nici jumătate de pagină, în care parabola poate fi descifrată în mai multe feluri. Un moto din Caragiale şi altul din Cehov are schiţa

intitulată Fahrenheit 91,4° (se putea intitula şi Căldură mare), în care experimentul constă în anularea epicului. S-ar putea vorbi (dacă mă gîndesc la teza lui Andrei Cornea din Scrieri şi oralitate în cultura antică) despre un principiu al listei (enumerare). Ultimul cuvînt înregistrat de narator este chiar cuvîntul listă. Fantasticul pluteşte în aer în Ora spre zero, atmosfera respectivă neînchegîndu-se pînă la urmă, ca şi cum autorul ar fi vrut să experimenteze posibilitatea unui fantastic zero, la fel cu epicul zero din schiţa precedentă. Acest al doilea grup de proze nu alcătuieşte un capitol separat în cartea lui Mircea Nedelciu, deşi ele se deosebesc de altele cu care sînt puse la un loc sub titlul Călătorie în jurul satului natal. între acestea, regăsim transmisiunile directe (adică la persoana întîi) şi indirecte (la persoana a doua) din cărţile anterioare ale autorului. Dansul cocoşului (transmisiune directă) e o nuvelă amplă şi riguros construită, printre cele mai izbutite ale scriitorului. Intîmplările ne sînt relatate la persoana întîi şi pe .rind de către mai multe personaje. Subiectul n-are mare însemnătate: e vorba de o zi din viaţa unor oameni dintr-o mare comună de munte, unde şi cînd tocmai vine să se stabilescă, împreună cu familia lui, inspectorul-şef al Inspectoratului Silvic Judeţean, care are o fată uluitor de frumoasă, prilej pentru tot soiul de încurcături şi perplexităţi. Capacitatea autorului de a „înnoda" relaţii între multele sale personaje este remarcabilă. Ca şi capacitatea de a accelera sau încetini ritmul naraţiunii, după necesităţi. Nuvela este captivantă în primul rînd prin stăpînirea masei de amănunte. S-a spus deseori că Mircea Nedelciu posedă o virtuozitate tehnică ieşită din comun, care-i permite să se „joace" cu cititorul cum vrea. S-a observat mai rar că virtuozitatea aceasta este pusă de obicei cu maximum de folos în slujba obţinerii comicului. Majoritatea împrejurărilor memorabile din Dansul cocoşului ţin de comedie sau de farsă. Mai mult decît atît: chiar şi accentuarea unor procedee - caracterul făţiş al convenţiilor narative - conduce la comic, de la intrarea în scenă a personajelor (ele se prezintă soldăţeşte: „sînt eu, Anuţa, fata pădurarului" etc.) la modul în care ne este furnizată informaţia utilă pentru înţelegerea subiectului. Am putea numi acest din urmă efect, comic de tehnică (aşa cum este unul de situaţii sau de caractere). Tinerii prozatori îl exploatează foarte bine. Nedelciu numărîndu-se printre promotori. O modificare radicală de ton descoperim în final. Tînărul protagonist, care s-a îndrăgostit de fata inspectorului-şef, are din pricina ei un grav accident şi, pierzîrtdu-şi cunoştinţa, visează o vînătoare de cocoşi de munte:,, Cum să trag In el cînd se chinuie în ghiara iubirii? " întreabă băiatul în coşmarul lui. Acest final oarecum sentimental contrastează

cu tot ce s-a petrecut pînă acum în nuvelă. Autorul lasă cortina să cadă la timp. Nu sînt sigur că noul registru stilistic şi emoţional îi prieşte la fel ca şi cel dinainte.

„Transmisiunea indirectă" intitulată Crizantema din tundră este mult mai slabă. Procedeele polifonice fiind aceleaşi, ca şi jocul de planuri, contrapunctul stilistic etc, nuvela este minată de sentimentalism şi de idilism. Un june Don Juan, ghid ONT, primeşte sarcina să conducă un grup de străini care au participat în 1953 la Festivalul Tineretului, oameni aflaţi acum la aproape şaizeci de ani şi reveniţi în România prima oară după trei decenii. Ghidul trebuie să caute, cum va şti, şi niscai români care au luat parte la Festival, în vederea unei mese comune cu străinii. Cu această ocazie, el dă fără să vrea peste unele amănunte din biografia mamei lui, părăsită în timpul Festivalului de un bărbat şi măritată îndată după aceea cu altul, ofiţer de securitate, şi care este tatăl eroului principal. Acum se descoperă că tatăl îl anchetase pe celălalt bărbat şi, într-un fel, îi sugerase să dispară. Nu intru în amănunte. E destul să arăt că acest posibil subiect nu e aproape deloc urmărit în latură morală. în final, mama, iubitul dispărut şi o finlandeză care fusese la originea întregului conflict se revăd la masa aniversară. Emoţia personajelor n-are cum fi şi emoţia cititorului, care îşi mai pune şi alte întrebări privind verosimilitatea unor detalii (cum ar fi acela al alcătuirii de către ghid a listei participanţilor la masă). v

Probabil că cea mai frumoasă bucată din volum este aceea intitulată Probleme cu Identitatea. Avem în ea o întîmplare relatată în trei variante: una nuvelistică, alta de scenariu cinematografic şi a treia de memoriu (la propriu şi la figurat). Pe lîngă polifonia obişnuită (rotaţia vocilor), există aici trei linii ale subiectului care aparţin unor genuri diferite. Contrapunctul e, deci, mai complex. în plus, lui Mircea Nedelciu îi reuşeşte unul din cei mai memorabili eroi ai săi: tînărul Murivale (Mureşan Vasile). Acesta este un fel de artist amator, pictor şi poet. plin de iniţiative, pitoresc şi niţel cabotin. Afiînd că a murit Nichita Stănescu, vrea cu orice preţ să-1 vadă pe poet (cu care a ratat o întîlnire, cîndva) şi fuge de la serviciu, de la armată sau, pur şi simplu, de la Timişoara (conform cu cele trei variante ale întîmplării) la Bucureşti, fără bani, călătorind clandestin, ajungînd la miliţie sau interceptat de o patrulă militară, spunînd poezii sau desenînd portrete ca să fie lăsat să meargă mai departe etc. Nuvela este sclipitoare şi totodată profundă. Pe lîngă protagonist, Mircea Nedelciu descrie cu mînă sigură obişnuitele locuri aglomerate din proza lui (gări, secţia de miliţie, apartamentul unor „artişti", străzi, compartimente de tren etc),

adică labirintul străbătut de Muri vale. Fiecare pagină debordează de umor, cînd mai gros, cînd mai subţire, după trebuinţe.

Trăgînd linie, ce se poate spune despre Şi ieri va fi o zi? Mircea Nedelciu rămîne acelaşi prozator talentat şi inteligent, care însă nu se \ află la nivelul lui cel mai de sus decît la două sau trei dintre textele volumului. Inegalitatea în sine n-ar fi un cap de ţară, dar volumul pare întrucîtva improvizat şi tras spre un număr convenabil de pagini. Te întrebi ce caută de exemplu o povestire neterminată ca aceea de la care îşi împrumută titlul prima jumătate a cărţii (Călătorie în jurul satului natal). Nu e nici un experiment la mijloc: este neterminată pur şi simplu. Şi chiar dacă aspectul prozei este aici de înregistrare „pe viu" şi de tranşă de viaţă, faptul de a nu fi dusă la sfîrşit nu capătă semnificaţie. Subiectul ca atare se referă la viaţa la oraş a unei fete de la ţară, cu problemele cunoscute. Mi-au venit în minte subiecte asemănătoare desprinse de Marin Preda din scrisori trimise pe vremuri la „Scînteia tineretului" şi discutate de el în ziar (le-am recitit în antologia recentă Creaţie şi morală): deosebirea este că Preda scotea din măruntele drame ale eroinelor lui un sens moral imediat frapant, în vreme ce Nedelciu se mulţumeşte să înregistreze faptele. Proza nouă, interesată de alt nivel al realităţii sociale, ceea ce în principiu nu i se poate reproşa, a pierdut unul din elementele principale de atracţie ale prozei anterioare, fără a izbuti să-1 înlocuiască deocamdată cu ceva tot aşa de esenţial.

(România literară, nr. 43, 1989)

Document: 32. Ioan Grosan.doc

IOAN GROŞAN

„Caravana cinematografică"

Un umorist adevărat este loan Groşan în cele patru naraţiuni din Caravana cinematografică şi, încă, unul doldora de talent, perfect stăpîn pe arta lui, de la început, ca mai toţi tinerii prozatori din generaţia '80, care nu se ştie unde şi cînd au învăţat să scrie. E destul să-i vezi o dată capul de actor comic, ca al lui Marin Moraru, împodobit cu o chelie prematură, pe care o poartă cu cea mai deplină seriozitate, ca să

înţelegi că este, cum spun francezii, un pince-sans-rire, în stare să debiteze enormităţi fără să clipească, de un umor foarte inventiv, atît al situaţiilor şi personajelor, cît şi al limbajului. Ceva mă face să mă gîndesc la Teodor Mazilu: poate plăcerea de a pune în scenă spectacolul mediocrităţii, cu o simplă privire complice, fără batjocură evidentă, cu naturaleţe, ca şi cum ar fi vorba (şi nu este?) de un lucru absolut firesc. Ceea ce mi se pare foarte promiţător este că nu adoptă nicăieri linia minimei rezistenţe. Un tic, o stereotipie, două-trei mostre de limbaj oral, o poantă şi schiţa umoristică ar putea fi gata. loan Groşan are ambiţii mai mari. Şi, înainte de orice, are idei, ceea ce (nu ştiu de ce!) nu pare de la sine înţeles în materie de umor. După părerea mea, şi aici, ca şi oriunde, fără idei nu realizezi decît surogate. Nu ajunge să ai ochi bun şi ureche atentă: viaţa îţi oferă ea destule prilejuri de a rîde, dar, dacă n-ar fi decît atît, ce deosebire am mai face între tabletele (uneori cu oarecare haz) ale umoriştilor de la „Urzica" şi adevărata literatură? Ţin să subliniez două lucruri în legătură cu umorul în general şi cu acela al lui loan Groşan în special. Mai întîi, că umorul reprezintă o însuşire mult mai rară decît îşi închipuie oamenii fără umor. încercaţi să vedeţi cîţi umorişti are literatura noastră şi veţi vedea că ei pot fi număraţi pe degetele de la o singură mînă (cu umor, putem trece şi la cealaltă). Nu sînt un mare iubitor al literaturii aşa-zis umoristice, tocmai fiindcă rareori scriitorii mă fac să rîd cu adevărat. Efortul de a stîmi rîsul duce, în multe, prea multe cazuri, la vulgaritate. E preferabil ca acest efort să nu se simtă deloc, ca la Mazilu, sau ca la Alexandra Tîrziu, care par serioşi, nu puşi pe şotii. loan Groşan aparţine acestei specii de umorişti. E, cu alte cuvinte, serios şi extrem de preocupat de ţinuta (dacă pot să mă exprim aşa) a prozei lui. Profit de ocazie ca să încerc a înlătura o prejudecată legată de umor (este cel de-al doilea lucru la care m-am referit) şi anume că el s-ar opune seriozităţii. Sigur, nimeni nu afirmă tranşant opoziţia, căci, nu e aşa, toţi avem un pic de umor. Dar o dibuim printre rînduri. Ni se pare,

de pildă, că una din naraţiunile lui loan Groşan are un debut de proză umoristică; se adaugă însă numaidecît că proza cu pricina este de fapt serioasă şi dramatică. La prima vedere, s-ar zice că prozei respective i se recunosc simultan calitatea de a avea haz şi calitatea de a fi gravă. Dar eu bănuiesc că autorul caracterizării s-a temut că i se va imputa subaprecierea prozatorului şi a vrut să evite acest lucru. Prejudecata este că nu e serios să fii umorist.

Din cele patru naraţiuni ale lui loan Groşan două sînt scurte, nişte schiţe, iar două au anvergura unor ample nuvele, aproape nişte romane concentrate. (Mă grăbesc să trec peste acest detaliu cantitativ ca să nu fac o impresie rea lui loan Groşan, a cărui părere despre dimensiunile şi miza prozei se va vedea mai departe.) Toate sînt însă scrise cu aceeaşi siguranţă şi acurateţe. O dimineaţă minunată pentru proză scurtă debutează cu un dialog stupefiant: „«Proză scurtă... pricep eu...» zise directorul Gostatului, lăsîndu-se lenevos pe bancheta trăsurii. «Văputeam duce la iepuri, da' sigur, ce să scoateţi... pe cînd la fazani e altă chestie, e ceva mai...» şi căută o clipă cuvîntul, dar renunţă şi-1 înlocui cu o pocnitură din degete. Caii ciuliră urechile. «Trei pagini - zise tînărul redactor - trei pagini jumătate, nu mai mult. N-avem spaţiu»". Senzaţia de autenticitate a vorbirii este desăvîrşită, în ciuda faptului că ceea ce le iese pe gură celor doi protagonişti ne provoacă un mic vertij intelectual. Fiecare cuvînt (al eroilor sau al naratorului) e la locul lui, nu poate fi clintit. Lecţia stilistică a lui Caragiale, loan Groşan a învăţat-o la fel de bine ca şi Bedros Horasangian sau loan Lăcustă. Dar te umple de uimire relaţia dintre vînătoarea de fazani şi proza scurtă. O fi existînd un precursor, Odobescu, al cinegeticii pe teme artistice, nu zic nu. dar ce relaţie să fie totuşi între fazani sau, mă rog, iepuri şi o schiţă reuşită din toate punctele de vedere? Să mergem mai departe. Fazanii refuză categoric să se lase vînaţi şi (sau) scrişi. Directorul s-a lăudat degeaba, redactorul nu şi-a văzut subiectul prozei în carne şi pene. în schimb, şi-a făcut apariţia un cerb splendid, lată o nouă mostră de dialog aiuritor: „«Trageţi» zise tînărul redactor către director. «Poftim?» «Trageţi! De ce nu trageţi?» «Nu pot». «Cum nu puteţi?» «N-am permis de cerb» [...] «Credeam că puteţi vîna orice», zise tînărul redactor închizînd carneţelul. «Pot. Dar numai cu permis. Şi-apoi dumneata ai vrut fazani. Ce să fac, dacă nu sînt, nu sînt. Chestia asta cu cerbul n-o puteţi scrie?» «Ba da, zise tînărul redactor, numai că vezi dumneata... e ceva mult mai... depăşeşte ce-am vrut eu...» «înţeleg, înţeleg, făcu directorul căzînd pe gînduri. Cit ziceaţi că trebuie să iasă? Trei pagini, trei pagini şi ceva» ". Va să zică vînarea

fazanului poate fi scrisă în trei pagini, dar a cerbului pretinde mult mai... Directorul şi redactorul se duc în cele din urmă să vîneze ciori. Umorul nu provine doar din aparenta absurditate a relaţiei, el e mai subtil. loan Groşan găseşte o modalitate foarte spirituală de a ironiza importanţa exagerată ce se acordă temei în literatură, adică de fapt obiceiul de a împărţi temele în mari şi mici, rezervîndu-le pe primele pentru roman şi cedîndu-le pe ultimele prozei scurte. Problema schiţei lui e pur literară, iar umorul se naşte din relatarea absolut realistă a peregrinărilor celor doi după vînat şi a discuţiei dintre ei. Autorul nu cruţă nici un detaliu de viaţă ca să creeze autenticitatea: pe care, pînă la urmă, o subminează de fapt, în modul cel mai insidios cu putinţă.

loan Groşan a vrut să arate că tema nu contează în literatură, compunînd o întreagă literatură a temei: tema contează exclusiv ca temă a literaturii. Nu mă joc cu vorbele. Tema literaturii (nu e asta esenţialul în schiţa analizată?) formează şi obiectul celei de-a doua naraţiuni scurte, Insula. Pe o insulă-bibliotecâ, naratorul descoperă, săpînd, că stă pe o carte uriaşă. O dată scoasă cartea la iveală, se dovedeşte că textul ei coincide mot-â-mot cu textul însuşi al Insulei. Dacă aici avem o parabolă, în Caravana cinematografică şi în Marea amărăciune tema literaturii reapare, dar nu în formă explicită. Povestirea titulară este o reluare în registru burlesc a unora- din problemele satului din epoca transformărilor de după 1919. Eugen Simion (în articolul lui din „România literară" din 16 mai) a atras atenţia asupra reluării unei teme îndelung tratate („pătrunderea ideologiei socialiste in satul tradiţional") şi a unui personaj frecvent („tînărul activist înflăcărat, auster, incoruptibil şi simpatic"). Mă întreb doar ce a vrut în definitiv să parodieze loan Groşan: idilismul stupid al prozelor cu ţărani din anii '50 sau tragicul prozei despre „obsedantul deceniu" scrisă în anii-'60-'70. Sau, poate şi una şi alta. Fapt e că burlescul se asociază prima oară cu această temă. Primarul, învăţătorul şi plutonierul din satul Mogoş primesc cu onoruri gastronomice pe toţi reprezentanţii regiunii care vin să alfabetizeze pe ţărani (sublimi, dar lipsind cu desăvîrşire, căci au luat calea fabricilor de la oraş), să pregătească terenul pentru colectivizare, să combată misticismul sau să sporească, prin filme şi dezbateri, cunoştinţele despre viaţă şi lume ale inexistenţilor localnici: luminătorii vin şi pleacă, cei cîţiva reprezentanţi ai satului rămîn ca şi mai înainte. Motivul acesta al rezistenţei îl ştim de la Sadoveanu, din Nopţile de Sînziene şi din altele, aşa că trebuie să notăm că parodia lui loan Groşan are în vedere mult mai multe aspecte ale literaturii despre sat decît observăm la prima vedere. Tema secretă şi esenţială e, din nou,

tema literaturii, chiar dacă nu mai avem de-a face cu maniera ilustrativă din Insula. „Draga mea, stăm pe o carte", constată naratorul acesteia. Pe cărţi stă şi Caravana cinematografică. Ţiganul Darcleu spune zilnic plutonierului o istorie care parodiază stilul din Halima (aceea cu măcrişul e savuroasă şi poate fi pusă în relaţie şi cu filmuleţul american cu Popeye marinarul care mănîncă spanac). Eugen Simion a remarcat că ora cinci după-amiază e un motiv recurent pentru intrigă în naraţiunile lui Ioan Groşan („caravana cinematografică intră în sat pe la orele cinci după amiază"), ceea ce ne trimite la fraza celebră prin care Valery a batjocorit arbitrarul îmbrăcat în necesitate din romanele realiste tradiţionale („marchiza a ieşit la ora cinci"). Iar o propoziţie ca „ am încurcat cînepa măluşii Madeleine" conţine cel puţin două aluzii intertextuale, la mătuşa Marioara a Iui Ceangă, cea cu cireşele şi cu cînepa, şi la tante Leonie, a lui Proust, cea evocată de madlena muiată în ceai.

Nenumărate asemenea aluzii împînzesc şi textul Marii amărăciuni, însă, şi în aceasta, autorul nu rămîne la primul nivel de intertextualitate, ci vizează un al doilea, mai cuprinzător. Un profesor şi o colegă a lui de catedră se joacă inocent cu nişte bileţele, pe care şi le lasă unul altuia în sertar, cerîndu-şi cîte ceva sau dîndu-şi întîlniri. La un moment dat, ei descoperă că majoritatea întîmplărilor lor comune au fost mai întîi scrise în această corespondenţă sui-generis: viaţa lor a fost prescrisă. Iată ceea ce se cheamă o idee, şi nu numai pentru umorist! O dată jocul dezvăluit, cei doi încearcă să profite de el, se naşte între ei o poveste de amor, totul sfîrşindu-se însă prin revenirea în banalitatea cotidiană. Tipul ca atare de joc ne aminteşte de acela din romanul lui G. Bălăiţă, Lumea în două zile. Fireşte, nu prin reminiscenţă, căci Ioan Groşan e un autor prea lucid, ci cu bună ştire. Deosebirea e, din nou, de la un model serios la o replică umoristică. Profesorul care e un mediocru, la fel cu iubita lui prin corespondenţă, vrea să treacă pragul verosimilului şi să provoace soarta: scrie aşadar într-un bileţel că viţelul gazdei lor nu mai este găsit la locul de păşune. Aşteaptă cu inima strînsă confirmarea. Dacă ea s-ar fi produs, am fi avut situaţia cu Antipa al lui G. Bălăiţă. Cum însă viţelul e găsit bine mersi la locul său dintotdeauna, profesorul renunţă a se juca mai presus de puterile lui şi totul reintră în mediocritate. Avem varianta comic-derizorie a subiectului semnalat, ceea ce explică finalul de o banalitate ostentativă. E. Simion i 1-a reproşat prozatorului. Eu cred că este perfect adecvat. Saltul în mister şi în miraculos nu se realizează. „ Viaţa, da", cum are obiceiul să spună profesorul, rămîne ceea ce este ea pentru inşii oarecari, banală, mediocră, ştearsă, chiar dacă ei s-au

aflat pentru o clipă în pragul marelui necunoscut; şi-au retras însă prudenţi piciorul pe solul stabil al mediocrităţii lor de toată ziua şi aventura, neîncepută bine, s-a şi încheiat.

loan Groşan îmi place pentru ideile lui literare şi pentru luciditatea cu care scoate din ele proze profunde şi pline de umor.

(România literară, nr. 32, 1985)

Document: 33. Cristian Teodorescu.doc

CRISTIAN TEODORESCU

„Maestrul de lumini"

Profesori, funcţionari, pensionari, muncitori, ţărani, ingineri, navetişti, chelneri, factori poştali, coafeze, pictori, medici, bişniţari, sezonieri - aceştia şi alţii sînt personajele prozelor lui Cristian Teodorescu din Maestrul de lumini. Puţini dintre tinerii prozatori de azi posedă o curiozitate la fel de mare* faţă de întinderea suprafeţei sociale şi faţă de varietatea tipurilor umane. în prefaţa la Desant '83, Ov. S. Crohmălniceanu nota deja că obiectul predilect al scriitorului îl constituie deocamdată „ o umanitate infirmă, frustrată sau pur si simplu marginalizată" şi modul ,,cum se descurcă ea în lumea noastră", adăugind că ea este privită cu ochiul unui excelent „explorator realist de medii profesionale mărunte, unde izbuteşte să sondeze, cu intuiţii adinei, sufletele obscure şi să lumineze adesea drame omeneşti autentice îndărătul etichetei categoriale dispreţuitoare care le exclude posibilitatea". Aprecierile criticului sînt valabile şi pentru prozele scrise de Cristian Teodorescu după debutul său editorial din Desant '83, cu unele neînsemnate amendări, pe care le voi sugera pe parcurs.

într-adevăr, lucrul absolut izbitor în Maestrul de lumini este realismul prozei. Dacă la alţi colegi de generaţie ai autorului observaţia realistă se întîmplă să fie un pretext pentru parabolă sau, în general, să capete utilizările cele mai neaşteptate în cadrul unei literaturi cu pronunţat caracter intelectual, la Cristian Teodorescu astfel de ambiţii par deocamdată să lipsească. El ne înfăţişează felii de existenţă,

mici destine individuale, conflicte caracteristice unui timp şi unui loc, personaje obişnuite, surprinse în viaţa lor de zi cu zi, exprimări, gesturi şi comportamente tipice unor categorii foarte diferite, sub raport social, profesional sau moral. Nu vrea să le confere înţelesuri mai generale sau să le cuprindă în scheme abstracte şi mai largi. îi ajunge să se oprească asupra lor, cu înţelegere şi cu umor, uneori cu sentimentalism neascuns, alteori luîndu-le la fel de făţiş peste picior, fără totuşi ca vreodată să le caricaturizeze sau să le idealizeze. S-ar zice să autorul e conştient de necesitatea acestui echilibru oarecum clasic în materie de personaj, de vreme ce îl teoretizează într-un rînd, referindu-se la Mina R, coafeza care ţine jurnal intim, din Tapetul: „Ce se poate spune despre o femeie care bea singură cafea, în bucătărie. O femeie pe care nu dorim să o idealizăm, dar nici să facem din ea un personaj meschin, lipsit de orice lumină. Poate că cea mai potrivită atitudine ar fi să ne lăsăm purtaţi de libera ei iniţiativă,

să înfăţişăm, să descriem...". Este exact felul în care autorul procedează cu majoritatea personajelor lui.

O trecere în revistă, din acest punct de vedere, se poate dovedi instructivă. în Trenul de 12 o profesoară de franceză de la o şcoală sătească îşi aşteaptă bărbatul să revină din închisoare, unde ajunsese în urma unui accident de circulaţie. Nu se întîmplă nimic notabil în afara „fleacurilor" cotidiene din viaţa unei femei care îmbătrîneşte aşteptînd. Unde mergetn sîmbătă? este istoria unui menaj tînăr, ameninţat cu destrămarea din cauză că bărbatul face naveta săptămînal în cealaltă parte a ţării: un provizorat ce devine definitiv. Doi „foşti" sînt eroii din Mărturisirile şi invenţiile unui fost căpitan de administraţie şi din Contractul: un fost ofiţer înşelat de soţie, silit să iasă din armată în urma unui gest disperat şi marginalizat treptat-treptat de neşansă şi de indiferenţa celor din jur, şi un fost avocat, înlăturat din magistratură prin anii '50, devenit portar de noapte, şi care nu-şi mai poate achita întreţinerea apartamentului. Amîndoi sînt nişte inşi inofensivi, victime deopotrivă ale circumstanţelor şi ale propriului temperament necombativ, peste care trece strivitoare roata vremurilor. O neajutorată este, în felul ei, Mina P. din Tapetul, dar de alt tip. Aici autorul caută un sîmbure de dramă nu atît într-o existenţă defavorizată de zei, cît într-una comună, anodină, ce pare în principiu inaptă pentru trăiri profunde ori zguduitoare. Nu acelaşi lucru se întîmplă în povestirea intitulată Acasă la Saizu, în care un ţăran ajuns, ca toţi ai lui, muncitor îşi pierde degetele la o presă mecanică şi se vede silit să-şi schimbe complet modul de muncă şi chiar de viaţă.

Interesant e aici unghiul din care nenorocirea lui Saizu este privită, anunţat din prima propoziţie: „Accidentul de la mină îl scăpase de o mulţime de griji pe Saizu". Personajul nu trăieşte o dramă, căci se adaptează la fel de repede noilor sale obligaţii, cum se adaptase, proaspăt debarcat în oraş, celor dinainte. Pînă la un punct povestea lui Saizu o răstoarnă pe acea a lui Surupăceanu din Intrusul de Marin Preda. Cristian Teodorescu e atent la adaptabilitatea practic nesfîrşită a acestor foşti şi actuali ţărani, chiar dacă fac naveta şi lucrează în fabrici, pentru care viaţa la oraş rămîne, în orice condiţii, mult mai atrăgătoare decît aceea la ţară. Vîrtejul bucureşteanului relatează biografia (exemplară, sub acest raport sociologic, cu subtilitate revelat) a unui om al Deltei, pentru care munca pe şantierele Capitalei şi statul în gazdă, iar apoi la bloc e departe de a reprezenta o depeizâre sau un supliciu. S-a terminat, s-ar crede, cu lamentaţiile - mai mult sau mai puţin discrete - ale prozatorilor pe tema traumelor sufleteşti şi morale suferite de milioanele de ţărani care au fost proletarizaţi (pe jumătate sau pe de-a-ntregul) de industrializarea ultimelor decenii. Deşi, ca indivizi şi ca membri ai unei

clase sociale, ei s-au schimbat radical (şi nu întotdeauna în bine), felul în care imensa lor majoritate a resimţit schimbarea e departe de imaginea pe care literatura despre ei ne-a oferit-o aproape prin tradiţie. Faţă de aceste povestiri, altele par, tematic, demodate. „Suceala" personajului . din Moştenirea care, la intrarea în colectivă, pretinde lista obiectelor aduse, spre a fi despăgubit mai tîrziu de... americani, o aminteşte cam prea îndeaproape pe aceea a unora din personajele prozei de la începutul anilor '60. Ceva mai convingător este Modoianu din Crapii de prăsită, care a izbutit, deşi s-a înscris printre primii în colectivă, să păstreze în exploatare personală un iaz care 1-a îmbogăţit în cîţiva ani.

Acest mic realism al prozelor lui Cristian Teodorescu nu exclude intertextualitatea şi nici o anumită sofisticare a mijloacelor, ambele caracteristice noii proze, deşi la aceste capitole autorul Maestrului de lumini se arată mult mai puţin virtuoz decît Horasangian sau Nedelciu. El este, una peste alta, cel mai cuminte dintre prozatorii generaţiei '80, cel mai tradiţional în perspectivă şi cel mai puţin inventiv în tehnicile narative. Aceasta nu înseamnă că nu se remarcă în povestiri aerul momentului. Chiar în cea dintîi (Fapt divers) şi chiar în cea dintîi frază a ei, autorul sugerează relativitatea jetului narativ: „se pare că există nenumărate feluri de a povesti o întîmplare". Relativizarea aceasta apare de cîteva ori în prozele lui Cristian Teodorescu, dar fără consecinţe importante, ca şi divulgarea pezenţei şi rostului naratorului (în Acasă la Saizu sau în Tapetul, de exemplu) sau alte procedee de autocitare, cum sînt ele cunoscute în jargonul naratologilor. în plus, scriitura e rapidă, eficientă, fără descriptivism, cu o conştiinţă clară a economiei textului modern. Cristian Teodorescu este şi el un pasionat al limbajului străzii, ca mai toţi tinerii scriitori, şi trebuie relevată urechea foarte fină cu care îl ascultă şi reproduce. Totuşi, impresia finală nu e de noutate. O cuminţenie structurală pare să-1 ţină deoparte pe autorul Maestrului de lumini de atmosfera cu totul specială a prozei ultimei generaţii, care îşi află în ironie, livresc, aluzie, pastişă, parodie (mai în general intertextualitate), simbol sau parabolă elementul propice. O vocaţie realistă, de observator, îi constituie esenţialul, dar nimic din hiperrealismul aceleiaşi noi proze situată totdeauna pe o treaptă mai jos decît nivelul empiric, comun al „bunului simţ". De altfel, multe din povestirile lui Cristian Teodorescu par fragmente, decupaje dintr-un text mai amplu, nu au, adică, alcătuirea strictă a unor schiţe, încît e de prevăzut că tînărul autor va trece curînd la roman, unde însuşirile lui (absolut evidente) ar putea fi mai bine valorificate. Nu ne rămîne decît să aşteptăm confirmarea acestei virtuale promisiuni.

(România literară, nr. 35, 1985)

Document: 34. Daniel Vighi.doc

DANIEL VIGHI

„Povestiri cu strada depozitului"

Un prozator inteligent şi talentat, despre care n-am apucat să scriu, mi se pare şi mie a fi Daniel Vighi, care a debutat acum patru ani cu un volum de Povestiri cu strada depozitului, urmate în primăvara trecută de un roman cu titlul voit anodin, însemnare despre anii din urmă. Locul tînărului autor în generaţia '80 se află, după toate semnele, alături de Ştefan Agopian ori de Adriana Bittel (dar şi de Nedelciu din Tratament fabulatoriu). O succintă autocaracterizare putem desprinde chiar din primul său volum: „Hilar, ridicol, sentimental, exact, descriptiv ist, tulburat interior de vîrtejurile trecerii vremurilor: de aceea rictusul, de aceea celelalte toate care vor veni pe parcursul acestor povestiri cronicăreşti despre strada depozitului" (p. 22). Un pasaj instructiv este şi acela reprodus de E. Simion în cronica lui la însemnare (,.România literară", 16 martie 1989) dintr-un articol pe care Daniel Vighi t-a consacrat lui Marin Preda. Rezultă din el o formulă de proză diferită în cîteva privinţe de aceea a autorului Moromeţilor şi pe care Vighi b pune în contul lui Sorin Titel (cel care 1-a descoperit): o umanitate care nu mai are relief eroic, trăind modest şi nostalgic în plină reverie; predilecţie pentru text în dauna epicului şi pentru cotidian în dauna istoriei mari; în fine, intrare în sfera de influenţă a unor Cehov, Babei, Joyce ori Schulz. Acestea toate sînt perfect juste, doar că valabile grosso modo pentru întreaga generaţie '80 (şi e interesant că Vighi îl socoteşte pe Titel un precursor). în ce-1 priveşte pe autorul însemnării, sînt la el cîteva particularităţi care trebuie, de asemenea, scoase în evidenţă.

între cele două cărţi pe care le-a publicat pînă acum Daniel Vighi nu sînt diferenţe majore, deşi a doua este mai ambiţioasă ca temă şi mai complexă ca structură. Frapant, de la început, în ele, este ceea ce s-a numit pe drept cuvînt micul realism (intelectual şi textualist). Un ochi parcă miop se apropie de realitate, în aşa fel încît percepe mai bine detaliile decît ansamblul. Nici întîmplările, nici personajele n-au anvergură. Ultimele seamănă cu nişte umbre chinezeşti pe ecranul memoriei, siluete fugare, inconsistente. Eroului tridimensional şi bogat sufleteşte, cu biografie detaliată, al prozei generaţiei anterioare i-a luat locul un personaj doar schiţat, fără relief (deşi nu fără identitate), mai degrabă generic decît individualizat, pus în mişcare de resorturi simple, stereotip şi incomplet. Ceea ce se petrece cu el e, de asemenea, oarecum previzibil şi memorabil, evenimente mărunte, banale,

generale. Nu există în fond conflicte: numai ciocniri moleculare. Personajele adevărate sînt un loc şi un timp: adică (dacă ne referim la primul volum) strada depozitului peste care se scurg zilele, lunile, anii. Povestirile alcătuiesc un roman caleidoscopic (de felul celui al lui Perec din anii '60), 'fără început şi fără final, deschis, minuţios, repetitiv. Cu o tehnică desprinsă din cinematografie sau televiziune (stop-cadru, replay, travelling etc.), autorul plimbă aparatul său de filmat de colo-colo, aparent la nimerealã, stăruind pe obiecte, chipuri, gesturi sau, din contra, precipitîndu-se, rezumînd realul. De întîmplat, nu se întîmplă aproape nimic; aceste statice existenţe de la periferia unui oraş din zilele noastre compun pînă la urmă tabloul epic: cinquagenarul Nelu, comandant la pompierii voluntari, tatăl unui elev de liceu, îşi petrece în pat o după-amiază de duminică; un muncitor de pe o dragă ţine în vagonul în care doarme poza lui Elvis Presley; un bătrîn se hotărăşte cu greu să se mute la bloc; un tînăr bea bere şi se închipuie flecărind pe strada mare cu profesoara de desen; familia unui contabil merge la nunta unui nepot; paznicul de ia depozit îşi aminteşte de fratele său; Neluţu, fiul lui Nelu, pleacă la armată, dar mai înainte se tunde ş.a.m.d.

La fel de bine scris, cu umor şi delicateţe, în tonuri stinse, moi, este romanul Însemnare despre anii din urmă. Moto-ul din Cervantes 1-a făcut pe E. Simion să-şi intituleze articolul Un Don Quijote modern (,, Intoarce-te, măria ta, senor don Quijote, că mă jur pe toţi dumnezeii că mi-s dec'it mimări şi berbeci cei cu care vrei să te masori!"). N-am înţeles dacă modernul Quijote se referă, în ideea criticului, la roman sau la personaj. Prima carte a lui Vighi avea un moto din Schulz, care era menit să indice formula de proză. Moto-ul la cea de-a doua mi se pare însă că ne trimite la erou, nu la tipul de roman. E vorba de un student fără nume (o paticularitate a prozei tinere: omul fără nume şi fără însuşiri) care, după o vizită în familia unui coleg, cade pradă unor reverii ciudate, începînd să construiască mental istoria respectivei familii, cu elemente reale, scose din ziare şi cărţi, despre o trecută epocă, şi cu un puternic adaos de imaginaţie. Un medic diagnostichează un „sindrom solipsist". Prietenul luliu, mefient iniţial cu privire la bazaconiile studentului, se prinde însă treptat în joc şi ia tot mai în serios fantasmele. Aşadar, studentul ar fi Quijote, luliu ar.fi Sancho şi ceilalţi (medicul, un laborant etc), oamenii cu bun simţ, preotul adică, bărbierul şi alţii din jurul cavalerului rătăcitor. Deosebirea de eroul lui Cervantes constă în faptul că studentul nu-şi pierde minţile din pricina cărţilor citite, ci din pricina uneia pe care ar putea-o scrie el însuşi. Simbolic, el este în definitiv romancierul.

insul cu imaginaţie, care poartă în cap universuri fictive. Se observă că Daniel Vighi e atras şi el de problematica metaliterară a noii proze, romanul lui avînd ca temă romanescul însuşi. Insă studentul nu scrie nimic declarînd singur că n-are talent. E importantă nuanţa. Textualismul şi metaliterarul încep să fie simţite ca clişee şi, în felul acesta discret, respinse.

Cum e construită cartea? Pînă la un punct, ne mişcăm într-un spaţiu real şi banal, asemănător cu cel al Povestirilor cu strada depozitului, tot aşa de minuţios descris. Şi, deodată, la prietenul său laborantul fiind şi ascultînd, ca de obicei, muzică, studentul se pomeneşte istorisind o întîmplare veche de un secol, ca şi cum ar fi trăit-o el însuşi. Laborantul e surprins (va apela ulterior la un medic pentru a se lămuri), chiar dacă studentul nu mai repetă în faţa lui gestul. O face în sinea lui, în schimb, pînă cînd află în Iuliu un auditor mai potrivit decît laborantul şi atunci reveria lui se declanşează. Linia care desparte reveria de realitate se mai poate o vreme sesiza, dar, tot mai des, planul secund (acela romanesc) şi planul prim, al realităţii, se amestecă (motiv pentru autor de a apela la tehnici de îmbinare: decupaje temporale, suprapuneri.etc). Sînt de acord cu E. Simion că frumuseţea romanului trebuie căutată în planul său secund, în care iau naştere mai multe istorii, paralele sau intersectate, singura de esenţă livrescă dintre ele fiind biografia lui Francisc din Assisi, celelalte provenind din informaţiile culese de student în timpul vizitei la familia lui Iuliu şi care înfăţişează pe ascendenţii acestei familii. Studentul imaginează o sumedenie de relaţii, care mai de care mai neaşteptată, la capătul cărora Iuliu însuşi capătă alt tată decît modestul profesor Manoilă, ale cărui blîride povestiri Ia un pahar de vin se pare că au generat fanteziile prietenului său. Romanul secund este şi cel care m-a făcut să mă gîndesc la Agopian şi la Adriana Bittel, cu hoffmannienele lui combinaţii de verosimil şi oniric, cu analizele scrupuloase aplicate unor fantasme, cu fluctuaţii de identitate şi de timp etc.

S-ar putea obiecta acestei construcţii ingenioase faptul că cele două romane se stînjenesc, de la un punct încolo, unu! pe altul. Cu mai multă răbdare, Daniel Vighi ar fi putut marca mai bine planul prim (totuşi, cam sărăcăcios, cu eternele scene de la laborant de acasă), în aşa fel încît acela secund (cu splendide pagini) să fie mai eficient contrastat. Aşa cum arată acum romanul, planul prim, „actual", este în mare măsură doar un pretext gîndit sumar şi expediat de către autor. Aş fi simţit nevoia unor dezvoltări mai stăruitoare. Invazia imaginarului în real nu e nici ea dusă pînă la limită. într-un stadiu incipient, observăm cum transformă studentul oameni şi fapte din jurul lui în materie fictivă.

Cînd însă reveria lui devine atotputernică, ne-am fi aşteptat la fenomenul simetric, al trecerii ficţiunilor în realitate. Dar cu excepţia Martei, cea din biografia lui Francisc din Assisi, pe care studentul începe s-o întîlnească prin facultate şi pe care o înzestrează apoi cu întîmplări extraordinare, nu mai avem cazuri care să ilustreze respectivul fenomen de conversiune.

Finalul e foarte frumos: studentul şi luliu (ale căror întîlniri din podul unei case, unde, printre relicve, imaginaţia studentului aşază bolta edificiului său romanesc) termină facultatea, sînt repartizaţi în locuri diferite şi se despart. Cel care ar voi să-1 oprească să plece este luliu, care crede acum în poveştile colegului său, în vreme ce studentul nu mai crede şi-i strigă, din tren, că totul e închipuire, minciună. Quijotizarea lui Sancho şi sanchizarea lui Quijote, de care a vorbit Unamuno, sînt sugestiv ilustrate în această pagină de sfîrşit a romanului lui Vighi, admirabil în multe privinţe, foarte fin şi promiţînd un scriitor adevărat.

(România literară, nr. 49, 1989)

Document: 35. Razvan Petrescu.doc

RĂZVAN PETRESCU

„Eclipsa"

Nu ştiu prea multe despre Răzvan Petrescu, ale cărui proze din Eclipsa (Cartea Românească) le prezintă cu justificat entuziasm Mircea Martin. E, fără îndoială, un scriitor talentat şi, - cum se spune cu un adjectiv care şi-a pierdut aproape complet sensul şi pe care aş dori să i-1 restitui - promiţător. Stilistic, el aparţine generaţiei '80. Prozele din volumul recent sînt de două feluri: realiste şi parabolice, între cele realiste, aş include Uşa, Eclipsa, Cum a fost respins Kipling la Cenaclu, Rubato şi Primăvara la bufet. Parabole sînt Farsa, Encefalita neagră, Jurnalul unui locatar, Moartea unui cobai şi Cîteva noţiuni de arhitectură. Oarecum dificil de clasat, dar şi fără mari însuşiri literare, sînt Bibliotecarul şi O pungă de plastic cu minere albe.

Răzvan Petrescu redescoperă, asemenea întregii lui generaţii, proza scurtă. După douăzeci de ani de roman (social, psihologic, fantastic), e din nou vremea speciilor scurte. în acelaşi fel a debutat generaţia '60, care însă a considerat nuvela, povestirea, schiţa, doar o ucenicie. La treizeci de ani, D.R. Popescu, Fănuş Neagu, C. Ţoiu, Buzura trecuseră cu arme şi bagaje în tabăra romanului, urmaţi, cu o anume întîrziere de Velea, şi aflînd acolo pe Breban ori pe Ivasiuc, romancieri din capul locului. Optzeciştii, cu puţine excepţii, precum Mircea Nedelciu, n-au devenit romancieri. E adevărat că o pot face de aici înainte, chiar dacă rîndurile le sînt subţiate după revoluţia din decembrie şi numărul celor „activi" a scăzut. Dintre autorii de proze scurte, lansaţi în culegerea Desant '83, alcătuită de Ov. S. Crohmălniceanu, mentorul tuturor prozatorilor generaţiei, aceia care s-au îndreptat spre roman pot fi număraţi pe degetele de la o singură mînă. Faptul a primit destule explicaţii, nu toate satisfăcătoare. E, pe de-o parte, o problemă pur literară, de epuizare a resurselor unui gen (romanul) şi de reaşezare a tablourilor speciilor. Un fenomen similar, dar direcţionat invers, s-a petrecut după primul război mondial, cînd romanul a înghiţit literalmente toate celelalte specii. Atunci, la originea schimbării, a fost probabil şi o cauză de natură comercială: gustul burgheziei naţionale se sincroniza cu gustul Europei civilizate. In anii '80, Ia pierderea de viteză a romanului a contribuit, fără discuţie, cenzura. înşelată ani buni ori complice, iată, pe măsură ce regimul politic se făcea tot mai strict, cenzura nu mai permitea romanului să-şi pună poalele-n cap. Satira anticomunistă din atîtea romane ale deceniilor 7 şi 8 cădea, în sfîrşit,

sub ghilotina regimului. în acest moment, tinerii scriitori, care erau şi cei mai afectaţi de cenzură, se salvau în colacjul prozei scurte. Mai puţin citită, aproape deloc comercială, proza scurtă era tolerată mai bine de autoritatea culturală. în plus, sofisticarea stilistică tot mai pronunţată mărea dificultatea descifrării mesajului, pentru cititor ca şi pentru cenzor.

Cum se înfăţişa proza scurtă a anilor '80, am încercat în mai multe rînduri să arăt. Din toate modalităţile ei, una singură n-a rezistat şi pare astăzi în afara standardelor de epocă: textualismul. Cei doi sau trei supravieţuitori ai texturalismului fac figură de marginali, ca şi structuarişţii în critică. Restul procedeelor sînt încă vii. Unul este acel realism cu ochiuri mici la plasă (e metafora lui Nedelciu, dacă nu greşesc), care reţine cotidianul şi derizoriul. Răzvan Petrescu îl ilustrează admirabil mai ales în Primăvara la bufet, unde o mînă de oameni îşi dau întîlnire în locul indicat în titlu şi vorbesc despre ce văd în jur, despre viaţa micului oraş cu navetişti cronici, despre ce-şi aduc aminte, despre ce au citit în ziare ori au auzit la televizor. Toată lumea din bufet vorbeşte. Identitatea vocilor e secundară. Important este cum, din această materie verbală, se constituie, ca la Caragiale şi Preda, maeştrii necontestaţi ai genului, o lume, un univers social şi moral. Şi el este, prima dată, acela de după decembrie '89. Vai, nu foarte diferit de cel dinainte. Şi G. Bălăiţă a exersat această observare a mediilor prin limbajul lor şi are chiar un mare capitol în Lumea în două zile, în care notabilităţile urbei se regăsesc la crîşmă, dar la el totul se complică imens cu o dimensiune gogoliană, absentă aici, la optzecişti în genere, preferind, ei, platitudinea ca metodă şi totodată ca efect artistic. Că Răzvan Petrescu 1-a citit atent pe Bălăiţă, se deduce şi din inserturile din text: extrase din ziare, comentate ori nu, mici fluxuri de monolog interior care curbează masa vorbirii adresate. E vorba de o variaţie stilistică permanentă, de o schimbare continuă de registre, ca şi cum proza ar avea mai multe viteze, necunoscute de obicei romanului realist. în Rubato, vorbitorii (un securist de la secţia anchete, un poet, o prostituată etc.) trec pe la psihiatru. Cînd autoruj construieşte mai mult sau mai puţin clasic povestirea lui, interesul scade brusc: în Eclipsa, de exemplu, artistic aproape banală, cu locuri comune (în descrierea psihologiei artistului, de exemplu, piatră de încercare pentru toţi autorii) şi cu alte neajunsuri. Izbutită este, în sectorul realist al prozei, transcrierea limbii vorbite, ducînd la un irezistibil comic de vocabular şi, uneori, la şarjă şi la grotesc al situaţiilor.

Parabolele sînt şi ele remarcabile. Farsa reia, în straie moderne, pe Cain şi Abel, primul relatînd judecătorului de instrucţie cum şi-a ucis fratele. Prin multe sugestii, prin stăpînirea materiei, proza aceasta este o bijuterie. Borgesiană este Encefalita neagră, unde ni se prezintă tabloul clinic al bolii spirituale cu numele din titlu. Stilul fiind de tratat medical, bolnavii sînt artiştii, pe care regimurile totalitare îi consideră anormali. într-o bibliografie, foarte amuzantă ca idee, printre autorii consultaţi în... specialitate se numără Noica, Heidegger, Wagner, Pascal şi Bismarck. în Moartea unui cobai, maniera e aceea a lui Swift.

Se remarcă, în polimorfia stilistică a acestei proze, o polaritate. Un cititor neavertizat n-ar putea recunoaşte în Encefalita neagră pe autorul Primăverii la bufet, şi nici invers. Parabola şi micul realism se înfruntă, părînd a-şi împărţi egal teritoriul şi bunurile. O sinteză a lor nu se întrevede deocamdată, deşi Nedelciu şi alţi optzecişti au încercat cîte ceva. Poate că tocmai sinteza aceasta va defini romanul nostru viitor.

(România literară, nr. II, 1993)

Document: 36. Antologii De Proza.doc

ANTOLOGII DE PROZĂ

„Arhipelag" (Proză scurtă contemporană. O antologie de Mircea Iorgulescu)

„ Un roman! - iată ce năzuieşte să fie această carte. Un roman ale cărui capitole, fără legătură directă între ele, scrise de autori diferiţi şi independent unul de altul, să poată da o idee despre universul, temele, preocupările şi soluţiile prozei (scurte - N.M.) româneşti din deceniul 1970-1980". Cuvîntul înainte al lui Mircea Iorgulescu la Arhipelag, antologie de proză scurtă contemporană, conţine cîteva din motivaţiile de ordin critic ale acestui ambiţios proiect. Aşadar, autorul a selectat cincisprezece naraţiuni publicate în deceniul opt (cu o excepţie: Reconstituirea lui Horia Pătraşcu, care a apărut în 1967), datorate unor scriitori de vîrste diferite (cel mai vîrstnic, Paul Georgescu, născut în 1923, cel mai tînăr, Mircea Nedelciu, născut în 1950), totuşi preponderent tineri, şi le-a ordonat, nici alfabetic, nici

cronologic, dar conform „unui criteriu de coerenţă interioară, deopotrivă tematică, expresivă şi compoziţională". Care este acest criteriu? Nu e uşor de spus de la început. Prefaţa ne sugerează următoarea idee: redescoperită în anii '60, ca mijloc, mult mai eficient iniţial decît greoiul roman, de a înfrunta clişeele dogmatismului, proza scurtă reprezintă în anii '70 „ adevăratul laborator al înnoirii". Mircea Iorgulescu adaugă: „Nu se opune genului proteic, dar îl susţine, îl completează, îi corectează excesele. Cînd romanul ajunge să fie obsedat de marile probleme şi riscă să uite omul, proza scurtă readuce în prim plan viaţa imediată, cotidianul, existenţa concretă, sau instruieşte de posibilităţile parabolei, ale cauzalităţii psihologice, ale confruntării dintre text şi real, dintre limbaj şi istorie". De aici ar decurge ordinea nuvelelor în antologie, care „nu este întîmp/ătoare, pornindu-se de la o proză de o factură neo-realistă, diversă totuşi, pentru a se ajunge la meditaţii asupra istoriei, fie aceasta,trăită sau imaginară, apoi la fantastic şi alegoric".

în linii mari, priticul are dreptate şi antologia îi sprijină teza. Aş fi preferat doar, ca, profitînd de o ocazie care nu i se va mai oferi curînd, să analizeze mai îndeaproape tabloul şi elementele lui, spre a fixa deplin convingător locul nuvelei, povestirii şi schiţei într-o proză dominată, evident, de roman; spre a marca mai precis, în definitiv, valoarea acelor înnoiri de care amintea, experimentate mai lesne în proza scurtă decît în roman. Unele încercări există în Cuvîntul înainte, însă ele au un dezavantaj: nu se referă limpede, analitic,

la prozele antologate, menţinîndu-se într-un plan teoretic şi cam speculativ. Iată, în secolul XIX, considerat gen neserios, romanul era pus în umbră de povestire. în secolul XX, situaţia se inversează, şi romanul îşi impune supremaţia. Mircea Iorgulescu schiţează o paralelă între cele două specii de proză, plecînd de la combaterea (pe care o cred îndreptăţită) părerii că „ diferenţa dintre roman şi povestire este una graduală, de la simplu la complex, de la inferior la superior". Povestirea, schiţa şi celelalte au un statut propriu, o specificitate a lor: nu sînt mai puţin complexe, elaborate, construite etc. decît romanul, sînt altceva. Dar voind să definească această specificitate, criticul e mai mult elocvent decît clar. Toate propoziţiile lui de la paginile 8-9 sînt, în cel mai bun caz, discutabile, cînd nu contestabile. „Cu adevărat deosebite sînt cele două forme epice - ne spune el despre roman şi povestire - prin funcţie". Posibil, dar argumentarea care urmează ne lasă oarecum sur-notre soif: „Dacă povestirea înseamnă, în fond, comunicarea unei experienţe, transmiterea ei pentru ca amintirea să-i fie conservată, dacă înseamnă, apoi, o atitudine faţă de faptele relatate, dacă este, ea însăşi, o acţiune, > romanul nu trimite la nici o determinare exterioară". Şi: „Elementele povestirii sînt semne; elementele romanului constituie o materie". Mai simplu, criticul se exprimă ceva mai departe, cînd trage concluzia că „romanul este artă, iar povestirea vine din viaţă". Mai simplu, dar nu cred că şi adevărat. Toate aceste consideraţii se bazează pe o definiţie personală a celor două specii, greu de acceptat cîtă vreme rămîne în stadiul acesta primar de elaborare. „Romanul este convenţional, fals, inautentic; povestirea are prestigiul trăitului". Mă

I

gîndesc la nenumăratele povestiri (fără să ştiu dacă pot include aici şi schiţa, momentul caragialian, tableta epică arghezianâ ş.a.) pe care le-am citit şi nu mi se pare deloc sigur că ele sînt mai puţin „autarhice" decît romanele, că presupun necontenit viaţa la capătul unui cordon ombilical niciodată tăiat, că se hrănesc dintr-o subiectivitate pe care romanul, el, o înlocuieşte cu obiectivitatea ş.a.m.d. Pe ce se sprijină oare convingerea criticului că povestirea e mai aproape de biografic, subiectiv, real, decît romanul? Ce noţiune de povestire ia el în discuţie? De nici un folos nu ne e precizarea sociologică ce urmează: „ Unor epoci de stabilitate socială şi istorică le corespunde în planul creaţiei epice romanul, în vreme ce perioadele de zguduiri, de frămîntări, de instabilitate, de schimbări bruşte şi radicale în toate domeniile vieţii cunosc o înflorire a povestirii". Prea scurta istorie modernă a literaturii noastre nu ne permite să verificăm afirmaţii de felul acesteia.

Un lucru rămîne în picioare din toate acestea şi anume că regimul prozei scurte diferă de al romanului. Este însă vorba numai de o diferenţă funcţională, cum afirmă Mircea Iorgulescu? De una structurală? De amîndouă Ia un loc? Nu pot deocamdată răspunde. Greutatea unor atari distincţii provine şi din faptul că speciile literare se modifică în timp (unele în raport de altele şi toate în raport de necesităţile lecturii): există oare definiţii universal valabile? Din prefaţa Iui Mircea Iorgulescu rezultă că există. însă una este istoria prozei scurte româneşti înainte de impunerea romanului şi alta, după aceea. Romanul exercită o presiune considerabilă asupra nuvelei, schiţei, povestirii pînă la a le sili să se conformeze canoanelor sale. Am remarcat altădată că tendinţa cea mai vizibilă în speciile scurte de proză, în acest secol, este aceea care le face să semene cu nişte romane în miniatură. Această pierdere a specificului e responsabilă de eroarea - denunţată şi de Mircea Iorgulescu - stabilirii unei ierarhii a speciilor: mai complex, romanul ar fi superior. Insă o schiţă de Caragiale are o complexitate la fel de mare ca un roman de Rebreanu: e vorba doar de un alt fel de complexitate. Aş adăuga încă un aspect. Autorul antologiei remarcă o orientare a prozei scurte contemporane spre realitate şi deci un progres în sensul realismului, faţă de mult mai convenţionala maşinărie care e romanul. Observaţie, în esenţă, justă, cu condiţia să nu confundăm priza la real, dorinţa-povestirii moderne de a se instala în fluxul însuşi al vieţii, cu realismul. Realismul epic s-a născut o dată cu romanul burghez şi nu numai corespunde unei viziuni determinate asupra lumii, dar e legat de anumite convenţii. Prin roman realist înţelegem (azi ca şi ieri) o anumită ordonare (înfăţişare, decupare) a realului în ficţiune, nu pur şi simplu prezenţa acelui real: existenţa unor momente marcate ale subiectului (introducere, intrigă, punct culminant şi deznodămînt); tratarea personajului ca psihologic „plin" şi coerent; verosimilitatea faptelor, în sens de trompe l'oeil; încadrarea acţiunii şi dialogului în natura exterioară etc. în lipsa acestor procedee (şi a altora), a vorbi de realism e riscant, căci ar însemna să lărgim termenul pînă la a cuprinde întreaga literatură (inevitabil legată de realitate). în proza scurtă, exceptînd-o pe aceea care este un succedaneu al romanului, aceste procedee nu sînt obligatorii, nici specifice, în toate momentele evoluţiei. „Realismul" trebuie pus între ghilimele în prozele lui Mircea Nedelciu, de exemplu. „Transmisiunile directe", cum le numeşte, „benzile sonore", colajele, montajele de clişee, fotografiile (pe felii de realitate) nu sînt procedee realiste fiindcă nu conduc spre sublinierea verosimilului ficţiunii, ci tind să spargă cadrele prozei clasice, încremenite în trama şi în

psihologia ei rigidă; şi accentuează paradoxal tocmai convenţionalismul. Naratorul schimbă decorul sub ochii cititorului, ca regizorul brechtian; ceea ce realistul nu făcea, inspirat fiind de „firescul" stanislavskian al regiei. Să mai spun şi că procedeele lui Mircea Nedeiciu (şi mă refer şi la recenta lui carte, Efectul de ecou controlat) nu sînt chiar de ultimă oră, cum le credea cineva într-un comentariu apărut de curînd: ele se pot găsi în Caragiale, din Telegrame şi din altele, în Joyce, în G. Bălăiţă din Lumea în două zile şi în multe alte proze. Aş conchide, revenind la tema principală, că, spre deosebire de roman, schiţa şi povestirea şi-au păstrat o mai mare libertate a fanteziei, tinzînd mai puţin să concureze prin imagini verosimile realitatea decît să-şi construiască un stil, un limbaj. Mă despart în acest punct de Mircea lorgulescu, pentru care, „ dacă există un limbaj al povestirii, povestirea nu constituie un limbaj". îi dau dreptate exclusiv în privinţa tipului de nuvelă care imită, reducîndu-1 la scară, romanul: deci tocmai în privinţa aceleia care nu constituie o bază corectă de definiţie, căci şi-a sacrificat specificul.

Exemplele din antologie sînt semnificative. Păstrînd criteriul independenţei de roman-, al specificităţii prozei scurte, observăm o evoluţie interesantă, ca şi o anumită lipsă de radicalitate, în deceniul 70-80. Reconstituirea lui Horia Pătraşcu e un mic roman (aşa cum e Moara cu noroc a lui Slavici), clasic ca factură, încercînd timid o alternare a unghiurilor de vedere, construit foarte bine, pe o creştere gradată a tensiunii (psihologice, în primul rînd. dar şi naturale în al doilea, căci acumularea tensiunii în eroii dramei coincide cu acumularea furtunii în aerul zilei de vară). O manieră veche este şi aceea din Vinovaţii lui Nicolae Mateescu (probabil cel mai izbutit lucru scris de autor), unde aceleaşi elemente de construcţie, gradare şi surpriză creează efectul. Ca şi în nuvela lui Horia Pătraşcu, observarea unor aspecte din realitatea socială (aici, a unui tip de comportament ce transformă pe nesimţite un om - care, din mîndrie plebeiană agravată de împrejurări, refuză să se lase umilit, - dintr-un ins moralmente justificabil într-o fiinţă în stare de orice agresivitate) se slujeşte de procedeele tradiţional realiste. Cu Ştefan M. Găbrian (Plugul de jos), Mihai Sin (în memoria unui atlet începător), Gabriela Adameşteanu (O plimbare scurtă după orele de serviciu) şi Norman Manea (Nunţile), putem vorbi de neo-realism. împreună cu Mircea lorgulescu. In acestea, unghiul de vedere e folosit mai coerent, iar „interiorizarea" faptelor într-o conştiinţă le sporeşte autenticitatea subiectivă, capricioasă, neprevizibilă. Cenuşiul şi %hiar sordidul existenţei cotidiene (la Gabriela Adameşteanu. Găbrian şi Sin),

mistificaţia coşmarescă în care trăieşte un copil traumatizat sufleteşte (la Manea) sînt comunicate într-un chip foarte direct (într-un limbaj aflat în vecinătatea confesiunii), expresiv prin absenţa artificiilor de expresie, aparent neconstruit (întîmplările lăuntrice fiind desfăşurate ca un film continuu). Probabil tot în această categorie ar trebui să aşez Naveta lui Alexandru Papilian, din păcate prea anecdotică, în ciuda unei bune stăpîniri a tehnicii (redare fidelă, meticuloasă, a celor mai anonime gesturi). Antonia lui Eugen Uricaru e la polul celălalt: proza unui artist, în care efectele provin din atmosfera sugerată cu măiestrie, din împletirea, în ţesătura realului, a unui fir fantastic, din motivaţia poetică a acţiunii, din caracterul „flou" al psihologiei, Familia Atanasiu a lui Dumitru Dinulescu e o proză umoristică, destul de facilă, cu un episod secundar (aventurile soţiei înainte de mariaj) disproporţionat în raport de nucleul propriu-zis. Cu Viaţa la ţară de Maria-Luiza Cristescu şi D-ale Bucureştilor de Alexandru George, ne aflăm într-o proză pseudo-istorică, situată între parabolă şi parodia manieristă a unui stil. Livrescul e prezent şi la Paul Georgescu (Fragment citadin) şi Radu Cosaşu (Tandreţea ca un refuz al morţii), excelente proze, în care nu claritatea „realistă" contează, ci, din contra, opacitatea unui stil personal: ironic, subtil, inteligent la Radu Cosaşu, sarcastic, grotesc, ludic la Paul Georgescu, unde decupajul secvenţelor epice se aseamănă cu acela al imaginilor din filmele mute (du mecanique plaque sur le vivant). Ruptura de procedeele mimesisului realist este şi mai pronunţată la loan Radin (Vine asfaltul) şi Mircea Nedelciu (Istoria brutăriei nr. 4), printre cei mai tineri autori antologaţi de Mircea lorgulescu, deci cu atît mai ilustrativi pentru evoluţia prozei scurte actuale. Vine asfaltul e o schiţă ce seamănă cu un reportaj: Mircea lorgulescu afirmă pe bună dreptate că „administrativizarea vieţii", observată lucid de scriitor, are drept corespondent stilistic „relatarea seacă, în felul proceselor verbale, formal coerentă şi logică, aberantă ca semnificaţie ". Mircea Nedelciu are ceea ce putem numi o mare imaginaţie a procedeelor tehnice. Ce libertate îşi descoperă proza scăpînd din chingile verosimilului realist, ne dăm uşor seama citind jurnalul de război al „caporalului g.p., zis bobocică". Chiar punctul de vedere ne reţine atenţia: a! brutarului, care îşi însoţeşte unitatea pe front, participînd în felul lui la război. Marginalizarea observatorului în naraţiune e un proces început de mult, de la Mănăstirea din Parma, unde Fabrice del Dongo participa la lupta de la Waterloo încurcat printre fustele vivandierelor şi zăpăcit de debandada ce domnea în partea sedentară (adică aflată în coada părţii mişcătoare a armatei). înfăţişarea acestor proze a devenit

franc parodică (la Alexandru George era disimulat parodică), absurdă, umoristică, burlescă („baladele" din Efectul de ecou controlat sînt scrise în versuri), adevărat recital de procedee, menite nu a surprinde chipul realului, ci a dovedi că acest chip nu există decît ca un caleidoscop contradictoriu de imagini. ~

Poate că, dacă alcătuiam eu o astfel de antologie, nu uitam să includ una ori două proze scurte de factură clar psihologică (în cele ale lui Găbrian sau Manea, motivaţiile rămîn totuşi sociale), o povestire science-fiction şi alta ce refuză ficţiunea, voind să dea impresia de documentar - toate ca foarte caracteristice momentului actual din evoluţia genului.-Dar, desigur, Mircea Iorgulescu a procedat cum a crezut el că e bine şi n-are sens să ne amestecăm în selecţia lui; ar fi să ne pierdem vremea cu o discuţie oţioasă. Arhipelag nu vrea să fie o panoramă plicticoasă, ci o antologie critică foarte personală şi ea ne sugerează următoarea idee: ar fi bine să avem cît mai multe asemenea antologii, din a căror confruntare să rezulte observaţii din cele mai surprinzătoare, folositoare şi criticii, şi scriitorilor.

(România literară, nr. 26, 1981)

„Desant '83"

O remarcabilă antologie de proză scurtă, foarte instructivă pentru preocupările tinerilor autori, este Desant '83. Majoritatea din cei optsprezece autori au trecut prin cenaclul „Junimea" al Facultăţii de Limba şi literatura română (fără să fie toţi filologi) condus de Ovid S. Crohmălniceanu, care îi şi prezintă într-o succintă, dar judjcioasă prefaţă. După poeţii tineri, care au fost în centrul a numeroase discuţii în presa din ultimii ani, iată, e rîndul prozatorilor generaţiei '80 să atragă atenţia. Nu mă îndoiesc că Desant '83 va fi un punct de pornire pentru discuţii asemănătoare (şi, sper, mai obiective), mai ales că antologia apare cam o dată cu primele cărţi ale lui Mircea Nedelciu, C. Stan, Sorin Preda, Gh. Crăciun şi G. Cuşnarencu. Treisprezece dintre autori sînt născuţi după 1950, ceea ce explică relativa omogenitate a literaturii pe care o scriu. Ceilalţi cinci sînt debutanţi întîrziaţi, la care putem observa cu uşurinţă tendinţe similare încît ralierea lor la „cauza" colegilor mai tineri are semnificaţia ei. Cîteva trăsături ale nuvelelor, povestirilor şi schiţelor din Desant '83 indică în mod destul de limpede orietarea de mîine a prozei noastre, chiar dacă nu toţi autorii vor confirma sub raportul valorii şi chiar dacă evoluţia unora ne va rezerva, cu siguranţă, surprize în privinţa formulei artistice.

Care sînt aceste trăsături? Aş începe prin a semnala interesul tinerilor pentru proza scurtă. Nu cred că e vorba de o simplă întîmplare. Generaţia anterioară a debutat în acelaşi fel, trecînd însă apoi repede la roman. Astăzi ne dăm mai bine seama că povestirile lui D.R. Popescu, G. Bălăiţă sau C. Ţoiu le pregăteau de fapt romanele şi că Alexandru Ivasiuc sau Augustin Buzura s-au dispensat, nu fără o raţiune precisă, de orice asemenea preambul. Deosebirea constă, la tinerii prozatori de azi, în încercarea de a reda speciilor scurte specificul pierdut. Puţini dintre ei au aerul că-şi pun la cale uneltele pentru roman. Unii vor scrie neîndoielnic romane, dar nu rămîne mai puţin adevărat că deocamdată ei inovează în materie de schiţă şi de nuvelă, folosind procedee ce nu vor putea fi extrapolate mecanic. Nuvelele lor nu mai sînt nişte romane miniaturale. îşi trag consistenţa din alte obiective şi din alte tehnici. Nicăieri în romanele ultimului deceniu (mă refer la cele scrise de tineri) nu găsim o dorinţă comparabilă de schimbare şi mi-e greu să deduc din ele profilul romanului din deceniul următor. Originalitatea prozei scurte este cu mult mai evidentă. In primul rînd, datorită unui pronunţat caracter intelectual. Nu numaidecît în subiecte, căci tinerii autori se dovedesc observatori acuţi ai celor mai diverse medii, cu predilecţie chiar pentru acelea în care cultura nu joacă un rol esenţial. Sau, mai exact, în care predomină clişeele şi stilul unei contraculturi (sufleteşti şi de expresie), fenomen de degradare şi de intersecţie a unor universuri mentale complet deosebite. Intelectualitatea este o chestiune de perspectivă etică şi estetică. Etică, întrucît atitudinea prozatorilor o traduce cu o oarecare distanţă pe aceea a personajelor: de unde, ironia, satira şi grotescul. Estetică, fiindcă presupune o manieră literară evoluată şi conştientă de ea însăşi: naratorul naiv cedează locul naratorului informat artistic, utilizînd deliberat anumite procedee, ieşind în avanscenă, ca un regizor pentru care spectacolul, punerea în pagină sînt la fel de importante ca tema ori subiectul propriu-zis. Intelectualitate înseamnă şi livresc. Pentru tinerii prozatori nu textul este lumea, ci lumea e considerată ca un mare text. Ei nu mai cred într-un grad zero al literaturii: totul a fost scris. Problema pe care o înfruntă va fi aceea a rescnierii. Intertextualitatea, citatul, aluzia cultă sînt frecvente. Autoreferenţialitatea domină aceste proze care sînt, de fapt, nişte jocuri savante, nelipsite de plăcerea experimentării formulelor. Experimentul şi-a schimbat sensul: el nu mai este o preparare pentru opera desăvîrşită, ci are o existenţă de sine stătătoare. Aşa cum poezia şi-a făcut (de la avangardişti încoace) din experiment natura intrinsecă, proza îşi bazează modernitatea pe încercarea necontenită a resurselor şi a mijloacelor specifice.

Cîţiva dintre noii prozatori au în vedere, în chip explicit, literatura, ca text. Referenţialitatea este la ei aproape pe de-a-ntregul resorbită în autoreferenţialitate. Jocul cu puterile literaturii este aici maxim şi singurul care contează, Un text al excursiei de Gheorghe Iova, sau O spovedanie a textului de Gheorghe Ene, conţin încă din titlu această tendinţă. Intîmplările povestite sînt întîmplări ale textului. Viaţa evocată se constituie împreună cu literatura care o evocă. Textul e un „ciorchine de fapte" cum spune Gheorghe Crăciun în Temă la alegere. Pentru cititorul de proză tradiţională, izbitoare (şi dificilă) este în nuvelele citate absenţa perspectivei: viaţa nu pare să aibă altă adîncime decît aceea a textului însuşi, ca în pictura abstractă, personajele sînt „fiinţe de hîrtie" în sensul că se compun din cuvinte şi din fraze. Logica dezvoltării textului încearcă să coincidă cu aceea a realităţii înseşi. Chiar dacă nu manevrează persoane în carne şi oase, ca în proza realistă, autorii de „texte" nu ocolesc înţelesurile sociale sau morale. Intenţia satirică este, de exemplu, clară în Portretul unui cunoscut deal nostru de Gheorghe Ene, Ia care se simte şi o anume înclinaţie parodică faţă de maniera adoptată. Un caz limită îl înfăţişează Mihai Rogobete în Arca lui Gelu, unde parodia (nu ştiu dacă voluntară) pune sub semnul întrebării însăşi valabilitatea procedurii: „Din coşmar, Gelu Porchezu, năuc, pipăindu-se cuvînt cu cuvînt, apucă primul paragraf ce-i veni la îndemînă - nici vorbă de agramatizi... ori de noe - încercă să citească, dar nedesluşind nici de fel tîlcul, o luă grohăind agramat spre coteţ".

Mai simpatică, pentru că mai puţin fanatică în aplicarea unui principiu, . este proza lui Emil Paraschivoiu intitulată Sic, şi trimiţîndu-ne şi ea la literalitate, altfel zis, la tel quel. După definiţiile de dicţionar ale titlului, autorul alcătuieşte, sub forma unui index de cuvinte, materia primă a prozei sale, „discursul despre nimic" (adică ne referenţial), cum îl numeşte el însuşi, inspirat de Flaubert. Ceea ce urmează este jurnalul (antijurnalul, afirmă autorul) unei cărţi mereu amînate. Fragmentar, prin natură, inteligent, îmbibat de cultură, acest jurnal e fermecător stilistic şi seamănă cu ale lui Radu Petrescu, M.H. Simionescu sau Costache Olăreanu. Literatura nu şi-a pierdut complet inocenţa, deşi jocul tehnic e perceptibil, ca şi la Valentin Petculescu (Inspecţia şi Jurnalul unei vacanţe prea scurte), prozator subtil, înzestrat cu urechea muzicală a unui profesionist şi cu inefabila ştiinţă a analogiilor („Deschid o carte, cu poftă, ca pe un pepene"). In aceeaşi categorie aş include Fabulă cu diagnostic amînat şi Fabulă cu măşti ale lui Ion Bogdan Lefter. Prima, superioară, pe un pretext psihanalitic, mi se pare o bucată absolut remarcabilă prin inteligenţa

artistică. N-am citit nimic pînă acum din Ion Lăcustă, dar Vis cu lup (o proză rotundă, în care realul şi oniricul se amestecă în felul lui Robbe-Grillet din Dans le Labyrinthe) şi Mumuţica sînt două proze admirabil concepute şi scrise. E de notat caragialismul din Intre două trenuri, ascultarea atentă a limbii vorbite, recreate cu măiestrie. Tehnic, prozele lui Ion Lăcustă sînt bogate în alternări de timpuri, de voci narative şi de planuri, trezind perplexitate, dar rămînînd inteligibile artistic pînă la capăt.

Doi autori stăpînesc aproape perfect acest gen de proză, în care virtuozitatea nu e sterilă şi denotă un registru pe cît de întins, pe atît de congruent. Cel dintîi a publicat deja trei cărţi şi s-a impus ca unul din talentele incontestabile ale prozei tinere. E vorba de Mircea Nedelciu (Provocare în stil Moreno şi O zi ca o proză scurtă). La puţini dintre colegii săi, concretul realităţii, plinul vieţii sînt mai evidente. Mircea Nedelciu are ochiul format pentru gesturi, locuri, detalii şi o ureche plecată spre limbajul cotidian şi spre clişeele lui. însă realismul de fond nu mai e acela clasic. Realul are o porozitate imensă, ca şi cum ar fi privit cu lupa. Metoda este aceea hiperrealistă a lui Joyce, mai ales că prozele sînt polifonice. Vocile narative îşi răspund la infinit, într-o „confuzie" rodnică. Nu ştim cu certitudine ce aparţine naratorului şi ce personajelor, ce este imaginaţie şi ce realitate. Textul se compune din inserturi, colaje, citate, referinţe livreşti, tăietura fiind surprinzătoare şi modernă. Autorul explorează realul ca eroul primei lui povestiri, prin binoclu: privirea este în acelaşi timp serioasă şi ironică - familiară şi .... distantă. Ambiguitatea planului textual şi a celui metatextual este deplină. Necunoscut pînă la această antologie este Nicolae Uiescu, prezent cu patru bucăţi foarte interesante. Şi el observator meticulos al vieţii (pînă şi în derizoriu), ştie să conducă textul alcătuit din amănunte pregnante în fantasmagoria umoristică. Trebuie notat că valoarea prozelor nu constă doar în aceea a procedeelor (risc care-i pîndeşte pe autorii de „texte" pure): procedeele permit accesul la o realitate bogată, vie, şocantă.

Din cu totul altă tradiţie vin prozele lui G. Cuşnarencu şi Mircea Cărtărescu. Amîndoi lucrează cu parabole sau cu simboluri discrete. După amiaza lui Proteus V şi Corabia gladiatorilor, ale celui dintîi, sînt scrise cu mîna sigură a unui prozator foarte dotat. După amiaza lui Proteus V debutează ca o povestire realistă şi se încheie cu o parabolă înfricoşătoare a lipsei de identitate. Verva narativă şi ideologică este extraordinară. Păianjenii de pămînt a lui Mircea Cărtărescu urmează aproximativ acelaşi curs. Subtilitatea introducerii simbolului într-o naraţiune realist-psihologică este principala însuşire

a nuvelei. Nota intelectuală e frapantă, ca şi în poezia autorului, imprimînd prozei o mare altitudine speculativă. Finalul nuvelei, relatînd aparent o simplă întîmplare (brutală, dezgustătoare), o ridică apoi la privirea capabilă să-i integreze sensurile ascunse şi să o transforme în parabola condiţiei unei umanităţi periclitate. Oarecum aceeaşi este situaţia prozelor Măriei Holmeia (Mireasa de sare şi Cuceritorul lumii), dar autoarea pare mai curînd o „naivă" şi parabolele ei (abuzînd de o limbă arhaizată artificial) nu sînt concludente.

în sfîrşit, cîţiva din autorii Desantului '83 scriu o proză apropiată de maniera tradiţională. Cristian Teodorescu (Casa, Tapetul) e cel mai convingător. în Casa, o femeie de tot simplă îşi aminteşte episoade din viaţa ei, pe care nu şi-o poate explica şi în care istoria se amestecă fără ca ea să-şi dea seama. Dar limbajul retrospectivei nu este acela al femeii, ci al unui narator cultivat. Ar fi fost probabil mai eficient artistic încercarea de a o lăsa să se exprime pe eroina însăşi. Modernitatea prozei n-ar fi avut decît de cîştigat. Finalul (cu echipa de filmare) este însă o idee ingenioasă şi care saltă brusc textul peste medie. Cristian Teodorescu are neîndoielnic condei de prozator şi ne putem pune îndreptăţite speranţe în talentul lui. Decepţionam, de această dată, mi s-a părut Sorin Preda, ale cărui proze (Intîlnirea, Otto Schmidt), sînt sumare artistic şi prea anecdotice. Un stil coroziv, febril, psihologist, are Marius Bădiţescu în Schimbarea la faţă, despre evoluţia căruia mi-e greu să mă pronunţ deocamdată, ca şi despre Hanibal Stănciulescu. autor a patru schiţe cam reportericeşti, din care doar Metastază arată unele ambiţii şi merite propriu vorbind artistice. Mai substanţială, Arta de a fi iubit a lui Constantin Stan e curios de cuminte, după debutul promiţător al autorului, alegînd calea micului realism social nu scutit de sentimentalism, în descendenţa prozei de la începutul anilor '60.

Desant '83 conţine date preţioase referitoare la proza pe care o vom citi mîine şi e sigur că măcar cîţiva din autorii majori din cea de-a doua parte a deceniului 9 şi din prima parte a deceniului 10 se află în paginile antologiei de astăzi.

(România literară, nr. 52, 1983)

Document: 8. Eugen Barbu.doc

EUGEN BARBU

„Groapa"

Nimic mai greu decît a stabili în ce constă lirismul acestui roman, aşa de epic şi de obiectiv în metodă. Sîntem foarte departe de vulgarităţile dulcege din Maidanul cu dragoste sau Sfînia mare neruşinare. Nu mai

adevărată e înrudirea cu Desculţ, roman poematic, unde o natură lirică e constrînsă să se obiectiveze. Emoţia în Desculţ stă în tensiunea spovedaniei lui Darie a cărui imaginaţie „bolnavă" scorneşte viziuni caricaturale şi groteşti, amintind capriciile lui Goya. Dicţiunea chiar e în romanul lui Zaharia Stancu poetică, naraţiunea cristaiizîndu-se din cînd în cînd în curate poeme, grele de must ca nişte ciorchini.

In Groapa, metoda e epică, pe alocuri balzaciană, ca în parvenirea lui Stere. Aceasta e tratată cu detaşare şi luciditate, sugerîndu-se determinările economice ale procesului. Avem, în cîteva pagini, un foarte concentrat aspect al naşterii burgheziei româneşti, aceeaşi burghezie care, în literatura Hortensiei Papadat-Bengescu, îşi va îneca în estetism ascendenţa socială impură. Cîrciumarul Stere e un Cesar Birotteau al periferiei româneşti, în prima lui perioadă, cînd toate-i merg din plin. Venit de la ţară şi, o vreme, băiat de prăvălie, Stere agoniseşte un modest capital pe care-1 sporeşte cu multă tenacitate. E tînăr, viguros, nu se dă în lături să muncească, punînd umărul unde e nevoie. Afacerile merg binişor şi Stere se grăbeşte să se însoare pentru a adăuga zestrea la capital. Admirabilă e descrierea nunţii, cu aspect de studiu etnografic şi de moravuri, în care Barbu arată o mare erudiţie. Petrecerea, la nivelul mahalalei bucureştene, e aproape grotescă. Beţi, stropiţi cu sosuri, cu obraji congestionaţi, mesenii par coborîţi din pînzele lui Jordoaens. Curînd cîrciumarul clădeşte case de cărămidă, lărgeşte pivniţele, extinde comerţul şi asupra unor articole de coloniale şi delicatese. Stere e burghezul din prima generaţie, tară cultură şi fără veleităţi. Dar din el vor ieşi, chiar în generaţia următoare, parveniţii cu fumuri aristocratice observaţi de Hortensia Papadat-Bengescu şi de Cezar Petrescu, al căror sînge, subţiat de aer închis, predispune la tuberculoze şi la astenii.

Cu aceaşi metodă exactă ni se relatează în Groapa închegarea mahalalei. Pe locuri altădată pustii, unde se scurgeau gunoaiele oraşului, se ivesc aşezări omeneşti. Ceferişti, tramvaişti, zidari, gunoieri, toţi cu plozi numeroşi, îşi clădesc case din scînduri subţiri lipite cu bălegar. Nişte precupeţi olteni cumpără cîţiva metri de pămînt negru şi gras şi se pun pe grădinărit. Se adaugă curînd un frizer

care-şi face casă cu pereţi de sticlă şi un croitor. Primăria nu întîrzie să ridice biserică, pe care o pictează un italian vesel, cu trecere la muierile din mahala. Existenţa mahalalei e mai mult mizeră decît poetică. Dimineaţa, înainte de ivirea zorilor, cînd aerul e încă tulbure, bărbaţii ies de se spală la cişmele. După ce-şi amăgesc foamea cu un ceai decolorat, cu pîine uscată, pleacă în grupuri, tăcuţi, cu ochii cîrpiţi de somn. Femeile aşteaptă sosirea lui Mielu cu pîinea, gătesc, spală, sporovăiesc pe la garduri. Gopiii, vara, joacă rişca pe maidan, alergîndu-se cu haitele de cîini. Seara se umple cîrciuma lui Stere. De sărbători, bărbaţii scot de unde de neunde sticla de tescovină şi covrigi. Copiii merg cu colindul pe la rudele mai cu stare. în cea mai mare parte a timpului sînt lăsaţi de capul lor. Din ei se aleg viitorii hoţi care împînzesc mahalaua. Paginile închinate hoţilor sînt din cele mai bune ale cărţii, cu acea notă de spectaculos şi de senzaţional obligatorie în asemenea istorii. Observaţia realistă nu e mai puţin exactă şi în acest caz. Produşi de societatea burgheză ei înşişi, încercînd a se opune prin violenţă, hoţii sînt nişte haiduci degradaţi. Morala lor nu e, cum s-ar părea, unitară. Gheorghe zis Treanţă, cel mai bătrîn, reflectă un stadiu de patriarhalitate. El nu ucide, avînd oroare de sînge, iar istoriile pe care le spune celorlalţi sînt pure invenţii. Gheorghe a educat generaţia următoare, a lui Bozoncea, mai violentă, mai fără scrupule. Organizarea bandei arată noul stadiu: Bozoncea e Stăpînul cu drepturi suverane. împărţirea prăzii nu mai e echitabilă: Stăpînul ia partea leului. Cu ucenicul, Paraschiv, metodele sînt şi mai sîngeroase. Paraschiv e, cum s-a observat, hoţul modern, care deşi a rămas în virtutea tradiţiei la folosirea cuţitului, e pus pe lovituri mari, pe jafuri de anvergură. Strîngîndu-i în juru-i pe toţi hoţii oraşului, Paraschiv dezvăluie o mentalitate monopolistă.

Viaţa mahalalei sau a hoţilor arată în Barbu un prozator cu gust pentru spectaculos şi culoare, însă epic şi obiectiv. „Eu sînt un prozator prin excelenţă epic", mărturiseşte într-un rînd scriitorul însuşi. De unde atunci poezia aţîţătoare a acestei cărţi fremătînd de viaţă, crudă şi plină de miresme? E Groapa roman-poem, cum ne lasă Barbu însuşi să înţelegem? Ce înseamnă la urma urmelor roman-pbem, proză lirică, cu alte cuvine în ce constă infuzia de lirism în proză?

Trei mi se par cazurile principale ce se pot întîlni. într-o categorie de opere lirismul e semnul creaţiei insuficiente c&se compensează prin evocare lirică şi analiză vaporoasă (mai mult divagaţie metaforică). Pe acestea le avea în vedere Lovinescu atunci cînd găsea o lege în evoluţia prozei de la tipul liric, subiectiv la tipul obiectiv. Ape adinci ori Femeia în faţa oglinzii ale Hortensiei Papadat-Bengescu, romanele

lui Ionel Teodoreanu intră în această categorie. Cu totul altceva e romanul-poem, de felul lui Desculţ, unde tensiunea lirică nu înlocuieşte raporturile obiective, ci le absoarbe, rezultînd mari viziuni caricaturale sau fantastice ale realităţii, posibile pe un registru superior de imaginaţie. Aproape toată proza romantică e de acest tip. Primele sînt opere hibride şi mai totdeauna de aspect sentimental, exprimînd nu o realitate socială ori psihologică definită, ci nişte stări necristalizate, incoerente, pline de fum. Romanele lui Ionel Teodoreanu sugerează astfel de stări, naraţiunea, epicul dizolvîndu-se în scene, fragmente, motive de coagulare mai mult lirică. în sfîrşit, există proză lirică de tipul arghezian, poeme în proză, în care domină de fapt nu atitudinea prozaică ca în ceelalte categorii (observarea unei realităţi externe, creaţia de tipuri), ci atitudinea poetică (comunicarea unei emoţii). Proza lui Arghezi, cu toate accidentele epice, intră în această categorie. Dar Groapa? în romanul lui Barbu poezia nu e exterioară, nu rezultă din înecarea în dulcegărie a mahalalei, ca în romanele lui G.M. Zamfirescu, ci e implicită, produs al candorii cu care autorul ne revelă o umanitate coruptă, un univers degradat. Groapa e, din acest punct de vedere, mai înrudită cu Florile de mucigai şi cu Onticele ţigăneşti. Sensul comun este dezvăluirea unui fond de umanitate şi de moralitate chiar şi în cea mai întunecată abjecţie. O distincţie se poate totuşi face. Onticele ţigăneşti, accentuează mai puţin pe degradare, pe persistenţa acestui fond în corupţie. Ţigănia e un „rai beteag", dar din punctul de vedere al străinului de mediu, care nu-1 cunoaşte suficient. Moravurile ţiganilor spre deosebire de cele ale puşcăriaşilor, hoţilor, prostituatelor din Flori de mucigai şi Groapa, nu sînt corupte, ci numai dependente de alte criterii morale. Ca şi în Laude, sensul Onticelor Ţigăneşti e revelarea sublimului în banal. Tomata, mărul, floarea reproduc în făptura lor umilă, banală, legile fundamentale ale universului, naşterea, dezvoltarea, rodnicia, moartea („ Tu însuţi -afirmă poetul despre măr - nu eşti altceva, / n-ai altă raţiune de a fi, / decît să exprimi legile veşnice ale naturii: / geometria, gestaţia, mişcarea şi dulceaţa lor"). Aşa cum în aparenta banalitate a roadelor se descoperă sublimul universului întreg, în ţigănie, „rai beteag", se descoperă, cu toată înfăţişarea mizeră, derutantă, atributele unei umanităţi ideale. în Flori de mucigai însă, ca şi în Groapa, universul uman înfăţişat e corupt. Ideea e de a surprinde, pretutindeni, tresăriri de umanitate. «în Flori de mucigai - observă D. Micu într-un studiu despre Arghezi - nu suferinţa cerului pulsează (cel puţin la prima vedere) în versuri. Nu o „neliniştită patimă cerească" „zvîcneşte", ca în Psalmi, braţul şi mistuie conştiinţa poetului. Prin el vorbeşte acum

lutul, efemerul, lumea „îngerilor căzuţi", excluşi din împărăţia luminii, lumea tenebrelor îndiavolită».

Vorbind de lirismul Groapei, de apropierea ei de poezie, avem în vedere nu atît aspectele superficiale, voluptatea trăirii, beţia de senzaţii, cît capacitatea de a intui inefabilul uman în forme oricît de degradate. Groapa aduce un univers corupt (natural şi moral) format din detracaţi (cu excepţii), trăind tîrîtor, meschin, asemenea larvelor, în mijlocul unei naturi degradate, exalînd de putrefacţia gunoaielor. O lume asemănătoare găseam în Craii de Curtea-Veche a lui Matei Caragiale: acolo corupţia reflecta o lume crepusculară, căzută în gunoi din stele. Pantazi şi Paşadia erau corupţii subţiri, aristocraţii degradaţi. Ideea fundamentală a Groapei e, dimpotrivă, rezistenţa vieţii în forme ce par de o degradare absolută. La nivelul naturii, ideea se traduce astfel: oricît de coruptă, viaţa triumfă pînă la urmă. Materia se frămîntă necontenit zămislind viaţă nouă. „Dincolo de meschinăria şi tristeţea existenţei diurne, dincolo de rătăcirile unor suflete pierdute - afirmă D. Micu despre Groapa - desluşim în lumea creată de Barbu incoruptibila tinereţe veşnică a naturii, puterea ei fără margini".

Surprinzătorul lirism al romanului Iui Barbu e tocmai în capacitatea de a scoate „din bube, mucegaiuri şi noroi, frumuseţi şi preţuri noi", de a preface tina, lutul negru în azur, miasmele în miresme. E în Groapa, spre deosebire de Craii de Curtea-Veche, o sete de viaţă care răzbate în degradare şi abjecţie, asemeni sevei ce urcă din humă în irealitatea petalei. Mediul corupt nu e în Groapa un stadiu final (ca în Craii) de degradare a materiei, ci unul iniţial, din care rezultă, prin purificare, viaţa. în noroi mustesc sevele ce vor fi culese de rădăcini şi trimise în corolă. Nu se poate, dacă nu scufundăm romanul sub un clopot de sticlă sufocîndu-i parfumul aţîţător, poezia cu alte cuvinte, să nu fim izbiţi de suavităţile pe care autorul le scoate din corupţia cea mai tristă (mă gîndesc iarăşi la Florile de mucigai). Paraschiv, „tîlhar de drumul mare", ca „fătălăul" arghezian, nu e zămislit „din oameni de rînd": „O fi fost mă-ta vioară / Trestie sau căprioară, /Şi-o fi prins în pîntec rod/ De strigoi de voevod". E Rică, din balada lui M.R. Paraschivescu, „ăl mai prima barbugiu / cuţitar, caramangiu ". Sinefta cea cu ,, obraz de fată cuminte şi cozi pe spate e nevastă mincinoasă" din cînticul aceluiaşi, frumoasă „ca zambila", cu „şolduri mici, de fată mare, / cînd de foc, cînd de răcoare". Ţiganca Didina are „carnea de abanos" şi „păr de tutun", „făptură împărătească" precum Tinca lui Arghezi: „Coşul ei cu soare, /Proptit în şold, pe cingătoare, / Ducea snopi de ochi galbeni, cu gene de lapte, /Şi garoafe de noapte. / In sinul ei ca mura... ": Suavităţi sînt scoase şi

dintr-o natură degradată, de gunoaie care fermentează. Bârbu e mai puţin pictor, cît mai ales poet, cu mare imaginaţie senzorială („ Incăodată, senzaţia este viaţă prin excelenţă, zicea Ibrăileanu. De aceea senzaţia este atît de preţioasă in poezie "). Universul, în Groapa, e mirosit ca o livadă cu fructe coapte, mîngîiat ca un trup de femeie şi, mai ales, ascultat în înfiorările lui, de la şoapta frunzei ce cade, la vuietul viscolului, de la susurul vîntului prin tufele uscate de scaieţi, la lunecarea zăpezilor primăvara. Din rotirea anotimpurilor, din repetarea ciclurilor universale, Eugen Barbu scoate o poezie a pămîntului şi a cerului, a apei, a vegetalelor, a vieţii. Primăvara pămîntul se dezghioacă aburind. Gunoaiele din groapă exală un fum înecăcios „du Ice-iute, parfumat ca para putrezită". Peste salcîmii ce albesc de flori trec brabeţii, în cerul „fără culoare, adînc, stăveziu". Dacă asculţi, noaptea, cu urechea plecată spre pămîntul cald, aburos, auzi cum creşte iarba. Natura toată înnebuneşte. Cete de cîini mari cît viţeii, flocoşi şi răi, colindă mahalalele după căţele, dezgroapă oase galbene şi putrede sau se năpustesc cu ochi fierbinţi de poftă asupra gunoaielor proaspete, în „săptămîna brînzei" pisici urlă nopţile pe magazii, ca turbate, mahalaua se umple de mîţe lingave. Vara maidanele fierb, pămîntul plezneşte ca ars de dorinţe. Iarba se păleşte, iar în fundul gropii, iazul cu apă murdră şi cu mortăciuni clipoceşte leneş, molcom. Miroase a bălegar încins. Toamna cerul e ostenit, cu scame albe. Corcoduşii au o „povară de frunze" „rară şi foşnitoare", ca nişte solzi. Cade puful de pe gutui. Soarele e veşted, obosit, ca înecat în ceaţă. Nopţile sînt reci. Din groapă, hoţii văd clar focurile albastre aprinse de gunoieri şi luminile oraşului „ca un policandru atîrnat de cerul jos" (o privelişte asemănătoare găsim în Culcuşul lui Rebreanu). Pe urmă zilele devin „tulburi ca rachiul", şi încep ploile. Cîinii se trag sub magazii, cu blănile mucede şi jerpelite. Nu se aude, în tăcerea de moarte, decît ropotul monoton al ploii şi cîntecul burlanelor. Apoi iarăşi nopţile se limpezesc. Cerul are „o şiră verde de stele". De la răsărit se porneşte un „crivăţ furiş", „scormonind tulpinele mătrăgunei" şi făcînd să sune salcîmii. Vremea boleşte, umed, după întîia zăpadă. într-o zi nămeţii acoperă groapa şi cîmpul. De lîngă sobele de tuci, negre de funingine, oamenii ascultă cum urlă cîinii afară, „scuturîndu-şi blănile de uşa bordeiului". Se întîmplă lucruri grozave. Prinşi de viscol în cîmp nişte lăutari sînt găsiţi sfîşiaţi de lupi, ca în Troiţa lui Gib Mihăescu. Unul a înnebunit şi, aproape degerat, cîntă la contrabas, cum făcuse toată noaptea, speriind fiarele. ,

(Contemporanul, nr. 50, 1963)

„Miresele"

Noua culegere de nuvele a lui Eugen Barbu (Miresele) reia o parte din naraţiunile cuprinse în volume anterioare şi adaugă cinci inedite. Deşi nu ne găsim în faţa unei ediţii complete, putem încerca totuşi o judecată de ansamblu, fiindcă toate vîrstele operei sînt reprezentate şi transformarea mijloacelor de expresie se remarcă uşor. Cele mai vechi nuvele (Munca de jos, Oaie şi ai săi) sînt încă nefixate stilistic, deşi universul social al prozatorului începe să se contureze: ţărani pe cale de a se proletariza, medii muncitoreşti sau de suburbie bucureşteană din jurul războiului. Oarecare consistenţă prinde acest univers în alte naraţiuni ce alcătuiesc un tablou al Căii Griviţei din anii '30, un fel de prelungire a Groapei, posibile capitole dintr-un roman anunţat şi nescris. Ziua unui pierde vară, de exemplu, luînd ca pretext viaţa vînzătorului de ziare Gică Hau-Hau, este în fond un „reportaj" al cartierului griviţean, sumbru sau pitoresc, de un realism minuţios, cu scene gorkiene, ca şi Domnişoara Aurica, unde aceeaşi lume e privită din galantarul croitoriei unei fete bătrîne şi acrite. Satul din Oaie revine în trei nuvele remarcabile: Pe ploaie, Prînzul de duminică şi, sub alt unghi, Bătrîna. Alte nuvele gravitează în orbita romanelor. O canistră cu apă şi Un pumn de caise se leagă de Şoseaua Nordului, în timp ce Martiriul Sfîntului Sebastian şt Patru peşti sînt aproape ca factură de Facerea lumii. Ineditele aparţin prozei de tip artistic din Princepele.

Inegale ca valoare şi foarte deosebite ca manieră, nuvelele lui Eugen Barbu, ca şi Groapa sau Princepele, învederează o mentalitate de povestitor mai degrabă decît una de romancier. Prozatorul este un evocator liric al omului natural, surprins în existenţa lui fenomenală, are ochi şi gust pentru atmosferă, mediu, şi o paletă bogată estetic. Eroul lui nu e (decît în cîteva încercări ce se află sub nivelul celorlalte) eroul problematic al romanului. Descriptivul, atmosfera, senzorialitatea sînt categorii ale povestirii, situîndu-1 pe Eugen Barbu în tradiţia lui Sadoveanu, Panait Istrati, Voiculescu, Galaction (fără tezismul moral al acestuia) şi, pentru ultimele opere, în aceea a lui Ghica şi Mateiu Caragiale. Poezia instinctului, vitalitatea, limbajul colorat revelă psihologii sumare şi o elementaritate fermecătoare sau sordidă, niciodată complicată problematic. Notaţia descriptivă abundă şi autorul are (s-ar zice) o justificare de principiu: „Domnişoara I. citea - scrie el în Călătorie cu autocarul. - Mersul lin al autocarului nu o deranja. Mă intriga lipsa ei de curiozitate faţă de peisaj, pentru că totdeauna am socotit că oamenii care nu iubesc culoarea şi mirosul sînt insensibili şi că mimai cărţile false se pot lipsi de descrieri de natură... ".
Romanele

se lipsesc însă adesea de descrieri de natură, avînd în centru omul moral, nu pe acela natural. Eugen Barbu rămîne povestitor şi în preferinţa pentru epicul pur, pentru acea proză de acţiune, trepidantă şi aproape poliţistă, pe care o teoretiza într-un vechi articol din „Viaţa românească" şi pe care o recunoaştem în O canistră cu apă. Dacă nu e convenţională (Martiriul, O îndeletnicire ca oricare alta), psihologia este, în povestiri, sentimentală (Un pumn de caise) sau poetizată (Păunii, Patru Peşti). Instructivă este pentru substituirea analizei propriu-zise printr-un simbolism estetic scurta povestire Patru peşti, unde accentul nu cade pe spovedania inginerului (motiv psihologic), ci pe simbolul morţii celor patru peşti exotici. Chiar şi „intelectualizarea" din prozele mai noi se face nu în direcţia observării morale a individului, ci în aceea (revelată din Principele) a modelului artistic, a „pastişei" voite. Senziorialitatea estetizată din Groapa este trecută acum printr-un filtru livresc şi asistăm la o formă deosebită de stilizare a decorului, gestului şi limbajului.

Cred că problema cea mai semnificativă a acestei proze este convertirea naturalului în artificial, a unui instinct al naturii într-unui al cărţii. Şi tematic se poate constata preocuparea: în Prînzul de duminică este tocmai opoziţia dintre un comportament firesc şi unul sofisticat, în Bătrînii (nereeditată), peisajul sălbatic al satului de pescari e brutal modificat de străinii de la oraş care vin cu patefoanele, băuturile lor fine, îmbrăcămintea lor pestriţă, cu snobismul gesturilor şi al vorbirii lor. în finalul Călătoriei cu autocarul acelaşi lucru: domnişoara I. are revelaţia naturalului, în prezenţa şoferului ce muşcă sănătos şi cu poftă dintr-un măr. Dar, dincolo de temă, prefacerea indică o evoluţie a mijloacelor. Principele seamănă şi nu seamănă cu Groapa: seamănă prin intensitatea senzaţiilor, prin beţia culorii, prin înclinaţia spre o atmosferă ce formează, de la un punct înainte, adevăratul conţinut al romanului; nu seamănă, fiindcă în Groapa senzaţia, culoarea, limbajul sînt aşa zicînd „autentice", îmbogăţite doar de imaginaţia plastic-estetică a prozatorului, în vreme ce în Principele totul e reconstruit artistic, începînd de la limbă. Nu mai avem de-a face cu un roman realist-estetic al periferiei, ci cu o reconstrucţie livreşcă şi imaginar-artistică. „Artifex" triumfa pretutindeni.

Putem ilustra evoluţia prin nuvelele majore ale scriitorului. Domnişoara Aurica e o cronică a străzii din unghiul croitoresei sastisite de aşteptarea unui pretendent la căsătorie. Eroina este, ca şi Gică sau domnişoara Carmen Popescu, dar la un nivel superior, un exponent: viaţa ei mizeră şi frustrată, rutinieră şi plictisitoare, reprezintă printr-un destin individual destinul colectiv af categoriei sociale de care aparţine. Nu Cehov. ci Gorki prezidează spiritul acestei

mici burghezii de suburbie antebelică, incapabilă a se sustrage obsesiilor ei meschine, pe lîngă care istoria trece în rap-rapul soldaţilor ce reprimă greva de la Griviţa. Aici este un mare adevăr în detalii, de la aerul închis, funebru, al croitoriei, cu manechinele ei atinse de calviţie, la spectacolul deprimant al străzii, cu negustorii ei imbecili, cu cinematografele unde se produce trupa de revistă a domnului Ilie Rădulescu, cu ţigăncile ce vînd floricele, cu ceferiştii plini de funinginea gării, cu vînzătorii de ziare, aventurierii, prostituatele şi ţăranii veniţi la tîrg. Momentul esenţial al nuvelei - şi în care, printr-o intuiţie a sufletului eroinei ce nu-şi are egal în nici una din nuvelele de acest gen, domnişoara Aurica înţelege deodată iluzia vieţii ei - este acela de la urmă, cînd trei huligani vor s-o violeze, dar o părăsesc .dezgustaţi de înfăţişarea ei care aduce perfect cu a manechinelor îmbătrînite din croitorie. Eugen Barbu nu este, totuşi, nici în Domnişoara Aurica, un psiholog, ci un evocator teribil al degradării, treptate şi ireversibile, al unei mici burghezii achizitive, meschine, penibile, ca aceea dintr-o parte a prozei lui Geo Bogza.

în Pe ploaie, tragicul izbucneşte din existenţa obişnuită. Trei cosaşi sînt trăzniţi pe cîmp. Din nou: autenticitate în zugrăvirea locului, a naturii, a omului. Bocetul mamei este o scenă extraordinară, prin simplitate şi intensitate, ca şi nunta grotescă de la sfîrşit cînd, nemaiputînd suporta spectacolul, lăutarii fug cu viorile umplute de apă. O diferenţă de tratare remarcăm în Prînzul de duminică, dintr-un început de stilizare a gesturilor care tinde să înlocuiască zugrăvirea directă. Felul în care cei trei cosaşi mănîncă este o pagină de antologie, dar nu prin „autentic", ci prin ceremonie. Ochiul scriitorului prinde aici ritualizarea existenţei în forme devenite fixe, fiindcă se repetă mereu, poezia actului cotidian, simplitatea aparentă, rezultînd dintr-o mişcare aproape coregrafică, studiată cu un ochi exact: „ Ţăranii mei s-au adunat mai aproape, au mişcat coasele cu aceeaşi blîndeţe, cum ai mişca o fiinţă, nu nişte lemne neînsufleţite, şi cel bătrîn a căutat într-o desagă de ' in, cenuşie ca sarea grunjoasă, şi a scos o bucată de mămăligă rece. Era o bucată tare, galbenă; cu găuri, ca un fagure, cu o coajă zgrunţuroasă, o bucată mai mică dintr-o mare mămăligă, din care se mîncase de mai multe ori şi, înainte de a 6 aşeza pe banca tare de lemn, sub ea şi-a aşternut batista, o cîrpă mototolită, tot de culoarea sării grunjoase, netezind-o cu blîndeţe, ştergînd-o cu muchia palmei. Ceilalţi doi s-au aplecat între picioarele desculţe şi în tăcere au scos din desagi alte două bucăţi de mămăligă, la fel de vechi, de zgrunţuroase şi de galbene... Ţăranul cel slab scoase* din, traistă în cele din urmă o ceapă mare, rotundă, un fruct frumos, poate tot atît de frumos ca o lampă de noapte,

pe care-l sfarimă cu o simplă apăsare a palmei... După aceea cei trei ţărani îsi luară prînzul de duminică in tăcere, fără să privească munţii umeziţi, strălucind in soarele de iulie, atit de vesel şi de darnic, înfrumuseţînd totul în jur". Un pas mai departe face prozatorul în Bătrîna, povestind existenţa unei femei singure, ruptă de aproape orice contact cu lumea, adaptată parcă unui ritm semitern, al naturii înseşi. Nu doar motivul Baltagului traversează admirabila povestire (bărbatul cu căciulă brumărie, omorît de hoţi ca să fie jefuit), dar şi ceva din potrivirea vieţii umane după viaţa cosmosului, din fabuloasa intemporalitate a romanului lui Marquez. Un veac de singurătate: în care ciobanii care aduc bătrînei în fiecare toamnă mălaiul, făina, uleiul, gazul şi chibritele în schimbul unui berbec de prăsilă se schimbă mereu, fiii luînd pe nesimţite locul părinţilor, perindîndu-se generaţii.după generaţii pe la casa femeii fără moarte. Sadovenian e aici ritmul: dar şi această aşteptare nesfîrşită, supusă, fără revoltă. Nu e vorba totuşi de lumea din Groapa văzută, şi ea, din perspectiva, la fel de durabilă, a gunoierului Gheorghe, fiindcă aceea era o lume în devenire, agitată, neliniştită, în dramele căreia persista un puternic individualism şi unde oamenii continuau să se lupte pentru existenţă. în Bătrîna existenţa e pietrificată şi ciclică, rotire fără capăt, acceptare fatalistă a unui destin pe care omu! îl împarte cu al întregului univers. Poezia de aici rezultă şi, din nou, locul observaţiei directe e luat de intuiţia unei cadenţe cosmice.

Smintirea jupîniţei Ruxandra, Nuntă cu Ighemonicon şi celelalte povestiri recente sînt, în linia Princepelui, mici tablouri de epocă, unde însă epoca - un ev fanariot şi balcanic - este imaginară. Prozatorul şi-a inventat o limbă proprie, arhaizantă şi preţioasă, eliberîndu-şi deplin gustul pentru fantazare istorică, abundanţă descriptivă, violenţă a firii oamenilor şi a naturii, culoare şi pitoresc. Jupîniţa Ruxandra se sminteşte din dragoste pentru un zugrav al bisericii. Amza dă foc bisericii în care iubita i se cunună cu altul. Un haiduc este scos de la ocnă după unsprezece ani, de tovarăşii săi, şi redescoperă plăcerea vieţii în faţa primului petec de iarbă întîlnit. Şi aşa mai departe. Aceste povestiri, interesante în genul lor, nu sînt totuşi decît nişte exerciţii de virtuozitate stilistică. Senzorial itatea din Groapa s-a artificializat, fără să dispară, dar totul emană un prea puternic miros, ca în nişte copii recente de pe tablouri de epocă.

Eugen Barbu e un nuvelist original, puternic şi nu o dată excepţional, avînd mereu o notă proprie, schimbînd prea des instrumentele, dintr-un amatorism al conştiinţei literare, ce-i face în definitiv şi farmecul, curios, totuşi, la un profesionist al scrisului, atîtde pitodigios; > *■

(România literară, nr. 48, 1975)

„Incognito" 3

Genul de roman senzaţional ilustrat (inconsecvent) de Eugen Barbu în Incognito (ajuns la al treilea volum şi promiţînd altele) ne este cunoscut de mult, căci el continuă în fond aşa-numitul „roman de mistere" al secolului XIX, ce apărea de obicei în foiletonul gazetelor de tiraj, fabricat şi la noi, după modelul occidental al lui Eugene Sue, de un G. Baronzi sau I. M. Bujoreanu. Dinu Pillat 1-a studiat cu atenţie (Itinerarii istorico-literare) şi i-a descoperit reţeta: relatarea unor aventuri extraordinare care scot în evidenţă meritele extraordinare ale unui erou extraordinar; scenele tari, poliţismul, spionajul, deghizările, răsturnările de situaţie etc; caracterul elementar al psihologiei (maniheistă) şj al observaţiei sociale; compoziţia ramificată, suspensul şi „va urma". Un lucru ne izbeşte în acest tip de roman: el nu vine cu noutăţi, dar combină ceea ce cititorul ştia dinainte. Cu alte cuvinte, întreţine un reflex de lectură. E ingenios, nu imaginativ. Evoluţia lui s-a făcut în direcţia gratuităţii. Dacă în secolul trecut romanul de senzaţie era un roman popular în sensul că se baza, cum spune G. Călinescu, pe o ideologie socială constînd în exaltarea claselor de jos, în ipostaza modernă se mulţumeşte să cultive spectacolul pur, pitorescul social şi psihologic. A jucat netăgăduit un rol în formarea romanului nostru; a alunecat treptat spre periferia literaturii, devenind simplu divertisment. Scris cu talent, reuşeşte încă să intereseze. G. Călinescu îl recomanda în „Jurnalul literar" ca exerciţiu de inventivitate epică. Am crezut o vreme în inocenţa lui Eugen Barbu, dispus să-şi ofere în Incognito satisfacţia unui astfel de joc, savoarea creaţiei după reţetă. Totuşi, nu! Scriitorul pare a se lua în serios, văzînd în Incognito altceva decît este, şi anume un modern roman de colaj, documentar istoric (amestec de fapte istorice şi de ficţiune), oarecum în felul cărţilor lui W. Manchester sau Truman Capote. Mărturisesc că turnura rocambolescă continuă să mi se pară mai convingătoare. Şi mă tem că pretenţiile acestea ale autorului urmăresc să justifice nu atît o formulă, cît dreptul de a utiliza (nemodificate) texte străine.

La urma urmelor, în ce constă aşa-zisul colaj? Intr-un interviu recent din „Flacăra", Eugen Barbu se apără (după părerea mea, foarte prost) de acuzaţia, care-plutea în aer, de plagiat. „La drept vorbind, afirmă el, dacă aş dori să plagiez un scriitor, l-aş plagia pe Proust sau pe Faulkner, dar credeţi dv. că nu mai am talent deloc, că n-am mai scris alte romane in care nu există «contribuţii»?". Nu ştim deocamdată ce să credem. Să vedem însă contribuţiile. „Incdgnito, continuă Eugen Barbu, face parte dintr-un gen practicat aiurea cu

multă fervoare, dar lumea nu vrea să ştie, sau ştie, dar in cazul meu e foarte picant să se spună că plagiez ". Nu e deloc picant, e grav. Genul la care se referă prozatorul ar fi acela al reconstituirii istorice, documentare. „Da, am folosit, ca (şi) alţii mai iluştri ca mine, fragmente de texte, pentru că Incognito face o reconstituire istorică şi nu mi-am permis să improvizez acolo unde istoria *e cel mai bun romancier". Chiar admiţînd că Incognito este un astfel de roman, argumentul râmîne falacios cîtă vreme memoriile lui K. Paustovski, llya Ehrenburg şi M. Kolţov, precum şi romanele lui Hemingway şi Malraux care au fost folosite, după indicaţia lui Eugen Barbu însuşi, nu sînt. istorie pur şi simplu, document de viaţă (pentru Rusia înainte de Revoluţie sau Spania războiului civil), ci opere literare, unde informaţia şi atmosfera sînt produsul unei viziuni subiective, lesne de recunoscut şi inimitabile. Ceea ce e autentic în Speranţa nu mai poate fi autentic (dacă trece neschimbat) în Incognito. „Detractorii mei, se justifică mai departe Eugen Barbu, vor să facă dintr-un lucru obiectiv istoric care nu aparţine nici măcar lui Paustovski un furt literar, ceea ce nu e adevărat". Dar tocmai aceasta e problema: că nu e vorba de lucruri obiectiv istorice, ci de unele modelate de o subiectivitate precisă şi care aparţin lui Paustovski. Din acesta (Vremuri de demult) sînt împrumutate bunăoară pagini ce descriu viaţa şi atmosfera specific rusească din Kostiol, Kiev şi alte părţi, prin anii 1914-1915. In genere, Eugen Barbu le „prelucrează", păstrînd nume, biografii, fapte, locuri. Ca şi cum memorialistul însuşi ar fi fotografiat, el, realitatea! Procedeul e straniu, semănînd în cel mai bun caz cu o pastişă. E foarte ciudat să-1 vezi pe K. Paustovski refăcut în felul acesta. Uneori însă nu e nici macat refacere, ci transcriere curată. Eugen Barbu nici nu s-a mai obosit să reformuleze.

Iată primăvara kievliană văzută de cei doi. La K. Paustovski (p. 73-74): „Primăvara începea în Kiev cu revărsarea Nipridui. Era de ajuns să ieşi din oraş pe dealul Vladimirskaia şi îndată ţi se arăta înaintea ochilor fluviul umflat ca o mare azurie. Pe lîngă asta se petrecea şi o altă revărsare: a strălucirii soarelui, a aerului proaspăt, a palelor de vînt cald şi înmiresmat. Pe bulevardul Bibikovski înverzeau plopii înalţi, piramidali. Ei umpleau străzile din jur cu miros de tămîie. Castanii scoteau săgeţile primelor frunze, străvezii, boţite, acoperite cu puf roşcat. Cind înfloreau pe castani lumînările galbene şi roze, însemna că primăvara e în toi. Din grădinile vechi de veacuri se revărsau peste străzi valuri de răcoare,ţfâşpji^aţia jilavă a ierbii tinere şi foşnetul frunzelor abia crescute. Omizile se tîrau pe trotuare pînă şi pe Kreşciatik. Vîntul aduna în grămezi petalele uscate.

Cărăbuşii şi fluturii pătrundeau şi in vagoanele de tramvai". Şi la E. Barbu (p. 84): „ Era vremea cînd Niprul se revărsa cu tunete mari. Pe bulevardul Bibikovski înverzeau plopii înalţi, piramidali, umplînd aerul cu un miros de tămîie. Pe urmă înfloreau castanii cu luminările lor galbene, roz, şi trotuarele erau invadate de omizi. Şi pe Kreşciatik, fluturii, în cete, năvăleaţi prin ferestrele vagoanelor de tramvai". Aici este un clar „conspect", ceea ce a fost reţinut din textul mai bogat al lui Paustovski fiind aproape identic. Aş putea înmulţi exemplele. Ce fel de material documentar e acesta? Scriitorul ne prevenea la începutul ciclului său că va utiliza material documentar: dar el copiază în fapt un stil, o modalitate expresivă, scrie în „limba" Jiteraturii lui Paustovski (deşi, vai, după o traducere!). Cineva care ar voi să analizeze stilul din Incognito (romanul fiind menţionat în manualele de şcoală) ar putea fi înşelat. Scriitorul s-a apărat susţinînd că similitudinile nu sînt numeroase. Ca şi cum ar conta cantitatea şi nu principiul! „Dv. vorbiţi de o sută de pagini - spune el în interviul din «Flacăra» - dar vă întreb, pentru că şi eu am văzut acele fraze scoase în paralel pe şase pagini dactilografiate, dacă cifra 6 este egală cu 100? - aţi controlat cu adevărat acele două texte?" (Despre ce pagini e vorba? De ce nu Ie-a publicat „Flacăra" aşa cum a procedat cu Marcel Păruş şi cu Chirii Tricolici? De ce i s-a îngăduit lui Eugen Barbu să se apere înainte de a fi acuzat?) Ei bine, am controlat, reprimîndu-mi un sentiment penibil, şi am constatat că aşa-zisul roman de colaj procedează, cum am arătat deja, prin împrumut de texte literare (şi nu plin alăturare de documente), în două moduri: prelucrînd şi transcriind. Toată partea referitoare la biografia Irenei Nathalie din capitolul O tînără fată din Kastiol (cam 90 de pagini din 207 cîte are capitolul) urmează foarte îndeaproape pe Paustovski. Ceea ce Eugen Barbu pune de Ia sine e neînsemnat în raport cu ce găseşte de-a gata în Vremuri de demult. Din loc în loc, frazele memorialistului trec aidoma în Incognito. ^In capitolul Me duele Espuna (150 de pagini) întreg fundalul evenimentelor (aproximativ egal cu evenimentele, în întindere) este scos din Ehrenburg (Oameni, ani, viaţă, voi. 4) şi din ceilalţi memorialişti şi romancieri indicaţi de Eugen Barbu în interviu. Nu cunosc nici o operă valabilă în care. prelucrarea şi transcrierea să fie utilizate ca în Incognito. Caracterul ilegitim al procedeului mi se pare în afara oricărui dubiu.

Eugen Barbu încearcă să ne arunce cu praf în ochi, afirmînd, în acelaşi interviu, că toţi scriitorii lumii au luat din alţii. Caragiale din Alecsandri, Şt. Bâhulescu din Mârquez, G. Bălăiţă din Joyce, Th. Mann din Schonberg şi aşa mai departe. El confundă (voit?) mai

/.multe feluri de asemănări. Una e să dezvolţi, cum a făcut Caragiale, o formulă existentă în germene în Alecsandri. Altceva e să te afli în sfera de influenţă a unui mare scriitor. Şt. Bănulescu nu e în Cartea Milionarului mai marquezian decît Eugen Barbu însuşi în povestirea Bătrîna. Pastişa (chiar cînd e pastişă) nu înseamnă plagiat. In al treilea rînd (cazul Th. Mann), a pune teorii politice, sociale, muzicale, estetice reale în gura unor personaje de roman n-are nimic a face cu copiatul. Schonberg nu s-a supărat fiindcă Th. Mann i-a folosit ideile, ci fiindcă i le-a interpretat greş* Muzicianul este cel care a ignorat aici legea ficţiunii, nu romanicerul. în al patrulea rînd, a.recurge la procedee tehnice (memoria involuntară de la Proust, monologul interior de la Joyce) e iarăşi normal şi curent. în sfirşit, discursul literar modern trimite adesea la un discurs literar anterior. Un francez, Georges Perec, a scris de curînd un „roman total" în care există fraze luate din alţi prozatori (onest numiţi, într-o notă): dar nu în scopul de a reconstitui o atmosferă, ci în acela de a demonstra că „referentul" romanului total nu e realitatea, ci celealte romane. E aşadar o demonstraţie polemică. Incognito nu intră .în nici una din aceste categorii. Felul lui de a împrumuta e de nejustificat. Mă întreb ce e mai grav: a recurge la un asemenea incorect procedeu pentru sporirea numărului de pagini sau a încerca pe urmă să-1 legitimezi.

Incognito trebuia să rămînă un pur roman senzaţional, un interludiu distractiv în opera lui Eugen Barbu. Savoarea lui ar fi fost alta. Şi I-am fi citit cu alţi ochi. Ne-am fi amuzat (şi nu numai) de iubirea furiosului polcovnic Ignatiev pentru Irene-Nathalie şi în general de viaţa acestei aristocraţii ţariste aflate în exil, în descrierea căreia Eugen Barbu pune ceva din spiritul călinescian al Scrinului negru. Cînd am recenzat, acum cîtVa timp, nuvelele lui Eugen Barbu, am constatat o evoluţie semnificativă spre pastişă intenţionată, spre livresc, spre manieră. Există şi în călinescianismul din Incognito o intenţie de scriere â la maniere de. Ca joc literar era interesant. Capitolul Arhive secrete ar fi putut deveni la rîndul lui o bună povestire de spionaj şi poliţistă, dacă autorul ar fi'reliefat mai bine linia subiectului. Ministrul Tismana vrea să sustragă din arhiva poliţiei nişte dosare secrete. El fiind la Interne, lucrul e palpitant. Armând (alias Vasile Dănacu) se învîrteşte în mediile ofiţereşti germane şi obţine eliberarea unui comunist dintr-un lagăr, promiţînd, dar neoferind nimic în schimb. Descurcăreţ băiat! Motivarea acţiunilor nu reprezintă partea tare a autorului. Nu aflăm nici ce s-a ales de dosare (pe care spărgătorul plătit nu le-a găsit în seif) şi rjicjţjţjgşce aii murit cei doi dintre participanţii lâ lovitură. Probabil, în volumul 4. Acest subţire

subiect e umflat de amănunte nefolositioare. Cu excepţia paginilor despre cariera lui Eduard Marinescu, interesante, tot restul parazitează nuvela poliţistă. Eugen Barbu are plăcerea acumulării, descriptivismului şi pitorescului. O pagină din proza lui seamănă adesea cu un bric-â-brac, cu un muzeu de obiecte vechi. Dar într-o nuvelă poliţistă această metodă nu este recomandabilă. Aşa se explică de ce evocările îi reuşesc mai bine decît scenele de viaţă nemijlocit prezentate. Personajele vorbesc fals (iar franceza tuturor, a Marthei Bibescu inclusiv, e lamentabilă), se mişcă fals, n-au consistenţa. Biografiile nu par a le aparţine. A Irenei-Nathalie, în special, e vizibil lipită, căci fata din Kastiolul anilor 1914-1915 ar avea în 1942-1944, spre 40 de ani, în vreme în roman pare mult mai tînără. Armând din Arhive secrete nu poate fi cu nici un chip identificat cu Vasile Dănacu din Me duele Espafia. în Me duele Espafta războiul civil e un fundal pentru aventurile picareşti ale lui Dănacu şi Neluţu Marcovici, plecaţi voluntari în Spania. N-am înţeles de ce era nevoie de efortul de a reconstitui războiul civil, dintr-o bibliografie atît de bogată, pentru a relata isprăvile celor doi, aceleaşi în fond, oriunde s-ar fi desfăşurat. „Neseriozitatea" funciară a romanului senzaţional nu are cum merge împreună cu războiul civil, devenit burlesc în Incognito. Alunecarea romanului dintr-un plan în altul împiedică pînă şi elementul senzaţional să se constituie. Incognito putea să fie o variantă modernă a Misterelor Bucureştilor. Nu este decît un hibrid estetic imposibil, pe jumătate împrumutat. Dinu Pillat a încercat, pe o sugestie a lui G. Călinescu, să vadă dacă romanul lui G. Baronzi era plagiat. Deşi •egea presei, care stătuta normele proprietăţii literare, a apărut în acelaşi an cu primul volum al romanului. Dinu Pillat n-a descoperit nimic, în afara unor trucuri de subiect comune literaturii de senzaţie. G. Baronzi respecta regula genului. Din păcate, Eugen Barbu, el, nu respectă în Incognito nici regula genului, nici regula jocului. (România literară, nr. 2, 1979)

„Săptămîna nebunilor"

' într-o noapte viscolită de noiembrie de pe la începutul veacului trecut, se întoarce în ţară, după o lungă şedere la Veneţia, un tînăr boier, pe nume Hrisant Hrisoscelu, grec de origine, aducînd cu sine în bagaje melancolia unei pătimaşe iubiri. Epoca este fanariotă, deşi ne aflăm la cîţiva ani după înfrîngerea Eteriei. Ca şi Princepele, în linia căruia este! Săptămîna nebunilor nu are pretenţia de a fi un roman istoric, deşi culoarea istorică îi prisoseşte, ci o evocare liberă,

fantezistă şi pitorească a unei anumite atmosfere. Tînărul Hrisant este aproape ruinat. A risipit, pe lîngă banii scoşi din vînzarea ori ipotecarea moşiilor proprii, şi pe aceia încredinţaţi de Eterie în scopul coruperii unui înalt funcţionar otoman. Dar el ştie că în Ţara Românească aparenţele contează (una din temele romanului este de altfel aceea a mistificării voite şi conduse ca un joc) şi pune la cale o mare farsă a bogăţiei, promiţînd să smulgă protipendada locală din plictisul ei obişnuit prin serbări uriaşe care să culmineze cu o „săptămînăa nebunilor•", un fel de carnaval ,raai dihai decît acela de la Urbino". Se dovedeşte a nu avea însă putere pentru aceasta. E cuprins treptat el însuşi de stenahorie, trăind doar din amintirea patimii lui bolnave pentru Herula Lucrezia Vimercatti, o frumoasă grecoaică măritată cu un nobil veneţian, şi din spaima că va sosi, într-o zi, Trimisul Eteriei trădate să-i ceară socoteala milioanelor cheltuite. Foarte curînd, acţiunea romanului se desface în două, oarecum în felul din Scrinul negru, deşi nu cu ajutorul unor scrisori, ci doar al rememorării. în planul prezent, Hristan îşi consumă în Bucureşti abulia, asemeni unui Oblomov fanariot şi dunărean, neieşind deloc din casă şi, după o vreme-, nemaicoborînd nici măcar din pat, pierzînd legătura cu lumea, părăsit de toţi, uitat de toţi. în planul trecut, ne este dezvăluită, aşa cum şi-o perindă prin minte eroul, nefericita lui dragoste pentru Lucrezia, în acea epocă veneţiană de nebunii şi dezmăţuri din care a ieşit sărac şi înfrînt.

Acesta fiind, în linii mari, subiectul romanului lui Eugen Barbu, maniera rămîne aceea din Prmcepele şi din cîteva povestiri mai noi, de atmosferă istorică. Culori tari, violente, neuscate bine pe pînză, abundenţă descriptivă, aglomeraţie de obiecte, atmosferă exotică sau fantastică, puţină preocupare pentru adevăr psihologic şi istoric, şi o tendinţă permanentă către excesiv, grotesc, caricatural, în toate privinţele: aceasta e maniera. Deosebirea de Prmcepele, care mi se pare superior, constă, pe de o parte, în repetarea unor procedee deja ştiute şi, pe de alta, de lipsa inevitabilă de prospeţine la care orice asemenea reluare conduce. Orice însuşire îşi are reversul. Eugen Barbu este, în proză, un pictor cu paletă bogată, un senzorial, dacă pot spune aşa, cu auz şi văz rafinat: atît meritele, cît şi defectele romanului său de azi provin din exploatarea cam neraţională a acestor daruri. Nici în Prmcepele lucrurile nu stăteau cu totul altfel, dar acolo strălucirea unor pasaje lua ochii, în timp ce în Săptămînă nebunilor apele fanteziei poetice s-au mai liniştit, romanul semănînd cu suprafaţa unui lac plin de broderia fastuoasă a mătasei broaştei, şi aproape imobilă, fără tensiuni interioare. Monotonia aceasta este rezultatul abuzului de

descripţie. Metoda autorului constă în enumerare şi inventar. Un interior de palat veneţian sau un carnaval, o petrecere sau o scenă de dragoste, totul e compus în acelaşi fel, prin acumulare nesfîrşită.de elemente eterogene,.din care ar trebui să se nască (şi uneori se naşte) atmosfera. în fond, proza lui E. Barbu s-a bazat dintotdeauna pe acest stil. Acum însă el a devenit mai încărcat, mai fastuos şi mai săţios decît niciodată. Adjectivele, epitetele năpădesc limbajul prozatorului ca o vegetaţie luxuriantă şi parazită. Este ceva, în această bogăţie senzaţională, din splendoarea găunoasă a palatelor veneţiene din Săptămîna nebunilor roase de umezeală ca de viermi, dar ale căror faţade refăcute ne induc în eroare. Ceea ce strică prozei lui E. Barbu este lipsa de simţ al măsurii. Luată în sine, fiecare din aceste pasaje descriptive, poate fi admirabil, toate la un loc creează pînă la urmă un soi de indigestie stilistică.

Ar trebui menţionată în treacăt şi problema limbii acestui roman. S-a spus că E. Barbu e, în proză, un creator de limbă comparabil cu Sadoveanu şi Mateiu Caragiale. Mai degrabă s-ar cădea să vorbim în cazul autorului Săptămînii nebunilor de o creaţie în materie de lexic. Limba e mai mult şi ar presupune între altele şi o sintaxă originală, însă sintaxa Iui E. Barbu e un reflex al descriptivismului enumerativ: frazele cele mai lungi sînt constituite prin juxtapunere, sînt stufoase, dar nu cu adevărat arborescente, crescute simplu, liniar. în vocabular, lecturile autorului din scrieri vechi istorice, literare, memorialistice, se observă însă numaidecît: aici prozatorul se dovedeşte destul de inventiv, chiar dacă nu are spirit critic şi alege formele arhaice (sau le scorneşte) exclusiv în funcţie de plăcerea urechii sale. Majoritatea acestor forme sînt, de altfel, la origine grafii (unele reale, altele nici măcar) pe care autorul le pune în gura personajelor, ca şi cum cineva ar fi zis vreodată Bucuresci, logofet, pusei, cahvea etc. Pe urmele lui Heliade Rădulescu ni se propune o românească-italienească: Venezia, carozză, piazzetă, leteră (scrisoare), fogliete (ziare). Nu e bine totuşi să stăruim în asemenea observaţii, căci în fond limba Săptămînii nebunilor, ca şi a Principelui, n-are pretenţie de exactitate istorică, ci doar de expresivitate. Ca limbă ieşită din fantezia autorului, ea este, artistic, acceptabilă şi chiar simpatică.

în altă latură inventivitatea literară a scriitorului se dovedeşte mai precară şi anume atunci cînd, înlăturînd o clipă perdeaua grea şi înflorată a stilului descriptiv, vrem să pătrundem în atmosfera morală a romanului. Hrisant iubeşte, deci, pe Lucrezia, care, cu sau fără ştirea bărbatului ei, îl stoarce de bani. îl iubeşte la rîndul ei, sau e vorba de un calcul oneros? Romancierul ţine să ne lase în incertitudine şi, pînă

la un punct, reuşeşte. Lucrezia este o femeie ciudată, părînd cînd foarte vitală, cînd anxioasă, obsedată de moarte. E pătimaşă, destrăbălată, misterioasă, mincinoasă, de o sinceritate brutală etc. Ca de obicei însă, datorită înclinării spre exagerare, E. Barbu a împins portretul sufletesc al eroinei dincolo de marginile în care el ar fi rămas enigmatic şi aţîţător. Lucrezia pare de-a dreptul nebună, stările ei sufleteşti se plimbă exclusiv în registre extreme, iar patima fizică e, la ea, ca şi la alte eroine, atît de, cum să spun, bestială, încît devine limpede că romancierul este victima unui gust pentru clişee. Farmecul acestei stranii iubiri se spulberă, pentru cititorul cît de cît serios, în clipa în care autorul încearcă a-1 desfăta cu neînchipuite şi naive scene de posesiune fizică, în care personajele scot urlete animalice şi se comportă ca nişte fiare în călduri. Toate femeile frumoase, în acest roman, au dinţi şi miros de iepe care aţîţă hărmăsăreasca dorinţă a bărbaţilor. (Sfera comparaţiilor nu-mi aparţine). De la un punct încolo, nu mai poţi lua în serios turmentările sufleteşti ale lui Hrisant, şi aceasta din cauza regimului jos, de literatură de consum, debordată de clişee specifice, pe care-1 are romanul erotic în Săptămîna nebunilor.

Ceea ce, la urma urmelor, stînjeneşte impresia estetică în roman este o frapantă lipsă de semnificaţie morală a faptelor închipuite de autor. E. Barbu e un iubitor de spectaculos: dar spectacolele puse la cale (ale patimii, ale corupţiei, ale crimei, ale morţii) nu se convertesc în valori morale. Rămîn ce sînt: spectacole. Romanul e plin de ele, atroce sau penibile, niciodată însă înfricoşătoare moral, căci îşi păstrează tot timpul un aer de agreabilă gratuitate. Prin acumulare, ele documentează un spirit exclusiv ludic, întreaga problemă a romanului fiind astfel pusă în paranteză de inventivitatea aceasta jucăuşă, pitorească, grotescă, exotică, şi în definitiv neangajantă. Psihologia e mereu secundară. Carenţa profundă a romanului e de natură psihologică şi morală. Nu ridic obiecţii puritane: ceea ce reproşez scriitorului nu sînt faptele în sine ori climatul decadent al Veneţiei sau al fanariotismului, ci cultivarea senzaţionalului şi â insolitului de dragul spectacolului, fără implicaţie psihologică reală, ca şi amoralitatea funciară a viziunii. E prea mult pitoresc în Săptămîna nebunilor pentru ca romanul să se ridice cu adevărat peste nivelul unei scrieri meşteşugite şi eventual agreabile, colecţie de întîmplări teribile şi de personaje monstruoase.

Odată consumate la lectură plăcerea artei cuvîntului (ce nu poate fi negată), a expresivităţii unui vocabular original şi chiar a curiozităţii pentru foiala de evenimente şi de oameni bizari, rămînem sur notre soif. Exagerările, excesele, clişeele ascund o anume sărăcie a imaginaţiei profunde. Prea îndelunga uzare a mîinii acelui atît de dotat

prozator care era autorul Groapei pe opere de mică rezistenţă artistică, precum Incognito, a lăsat urme. Literatura de acest gen creează facilităţi înşelătoare. Te deprinde cu prefabricate, cu soluţii economice. E. Barbu nu e un scriitor lipsit de putere de invenţie (am arătat care este domeniul ei), însă, iată, în Săptămîna nebunilor, invenţia aceasta se mişcă în tipare date.

Cea mai consistentă parte din roman mi s-a părut a doua (romanul are, aşa-zicînd, două mari capitole), în care Hrisant moare lent în abulia lui bîntuită de fantasme veneţiene. Modelul izbitor este aici Oblomov. Oricîtă culoare proprie ar pune E. Barbu în detalii (şi meseria lui e culoarea, detaliul), tipul uman a fost fixat de Goncearov (ca o curiozitate, secretarul personal a lui Hrisant e fiul natural al unui conte rus cu acest nume). Un Oblomov ce pierde treptat noţiunea timpului şi se pomeneşte, spre final, trăitor într-o altă epocă şi lume decît aceea binecunoscută a tinereţelor lui de mare zurbagiu. Felul în care romancierul sugerează „comportarea" timpului în raport cu, indivizii nu e deloc străin de Veacul de singurătate al lui Marquez. Jocul anilor situează pe neaşteptate întîmplările într-o atemporalitate fabuloasă. Scriitorul român a mai întrebuinţat şi în nuvele formula (lesne de imitat) a prozatorului columbian, avînd de altfel o incontestabilă afinitate cu acesta, dovadă nesaţiul flamand al ochiului şi urechii, fastul baroc al amănuntelor ş.a. S-a spus că decăderea Veneţiei e zugrăvită mai bogat decît în celebra povestire a lui Th. Mann. Mie nu Moartea la Veneţia mi-a venit în minte citind episoadele veneţiene ale Săptămînii nebunilor, ci primul volum din Quartetul Alexandria a lui Durrell. Nu întîmplător se laudă Lucrezia, într-un rind, că a fost descoperită de soţul ei într-un bordel din Cairo pe care, descriindu-1 apoi, îl mută la Alexandria. Lucrezia are multe asemănări cu Justine, iar relaţia ei cu Vimercatti o aminteşte pe aceea a eroinei lui. Durrell cu Nessim, soţul ei. Iar dacă vorbim de atmosferă, Veneţia lui E. Barbu e mai puţin Veneţia lui Th. Mann decît Alexandria lui Durrell. în sfîrşit, cum să nu te facă să te gîndeşti un episod ca acela al înecaţilor în Bosfor (cu pietre grele la picioare care nu-i duc de tot la fund şi-i fac să stea sub apă ca nişte plante marine) la episodul similar din romanul cel mai faimos al lui Gib Mihăescu?

Săptămîna nebunilor este, fără discuţie, o carte scrisă cu farmec, de un om care-şi ştie meseria (amestecînd abil registrul bufon cu acela patetic), mare colecţionar de strasuri (ca şi Hrisant), evocator lacom de extravaganţe, pitoresc fără să fie moral, descriptiv fără psihologie, o carte, artistic, stimabilă, cum nu a fost, vai, aceea care a precedat-o.

(România literară, nr. 4, 1982)

Document: 01. N. Steinhardt.doc

JURNALE. MEMORII

N. STEINHARDT

„Jurnalul fericirii"

Ca şi Memoriile lui Belu Ziber, despre care am scris la această rubrică nu cu multe săptămîni în urmă, Jurnalul fericirii al lui N. Steinhardt a fost confiscat de securitate, iar autorul, nedisperînd, ta refăcut, într-o versiune, prin forţa lucrurilor, diferită de cea dintîi. Există şi o deosebire: la insistenţele lui D.R. Popescu, preşedintele Uniunii Scriitorilor în acea vreme, securitatea a restituit jurnalul. Adevărat miracol, menit parcă a răsplăti credinţa în Dumnezeu a autorului. Memoriile lui Belu Zilber au avut soarta mult mai tristă a majorităţii textelor intrate pe mîna securităţii: nimeni nu le-a mai revăzut (cel puţin pînă astăzi). Spiritul marxist, nu tot aşa de generos ca acela divin, nu 1-a ajutat pe Belu Zilber, care a trebuit să se mulţumească (şi împreună cu el, şi noi) cu versiunea a doua, oarecum improvizată, a cărţii lui Virgil Ciomoş, editorul Jurnalului fericirii (apărut acum în prima variantă, revizuită de Steinhardt de îndată ce j-a fost înapoiată), vorbeşte într-o postfaţă despre temerile autorului de o nouă percheziţie şi confiscare. îmi amintesc şi eu că, pe la mijlocul anilor '80, a circulat zvonul că, după ce chilia călugărului de la Rohia a fost vizitată de trei sau patru colegi scriitori, a descins şi securitatea, luînd lui Steinhardt numeroase cărţi şi manuscrise. în epocă, cele două vizite erau puse în legătură, deşi n-aş putea spune cu cît temei. Probabil că nu jurnalul era urmărit de această dată, cunoscut de acum securităţii şi considerat inofensiv. Atunci ce? în ediţia Iui, Virgil Ciomoş aşază înaintea textului propriu-zis al jurnalului cele trei file ale Testamentului politic al lui Steinhardt. Deşi editorul n-o spune, bănuiesc că paginile i-au fost încredinţate împreună cu manuscrisul jurnalului, în ziua în care Steinhardt 1-a rugat să-1 conducă de la aeroportul din Cluj şi pînă la Rohia şi 1-a informat despre iminenţa unei noi percheziţii. E posibil deci ca aceste pagini să fi interesat securitatea.

Concisul Testament politic enumera trei soluţii de ieşire din universul concentraţionar. Prima este soluţia Soljenkîn: aceea de a ne considera morţi din clipa în care trecem pragul securităţii, al organului de anchetă. „ Dacă aşa gîndeşte, neşovăitor, insul e salvat. Nu i se mai poate face nimic". Soluţia Zinoviev este cea de a doua şi constă într-o „totală neadaptare la sistem", de felul celei puse în practică de

un personaj din Les hauteurs beantes, un soi de haimana, de individ marginal socialmente. Al treia este soluţia Churcliill (sau Bukovski): o luptă curajoasă, aprigă, cu torţionarul. Chemat la K.G.B., Bukovski n-a dormit toată noaptea de dinainte, dar nu de frică, ci de nerăbdare: abia aştepta să-şi înfrunte adversarul. Churchili declara că războiul 1-a întinerit cu douăzeci de ani. „Liberi sînteţi să alegeţi - scrie în încheiere Steinhardt. Dar se cuvine să vă daţi seama că - /urneşte, omeneşte vorbind - altă cale de a înfrunta cercul de fier - care-i în bună parte şi decretă (vezi Starea de asediu a lui Camus: temeiul dictaturii e o fantasmă: frica) - e foarte îndoielnic să găsiţi".

In ce-1 priveşte, soluţia lui N. Steinhardt însuşi a fost cu totul alta şi anume „soluţia (mistică) a credinţei", pe care însă n-o recomandă, căci nu depinde de opţiunea omului, ci este „consecinţa harului prin esenţă selectiv". "N. Steinhardt a fost închis între ianuarie 1960 şi august 1964. Jurnalul fericirii, redactat ulterior, căci în închisoare n-ar fi fost cu putinţă, conţine toate elementele necesare reconstituirii acestei detenţii, deşi e departe de a se rezuma ia ele. N-ar fi putut fi intitulat închisorile mele, căci e mult mai mult de atît. Cînd, în toamna anului 1959, întregul său grup de prieteni este arestat, din pricina faptului că Noica a făcut să circule printre ei cartea lui Cioran, Ispita de a trăi, adusă clandestin din Franţa, N. Steinhardt îşi aşteaptă rîndul, întrucîtva mirat că securitatea pare a-l ignora. Invitaţia Ia securitate se produce în ultima zi a anului, dar nu cu mandat de arest, precum în cazul celorlalţi, ci sub forma citării ca martor al acuzării. Fostul avocat (scos din barou în 1948) refuză rolul care i s-a destinat şi se prezintă la locul convocării pregătit pentru arestare, cu geamantănaşul de rigoare în mînă. (Toţi care am trăit în vremea aceea cunoşteam acest obiect. Bunicul meu îl ţinea după dulapul din dormitor, în el aflîndu-se toate cele strict necesare, schimburi, ciorapi de lînă şi altele. Parcă-l văd: era o lădiţă soldăţească de lemn). înainte de asta are o discuţie extrem de semnificativă cu tatăl său, un octogenar lucid şi tranşant: e adevărat, îi spune acesta, că dacă vei refuza să fii martorul acuzării, vei avea parte de zile grele, dar nopţile le vei avea liniştite, vei dormi bine: pe cînd, dacă vei accepta, atunci s-ar putea ca zilele să-ţi fie bune, dar nopţile îţi vor fi îngrozitoare, nu vei mai putea închide un ochi. Parabola e lesne de descifrat: liniştea conştiinţei e mai importantă chiar decît libertatea. Şi Steinhardt face precum îl învăţase bătrînul lui tată. E, în cele din urmă, arestat, în ianuarie la cea ij^e a doua înfăţişare, şi stă închis pînă în ziua de august '64 cînd expiră termenul acordat de Gheorghiu-Dej pentru eliberarea tuturor deţinuţilor politici. Un om care preferă închisoarea unei mărturii acuzatoare nu e unul obişnuit,

Steinhardt a avut harul credinţei de care vorbeşte în Testamentul politic. Evreu, el s-a botezat creştin ortodox, chiar din primele luni ale detentei, iar după eliberare s-a călugărit. Virgil Ciomoş, care i-a fost apropiat în ultimii ani ai vieţii, surprinde foarte sugestiv în postfaţă complexitatea omului: „Candoarea lui părea multora burlescă într-adevăr, ce este mai caraghios decit să poţi scăpa de închisoare şi să intri de bunăvoie în ea, să fi ovrei şi să ai prieteni legionari, să te naşti în mozaism şi să te călugăreşti în creştinism, să pretinzi a fi monah şi să-ţi ardă de sesiuni, simpozioane şi colocvii. La toate astea, se adăugau şi particularităţile rasei şi încă multe altele, ce alcătuiesc îndeobşte facticitatea noastră cea de toate zilele: temenele publice -adresate uneori chiar prietenilor, - băi cit mai dese, evident, în afara canoanelor, neputinţa de a sta pe loc fie şi în faţa unui ghişeu (făcea mereu pas adăugat) şi, în fine, o bună dispoziţie pentru unii cam într-o ureche - care tresărea din te miri ce". Nu l-am cunoscut personal pe Steinhardt ca să pot băga mîna în foc pentru exactitatea caracterizării, dar mi se pare foarte plauzibilă.

Jurnalul fericirii este o carte splendidă, amestec inextricabil de notaţie cotidiană, amintire, confesiune, hermeneutică (la propriu: căci Biblia e deseori obiect de interpretare, ca la Varlaam sau Ivireanu), humor, tragedie, istorie, universalitate, metafizică, fiziologie, citate de lectură şi altele. Epica e condensată, intensă, ca şi portretele sau descrierile. Chipul înlăcrimat al unui om care se roagă pe un pat de celulă e la fel de fulgurant în plasticitatea lui precum o scenă cu Păstorel Teodoreanu cerînd gardianului creion şi hîrtie ca să-şi noteze epigramele („Eu fac epigrame cum face găina ouă"): atmosfera de închisoare e traversată de imaginea adventiştilor spălaţi cu sila, sîmbăta, în baia comună, sau de miracolul pe care un preot îl provoacă în seara de Paşti, stingînd prin încordarea voinţei lumina în toată puşcăria. Dar nu numaidecît în acest nerv narativ trebuie căutată frumuseţea Jurnalului fericirii, ci, mai degrabă, în nervul ei ideatic, în capacitatea de a supune materialele de viaţă cele mai diverse la proba gîndirii. N. Steinhardt este înainte de orice un om care gîndeşte. Şi dacă lucrul acesta pare absolut firesc la un raţionalist şi ateu ca Belu Zilber, el este întrucîtva neaşteptat la un mistic. Nu, desigur, din prejudecata stupidă că misticul nu gîndeşte, dar din cauză că revelaţiile şi miracolele între care misticul se simte în elementul său n-au în genere tot atîta nevoie de dovezi şi, deci, de cuvintj^ precum raţionamentele ateului. Inteligenţa sclipitoare a lui N. Steinhardt, la fel de cristalină ca a unui Valery, ştie să calce deopotrivă şi pe clapele negre ale instrumentului, pe semitonuri, pe zonele umbrite, care nu se lasă explicate.

N. Steinhardt e convins că nimic nu e mai dialectic şi mai natural contradictoriu decît creştinismul. îşi întocmeşte o jumătate de decalog |p de uz personal: toate cele cinci porunci care-i compun „colecţia de paradoxe despre care sunt convins că duc toate către Hristos " cultivă contradicţia sau chiar absurdul (aparent). Moto-ul Jurnalului fericirii este această sentinţă luată din Marcu (9, 24): „Cred, Doamne, ajută necredinţei mele". O alta aparţine lui Kierkegaard: „Contrariul păcatului nu este virtutea, ci libertatea". în acelaşi spirit, N. Steinhardt afirmă mereu că doctrina creştină este prin esenţa ei veselă. Nimic mohorît, tern, apăsător. Credinţa e o formă a bucuriei, a vitalităţii. Şi ea nu e birocratică, ci ludică. Iisus şi-a pus mereu la încercare ucenicii. Multe din vorbele şi faptele sale i-au surprins, cînd de exemplu el a lăudat nepăsarea Măriei şi a respins hărnicia Martei sau cînd a spus că celui care are i se va da, iar celui care n-are i se va mai lua. N. Steinhardt scrie o pagină memorabilă despre exigenţi, despre aceia care judecă aspru pe toţi, observînd că ochii lor, aţintiţi asupra oamenilor de ispravă, ca să le afle cu necruţare cea mai mică greşeală, trec de obicei cu vederea toate ticăloşiile canaliilor.

Am dat aceste exemple ca să sugerez fineţea gîndirii lui N. Steinhardt. Indiferent dacă se referă la un personaj din Balzac, la parabola talanţilor, dacă face comparaţia dintre moartea lui Hristos şi aceea a lui Socrate, dacă analizează frica de care cuprins Iisus pe cruce (frică reală, nu jucată, deşi se ştia nemuritor!), sau dacă prezintă pe Dickens ca pe un Origenes al romanului, N. Steinhardt dovedeşte aceeaşi uluitoare forţă de pătrundere în adevărul lucrurilor, dincolo de coaja groasă a locului comun. Sigur, cei care i-am citit restul cărţilor, nu ne mirăm de sagacitatea Jurnalului. Cei care n-au citit nimic din el vor trebui să citească. Literatura noastră s-a îmbogăţit cu o carte de primă mînă, Ia care vom simţi nevoia să ne întoarcem nu o dată, în clipe de restrişte, dar şi de bucurie.

(România literară, nr. 18, 1991)

Document: 02. Virgil Ierunca.doc

VIRGIL IERUNCA

„Fenomenul Piteşti"

„De fapt, adevăratul proces al reeducării de la Piteşti n-a avut încă loc ţi nu va avea atîta vreme cît nu va putea fi implicată răspunderea partidului comunist român, cît nu va fi chemat la bara acuzării adevăratul vinovat: regimul comunist din România", scria profetic Virgil Ierunca, acum un deceniu şi jumătate, în Fenomenul Piteşti, carte difuzată mai întîi fragmentar la Radio Europa Liberă, tipărita apoi, în 1981, la Paris, în colecţia Limite şi inaugurînd, în fine, în 1990, publicaţiile Editurii Humanitas din Bucureşti. în revista noastră, cartea a mai fost comentată, imediat după apariţie, aşa cum se cuvenea (Alex. Ştefănescu, nr. 25 din 21 iunie 1990). Dacă o reiau acum, este pentru că promisiunile recente ale guvernului de a declanşa procesul comunismului (indiferent de caracterul lor demagogic) o aduc din nou în actualitate. Ar trebui să menţionez totodată faptul că, recitită, la un an de la revoluţie, cartea aruncă o lumină foarte vie asupra unora din evenimentele acestui din urmă an.

Se impun cîteva observaţii preliminare. Noi n-am avut, pînă la revoluţie, decît foarte puţine cărţi de felul celei a lui Virgil Ierunca, totuşi obişnuite în culturile moderne. Din motive pe care nu mai e cazul să le înfăţişez, în literatura noastră din deceniile postbelice au avut mai mare căutare speciile de ficţiune decît acelea non fictive. Cărţile valoroase cu caracter documentar apărute în tot acest timp se numără pe degetele de la o mînă. Adevăratele noastre documente de epocă au fost, cum se ştie, romanele. Despre închisorile politice, romancierii au depus cele mai multe şi mai zguduitoare mărturii. In Fenomenul Piteşti autorul se referă, de exemplu, la cîteva pasaje din Caloianul lui Ion Lăncrănjan, unde oribila experienţă de la "Piteşti este evocată de un personaj, în limitele înţelegerii vremii, fireşte, dar nu mai puţin semnificativ pentru prioritatea revelaţiilor de acest fel pe care romancierii au deţinut-o, ca şi pentru faptul că ei au trecut realitatea în ficţiune. Fenomenul Piteşti este una din cele mai izbutite cărţi document pe care am citit-o. Admirabil concepută şi .scrisă, ea este precisă şi lipsită de orice patetism verbal. Foarte clară în idei, formulate deseori memorabil, ea conţine şi o analiză a lucrurilor, dincolo de nararea lor. La suspansul aşa zicînd compoziţional, creat cu măiestrie, la punerea în pagină a tragediei, se adaugă consideraţii extrem de juste şi conexiuni uneori şocante, cum ar fi acelea cu experienţa chineză descrisă de preotul belgian Dries van Coillie sub

titlul Sinuciderea entuziastă şi de francezul Jean Pasqualini în Prizonier al lui Mao. Documentar, Virgil Ierunca s-a sprijinit pe mărturia unui fost deţinut politic, Dumitru Bacu, a cărui carte Piteşti a apărut în 1963 în străinătate, şi în româneşte, prea devreme pentru a putea provoca şi alte mărturii şi chiar şi pentru a sensibiliza opinia publică, şi pe un dosar, în legătură cu care nu ne furnizează însă nici o informaţie. O a doua relatare, aceea a lui G. Dumitrescu, Demascarea, apărută şi ea în Occident, în 1978, n-a mai fost folosită, fiindcă Fenomenul Piteşti era deja redactată. Ediţia de la Humanitas nu conţine o aducere la zi a bibliografiei, menţinînd notele ediţiei din Limite, unele, evident, depăşite (cum ar fi aceea referitoare la preotul Calciu, care în 1990 nu se mai află în închisoare, ci în SUA). O postfaţă a autorului ar fi fost utilă.

Chiar dacă nu cunoaştem materialul acumulat între timp privitor la Piteşti, cartea lui Virgil Ierunca îşi păstrează intact interesul. Două aspecte se cuvin, fireşte, examinate: întîi, natura experienţei ca atare, din închisoarea de la Piteşti; apoi, procesul intentat torţionarilor. Majoritatea comentatorilor au insistat, nu fără temei, pe cel dintîi aspect. Mai ales acum însă mi se pare că cel de al doilea trece în faţă, aflîndu-ne noi la ora unui proces general al comunismului. Aşa că voi expune foarte sumar experienţa şi voi stărui asupra instruirii procesului. Generalul Nikolski, unul din comandanţii securităţii româneşti în anii '50, a pus la punct un plan de zdrobire a rezistenţei morale a tinerilor deţinuţi politici şi s-a folosit în acest scop de Eugen Ţurcanu, fost student la Drept, care făcuse parte scurt timp din Frăţiile de Cruce, devenind apoi o figură marcantă a P.C.R. Arestat, în urma unui denunţ, Ţurcanu nu era un element de care noua putere să se lepede cu uşurinţă, aşa că el a fost „reciclat", la sugestia lui Nikolski, şi pus să organizeze din alţi deţinuţi, o echipă de torţionari. Experienţa a avut loc, mai întîi, la închisoarea din Piteşti (între decembrie 1949 şi august 1951), apoi la Gherla, la Canal (Colonia de muncă Peninsula), Tg. Ocna şi Ocnele Mari (dar, în aceste două din urmă locuri, ea a dat greş). în ce conta experienţa? într-un sistem complex de tortură fizică şi morală menit a face din victimă călău şi a o determina, la rîndul ei, să continue operaţia asupra altor victime. în general, cei care n-au murit (au existat şi cîteva, rare, sinucideri, ca şi morţi din pricina torturii), au devenit torţionari. Lista acestora arată că reeducarea a fost eficientă, creîndu-se un nou tip uman, cum afirmă Virgil Ierunca, ilustrîndu-1 prin cazurile cele mai elocvente. Destinele cîtorva dintre participanţii Ia experienţă sînt uluitoare. Nici o operă de imaginaţie nu le-ar fi putut scorni (şi mă gîndesc al Danilo Kis ori la atîţia dintre

scriitorii actuali atraşi de gulagurile comuniste), deşi principiul fundamental al reeducării îl găsim formulat cu un secol în urmă de către un scriitor, într-un roman. Stavroghin îi spune lui Verhovenski, pe cînd acesta pregătea asasinarea lui Şatov, în Demonii Jui Dostoievski: ,,... ajunge să împingi pe patru membri din grupul tău să-l ucidă pe al cincilea, sub pretextul că e un denunţător, pentru ca o dată ce împreună au vărsat sînge, împreună să fie legaţi. Ei îţi vor deveni sclavi... " (citat de Ierunca, p. 18).

în 1952, moare la Canal profesorul chirurg Simionescu, în urma încercării de reeducare. Secretul nu mai poate fi păstrat, cum fusese la Piteşti, de unde groaznica experienţă se diseminase şi în alte închisori, şi se declanşează o anchetă. Prima echipă de reeducatori, în frunte cu Ţurcanu, se află în acel moment la Gherla, de unde protagoniştii sînt transferaţi pe neaşteptate la Bucureşti. Ei cred că sosise ziua eliberării, în realitate, este vorba de începutul anchetei. Li se cere să declare că au săvîrşit totul fără ştirea autorităţilor penitenciare şi, cu atît mai mult, a celor de partid. înţeleg cursa în care sînt traşi, rezistă, se bat: pregătirea procesului durează doi ani. Cu puţine excepţii (Calciu, Măgirescu), ei cedează presiunilor şi îşi iscălesc astfel condamnarea la moarte. Procesul acesta este, în multe privinţe, extrem de semnificativ pentru metodele comuniste. înainte de orice, se remarcă procedeul principal, acela de a crea ţapi ispăşitori penru o operaţie pusă la cale şi înfăptuită pe de-a-ntregul de securitate. Nikolski şi ceilalţi ofiţeri care se aflau la originea şi în capul experienţei de la Piteşti nu vor ajunge niciodată pe banca acuzării. Executanţii sînt siliţi să-şi proclame nu doar vinovăţia, aşa zicînd palpabilă, a torturilor şi crimelor la care îşi supuseseră victimele, dar şi paternitatea ideii. Apoi: nu toţi torţionarii notorii sînt judecaţi. Alegerea este, la rîndul ei, foarte caracteristică pentru stilul comunist: securitatea se opreşte doar la aceia care fuseseră membri ai Frăţiilor de Cruce ori avuseseră legături cu Garda de Fier, aşadar la legionari. Un pact între comunişti şi legionari fusese perfectat în preajma alegerilor, din 1946, din teama primilor că legionarii vor sprijini partidele istorice. în 1948 legionarii sînt arestaţi. Cînd se alcătuieşte actul de acuzare pentru torţionarii de la Piteşti, Gherla, Canal etc, ideea centrală este că Horia Sima ar fi transmis în 1949, legionarilor aflaţi în închisoare, ordinul de a compromite prin orice mijloace partidul şi guvernul comunist. Profitînd de slăbiciunea organelor noului Minister de Interne, inexperimentat şi nu complet debarasat de poliţiştii corupţi sub regimul anterior, legionarii ar fi alcătuit Organizaţia deţinuţilor cu convingeri comuniste - O.D.C.C. -sub firma căreia s-ar fi dedat la manipulări de tip fascist şi la crime.

în 1956, versiunea oficială este deci aceasta: „Un grup de studenţi arestaţi, agenţi ai imperialismului american, mistici, habotnici şi retrograzi, s-au apucat să schingiuiască pe ceilalţi colegi ai lor, pentru ca să compromită conducerea închisorilor şi, prin ea, partidul... Primiseră dispoziţii din exterior, de la cei care sînt în străinătate şi conduc echipele de spioni şi sabotori, şi voiau ca la un moment potrivit să acuze partidul ca fiind iniţiatorul şi deci vinovatul" (p. 13). întrebat cum a fost cu putinţă să se petreacă acest lucru în închisori etanşe ca acelea româneşti, de după 1949, directorul general din ML, care dăduse aceste explicaţii, răspunde ritos: „Noi nu am ştiut nimic din cele ce se petreceau acolo. Cînd am aflat, am luat măsurile necesare. Cei vinovaţi au fost pedepsiţi exemplar" (p. 14).

Ce-ar mai fi de spus? Ancheta se desfăşoară cu tot tipicul comunist: ţapii ispăşitori, legionari fanatici şi mistici, inspiraţie din afara graniţelor ţării, scop destabilizator şi de compromitere a noii puteri, care este, fireşte, imaculată, căci n-a ştiut nimic, iar cînd a descoperit scenariul, a luat imediat măsurile ce i se impuneau, pedepsind exemplar pe vinovaţi. E adevărat doar că Ţurcanu şi ceilalţi au fost condamnaţi la moarte. Generalul Nikolski a ieşit la pensie prin 1960-1962, ca şi, probabil, coloneii Dulgheru şi Sepeţeanu, adjuncţii săi. Locotenentul politic Marina de la Piteşti a fost tranferat la Braşov, căpitanului Dumitrescu, directorul închisorii, i s-a pierdut urma. Doar despre colonelul Zeller, din direcţia generală a penitenciarelor, se ştie că s-a sinucis cînd a căzut în dizgraţie Ana Pauker. O coincidenţă: finalul experienţei Piteşti se suprapune pe lichidarea grupului Pauker-Luca - Teohari Georgescu. Oare ce relaţie să fie între lupta pentru putere din fruntea partidului şi a statului şi oribila experienţă? Vom afla vreodată adevărata miză a scenariului? Iată întrebări la care procesul comunismului românesc va trebui să răspundă şi, dacă se poate, înainte ca protagoniştii istoriei ultimilor patruzeci de ani să o fi apucat, cu toţii, pe calea cea fără de întoarcere...

(România literară, nr. 3, 1991)

Document: 03. Ion Ioanid.doc

ION IOANID

„Închisoarea noastră cea de toate zilele"

Viitoarele istorii ale literaturii române contemporane nu vor putea să nu rezerve un capitol important memorialisticii, jurnalelor intime şi, în general, prozei nonfictive care a invadat imediat după revoluţie piaţa literară. Foarte puţine astfel de cărţi au apărut înainte şi ele se refereau, de obicei, la perioade mai vechi. Anchetele, procesele şi închisorile comuniste au fost un subiect tabu pentru memorialişti. Imaginea lor o găsim uneori în romanele epocii (Ivasiuc, Preda etc). Acum devine posibilă comparaţia.

După cărţile lui Belu Zilber şi N. Steinhardt, închisoarea noastră cea de toate zilele (Albatros) de Ion Ioanid este o nouă mărturie despre viaţa în detenţie. Autorul (n. 1926) a petrecut 12 ani în temniţele epocii Dej (1952-1964). Din 1960, trăieşte în Germania. îi cunoaştem cu toţii vocea de la Radio Europa Liberă. N-a fost în intenţia lui Ion Ioanid să scrie un roman, nici să-şi „transfigureze" în vreun fel teribila experienţă. El a adoptat tonul cel mai alb cu putinţă. Ajutată de o bună memorie, relatarea este minuţioasă, aproape pedantă, sprijinită pe liste de nume, pe hărţi ori planuri de locuri. Autorul pare să fi uitat puţine lucruri. Capacitatea de reconstituire este cu atît mai uimitoare, cu cît Ion Ioanid n-a avut la îndemînă nici o clipă, pe durata lungii safe detenţii, creion şi hîrtie, spre a însemna cele trăite, trebuind să memoreze torul. Cartea a fost scrisă mult timp după ieşirea din închisoare. Spre deosebire de aceea a Iui N. Steindhardt, ea urmăreşte o cronologie strictă a evenimentelor şi nu conţine nimic altceva în afara narării lor meticuloase. Reflecţiile pe marginea faptelor rămîn a fi făcute de cititor. Nu seamănă nici cu a lui Belu Zilber, care n-a fost scrisă cu scopul de a radiografia viaţa în închisoare, ci ca rezultat al unei probleme de cunoştinţă. Nu există o astfel de problemă la Ion Ioanid, cel puţin în acest prim volum, în care accentul nici nu e pus pe anchetă, la Zilber, pe tortura morală a prizonierului, ci pe existenţa lui cotidiană între pereţii celulei.

închisoarea reprezintă pentru tînărul de douăzeci şi ceva de ani (are 26, cînd e arestat) o nouă viaţă, reluată de la capăt, reînvăţată în aspectele ei cele mai banale, zilnice. Şcoala vieţii nu mai este, în astfel de condiţii, o simplă metaforă uzată. Cu adevărat, deţinutul trebuie să reînveţe a trăi, în împrejurări nici măcar bănuite înainte. Cel mai vechi strat al amintirilor lui reţine tocmai elementele prime ale acestei noi vieţi, alfabetul ei. Arestaţii comunică între ei prin Morse, dar nu de la

început, cînd se folosesc de aşa-numitul alfabet al idioţilor (fiecare literă redată printr-un număr de bătăi, în ordine crescătoare, de la a=l, b=2 etc), iar puţin mai tîrziu de acela botezat Afelere, în care literele sînt grupate pe categorii, pentru reducerea numărului necesar de bătăi în perete (iar primele litere din cele patru categorii sînt A, F, L. R, de unde numele). Tot astfel, experienţa de închisoare se desprinde treptat, prin achiziţii succesive, şi este o perfecţionare neîntreruptă a mijloacelor de adaptare la rigorile vieţii private de libertate. Asistăm la un soi de bricolaj, deosebirea deţinuţilor de Robinson Crusoe constînd în faptul că ei întîlnesc totdeauna pe cineva, arestat înaintea lor, şi care le serveşte de iniţiator în secretele insulei penitenciare. Aşa află ei cum se scoate aţa de cusut din pînza de doc a saltelei, cum se face un ac dintr-o sîrmă, cum se poate ascuţi un obiect pe cimentul celulei, unde poţi ascunde cel mai bine anumite lucruri şi aşa mai departe. Fireşte, bricolajul este şi moral: paznicii, anchetatorii, tovarăşii de celulă şi ceilalţi trebuie să fie şi ei cunoscuţi, intuiţi, pentru ca deţinutul să nu comită erori costisitoare, pentru el sau pentru alţii. Declaraţiile au tipicul lor, pe care e bine să-1 descoperi, dacă vrei să-ţi cruţi momentele dificile ori impasurile.

Cu toată lipsa de patimă din relatarea lui Ion loanid, în multe pagini ale cărţii lui ororile închisorii comuniste sînt izbitoare. Anchetele prin care autorul acestor însemnări a trecut n-au fost foarte brutale şi, cu excepţia celei din 1949, n-au implicat tortură fizică. Tinereţea şi o fire bună l-au determinat să nu simtă peste măsură nici efectele torturii psihice. Dar condiţiile de viaţă au fost mereu groaznice: higiena precară, foamea, frigul, bolile, absenţa minimei asistenţe medicale, în mina de la Cavnic, deţinuţii munceau la temperaturi ridicate, în mediu toxic şi neprotejaţi contra inevitabilelor accidente. Lagărele de muncă de felul acestuia ne amintesc de cele naziste. După Arhipelagul Gulag şi după mărturiile atîtora, din Europa comunistă, între care, acum, românul Ion Loanid, nimeni nu mai are dreptul să nu condamne comunismul la un loc cu fascismul. Domnii parlamentari români care votează Constituţia şi Legile şi care ezită a aşeza comunismul lîngă fascism ar trebui invitaţi să citească măcar închisoarea noastră cea de toate zilele. Sînt şi temniţe de-a binelea fioroase prin care Ion loanid s-a aflat în peregrinarea lui silită. De pildă, fortul 13 de la Jilava sau fostele beciuri domneşti de la Văcăreşti. Imagini ale infernului, în cel mai pur stil dantesc, ne oferă Ion loanid din acestea din urmă, la pagina 47 şi următoarele. De Soljeniţîn ne aduce aminte transportul deţinuţilor cu trenul sau cu dubele. Propaganda sovietică a făcut celebră teroarea ia Stolipin. Soljeniţîn arată ce imensă deosebire era

între felul cum erau transportaţi deţinuţii în 1908, pe timpul ţarului, şi după 1917, pe timpul lui Lenin şi Stalin. Există în cartea lui Ion Ioanid informaţii similare în privinţa transporturilor, deşi spaţiul şi timpul românesc nu sînt comparabile cu acelea ruseşti.

Sînt, desigur, şi destule întîmplări amuzante, în acest infern. Comicul întovărăşeşte în mod aproape obligatoriu tragicul în vieţile noastre. Arestaţi în acelaşi timp, soţii Mark îşi schimbă, din grabă, la triajul închisorii, geamantanele identice pe care le luaseră cu ei, aşa că lenjeria femeii ajunge la bărbat, iar de la acesta la povestitor, care poartă, faute de mieux, în căldura minei de la Cavnic, ca singur veşmînt, o pereche de chiloţi de damă, pînă cînd îşi dă seama că a devenit obiectul unor gingaşe atenţii din partea unui deţinut. I se şopteşte că acesta e homosexual. în cele din urmă, chiloţii doamnei Mark folosesc ca garou pentru oprirea unei hemoragii. O nouă poveste de felul celei a lui Alecsandri cu paraua şi galbenul este aceea despre un cojocel din piele de căprioară. Cojocelul aparţinuse tatălui lui Ioanid şi fusese purtat prima oară în campania din 1916. Fusese împrumutat atunci lui Păstorel Teodoreanu, care-şi rătăcise bagajele şi murea de frig, şi recăpătat la Iaşi, în perioada armistiţiului, cînd tatăl lui şi Păstorel se întîlnesc. Cojocelul s-a îmbogăţit între timp cu două găuri mici prin care intrase şi ieşise un glonţ. Purtat în Rusia revoluţiei din 1917, pe unde evenimentele îl duc pe Ioanid-senior, cojocelul e descoperit de fiu, într-o ladă cu naftalină, în anii războiului al doilea, cînd se punea din nou problema unor haine groase. Cojocelul îi este expediat de acasă în primul pachet cu haine care-i parvine la închisoare şi îşi sfîrşeşte astfel destinul început în 1916.

Au şi oamenii soarta lor. Ion Ioanid este un excelent narator. Cel puţin două dintre istoriile povestite în acest prim volum sînt în germene adevărate romane, după cum un roman îl reprezintă evadarea de 100 de zile a autorului, singura pe care am citit-o în cărţile de închisoare româneşti, probabil şi singura care s-a produs (dar despre ea, altădată). Una dintre istorisirile pomenite este a generalului Alex Petrescu (toate numele sînt reale şi reproduse în clar; procesul comunismului românesc găseşte în închisoarea noastră cea de toate zilele un material inestimabil!), fost magistrat, menţinut în funcţie de regimul Dej, şi care a decis singur mii de ani de condamnare. Conducea un soi de tribunal mobil, pe la începutul anilor '50, care făcea turnee prin oraşele care aveau închisori. Petrescu atinsese performanţa de a judeca pînă la 40 de procese zilnic. Procedura era, s-ar zice, una de extremă urgenţă. La un moment dat, nu se ştie cum, a fost vizitat de o femeie tînără şi frumoasă, al carii logodnic urma să fie

judecat de Petrescu. Intervenţia femeii pe lîngă general a avut un curios efect: acesta a cerut-o de nevastă în schimbul libertăţii logodnicului. Femeia a acceptat şi a devenit doamna Petrescu. Aflat în exil, la Munchen, după mulţi ani, Ion loanid a descoperit în „România liberă" necrologul lui Petrescu (îl condamnase şi pe el), decedat la 21 noiembrie 1977. Europa Liberă i-a consacrat, cu acel prilej, un articol radiofonic omului care, cu două decenii şi jumătate în- urmă, condamnase la mii de ani de închisoare cîteva mii de inocenţi.

Cea de a doua povestire este absolut extraordinară. în penitenciarul de la Piteşti, loanid întîlneşte un cioban, om foarte tăcut şi resemnat cu o soartă dintre cele mai puţin obişnuite. Moş Caliţu era dintr-un sat de munte din Argeş. Cu puţin înainte de război se însurase: Şedea mai mult pe la stînă, neştiind ce se petrece în lume. A ajuns o dată cu oile în Buceag. Era tocmai cînd am cedat Basarabia sovieticilor. Moş Caliţu s-a pomenit să nu mai este în România, ci în URSS. A devenit automat cetăţean sovietic. A rămas cioban, dar la colhoz. Mare lucru nu s-a schimbat în viaţa lui: vedea mai departe de oi. Nici probleme de conştiinţă nu părea să-şi facă. Ce va fi fost în sufletul lui nu se ştie. „Aşa erau vremurile, ce puteam face?", spunea el. Ruseşte nu vorbea, ca să poată să explice noilor autorităţi că el e român, că are nevastă şi casă undeva prin Argeş. Aşa că, vorba lui loanid, Moş Caliţu a luat viaţa aşa cum se prezenta. S-a însurat, a avut şi un copil. într-o zi, fără să ştie că a început războiul, Moş Caliţu s-a trezit la el la stînă cu soldaţii români, care eliberaseră Basarabia. Nevasta rusoaică îi fugise deja cu trupele sovietice. Cînd a început retragerea, Moş Caliţu s-a luat după trupele româneşti şi s-a întors în ţară, cu copilul, şi-a găsit nevasta dintîi remăritată şi avînd doi copii ea însăşi. îl crezuse mort. Moş Caliţu a înţeles şi s-a dus la o stînă din munte, văzîndu-şi ca şi pînă atunci de oile sale. în singurătatea stînei, a sosit într-o zi un străin flămînd, căruia ciobanul i-a dat o bucată de mămăligă cu brînză. Nu după mult timp, Moş Caliţu a fost arestat. Vizitatorul era un fugar, care, prins de securitate, declarase la anchetă totul. „Aşa a fost condamnat Moş Caliţu la 10 ani muncă silnică, pentru omisiune de denunţ", scrie, în stilul său exact, Ion loanid despre tovarăşul de celulă. Povestirea se continuă din anul 1952, de la Piteşti: „Cam tot atunci s-a produs şi ultimul episod din viaţa lui Moş Caliţu la care am fost martor. Un grup de ofiţeri şi-a făcut într-o zi apariţia la uşa noastră. Unul din ei a deschis un dosar pe care-l avea în mînă. L-a strigat pe Moş Caliţu. Cupă ce i-a verificat numele şi prenumele, data şi locul naşterii, l-a întrebat unde se afla în 1940, unde a avut domiciliul în URSS şi cînd a venit în România. Moş Caliţu, disciplinat,

cu căciula în mină, răspundea la întrebări. Cînd a terminat, ofiţerul, care era de la procuratură, i-a citit o hîrtie oficială în care i se aducea la cunoştinţă că, avînd în vedere că era cetăţean sovietic, va fi repatriat. I s-a spus să-şi strîngâ lucrurile şi să aştepte, că va fi scos din celulă. Şi uşa s-a închis. Toţi am rămas înmărmuriţi. Numai Moş Caliţu, tot aşa de liniştit cum primise toate loviturile soartei pe care ni le povestise, şi-a luat haina şi a început să dea mina cu fiecare şi să-şi ia rămas bun. Cînd a ajuns la mine, a scos amnarul, iasca şi cremenea şi mi le-a pus în mină. Pe urmă, cuminte, s-a dus să aştepte lîngă uşă. După cîteva minute, a venit gardianul şi l-a luat. S-a mai întors o dată către noi, ne-a zis Doamne ajută şi s-a dus. Uşa s-a închis în urma lui şi de Moş Caliţu n-am mai auzit niciodată nimic".

(România literară, nr. 20, 1991)

Document: 01. Radu Stanca.doc

TEATRU

RADU STANCA

„Teatru"

Nu ştiu ca vreun teatru din ţară să fi pus în scenă, în ultima vreme, o piesă a lui Radu Stanca. Nedreptăţit este, în felul acesta, atît regizorul, printre cei mai de seamă pe care i-am avut şi de numele căruia se leagă un moment de neuitat al scenei sibiene (de la începutul anilor '50), cît şi dramaturgul, interesant şi original, a cărui operă nici măcar n-a fost publicată în întregime. Din cele cincisprezece piese păstrate, cinci au fost strînse în volum în 1968 şi alte cinci acum (Teatru, Editura Eminescu) prin strădania Ioanei Lipovanu, editoare şi a unei culegeri de poezii. Radu Stanca a consacrat teatrului o muncă de o viaţă. Experienţei regizorale i-a adăugat cîteva articole teoretice, toate demne de atenţie, aceste două preocupări înmănunchindu-se fericit cu aceea creatoare, care ar merita să fie mai bine cunoscută

publicului. Nici criticii nu s-au înghesuit să comenteze opera dramaturgului. Titlurile remarcabile se pot număra pe degetele de la o singură mînă.

Ceea ce se vede numaidecît la lectură este priceperea tehnică a omului de teatru. Perfect alcătuite, sub raportul compoziţiei dramatice, cu o gradaţie studiată a subiectului, piesele sînt, fără excepţie, agreabile, „curate", fără elemente de prisos, şi cîteodată profunde. Radu Stanca are ceea ce se cheamă idei dramatice, pe care ştie de minune să le dezvolte. Teatrul lui, esenţial poetic, are o linie clasică, prin economie şi rigoare. Autorul a teoretizat (în Tragedia şi modalitatea ei scenică în perspectiva actualităţii) superioritatea tragicului asupra dramaticului şi comicului: „în tragedie, eroul este angajat total, actele sale sunt definitive, ele antrenează un univers întreg. Eroul tragic ne face complici, pe cînd eroul dramei numai martori". Am citat din prefaţa Ioanei Lipovanu la recentul volum. Şi mai departe: ,, Natura dramei rezidă în procesul de individualizare a personalităţii umane, pe cînd natura tragediei în acela de socializare a individului... Tragedia e umanistă pentru că structura ei e în cauza umanităţii". într-o epocă în care dramaturgia s-a îndreptat mai ales spre grotesc, reafirmarea rostului tragediei e aproape singulară. Autoarea prefeţei numeşte, şi pe bună dreptate, pe Camus, alt devotat al tragediei printre atîţia contestatari ai ei. Cel puţin prin alegerea tipurilor de conflict, piesele lui Radu Stanca sînt tragedii. Dar trebuie

făcută precizarea că dramaturgul a plătit şi el concepţiilor timpului tributul inevitabil, relativizînd sentimentul tragic prin apelul la joc. Maniera nu este însă nici aceea a lui Giraudoux, nici aceea a lui Cocteau. Ludicul rezultă în piesele lui Radu Stanca din clasicismul lui fundamental: este, dacă pot spune aşa, mijlocul prin care conflictul tragic devine pur, iar înfruntarea fără ieşire a protagoniştilor seamănă cu un mare joc, ale cărui reguli stricte nu pot fi fără primejdie nesocotite. Aşa se face că ne aflăm în faţa unor piese în care intriga este aproape totdeauna privilegiată în raport cu personajele. Subiectele, ori de unde ar fi culese, din mitologia naţională sau din tradiţia clasică, din vechile legende religioase sau din repertoriul renascentist, se desfăşoară într-un mod absolut imprevizibil, mizînd pe efectul de surpriză şi de răsturnare (chiar şi de două ori în cuprinsul unei piese) a datelor iniţiale. Un teatru de intrigă fiind şi acela al lui Durrenmart, bunăoară. Radu Stanca preferă grotescului poezia, aburul învăluitor al mitului mai degrabă decît violenţa relaţiilor ori degradarea lor dincolo de limita umanului. Chiar dacă această violenţă nu lipseşte (şi cum ar putea lipsi dintr-o tragedie?), asociată uneori cu nebunia sau crima, există mereu un echilibru secret care restabileşte, fie şi virtual, o armonie etică, o „frumuseţe" a sufletului omenesc niciodată pe de-a-ntregul compromisă de ură, de viclenie sau de pasiune.

Cu două excepţii, dacă nu greşesc, toate piesele au fost scrise între 1944 şi 1949. N-am idee de criteriul care a stat la baza celor două culegeri de Teatru, apărute pînă azi, şi nici de acela în care editoarea celui din urmă le-a ordonat. Ordinea nu e nici cronologică, nici tematică, nici în funcţie de modalitatea artistică. Trebuie spus că, sub toate raporturile, teatrul lui Radu Stanca este extraordinar de divers. Şi, cu toate acestea, extraordinar de unitar. Indiferent de subiect sau de formula de tratare, o piesă de Radu Stanca este imediat recognoscibilă după cîteva elemente de construcţie a intrigii.

în Ochiul (1945), subintitulată „fantasmă tragică", ne aflăm în epoca lui Bogdan, fiul lui Ştefan cel Mare. Datele istorice servesc exclusiv drept cadru şi n-au nici o pretenţie de adevăr, sau, măcar, de verosimilitate. Piesa are un substrat fantastic şi un conflict de natură morală. Domnitorul poseda un ochi miraculos, care rîde, pe care 1-a pierdut într-o bătălie cu leşii. Din acea clipă nimic nu mai este ca înainte în Moldova: recoltele sînt năpădite de buruieni, apele seacă în albii, oamenii îşi pierd încrederea în ei înşişi şi în semenii lor. Bogdan o iubeşte pe Ruxanda, o jupîniţă munteancă hărăzită de soţie, dar fata îl respinge. Ea nu Ştie nimic de ochiul care rîde, după cum nici ceilalţi

de la curte nu ştiu de ce poartă domnitorul o năframă neagră pe obraz, cu excepţia unui om al său, ticălos şi viclean, care trage sforile. Solul leşesc care vine la nuntă e un bărbat falnic şi cuceritor. Văzîndu-1, domnitorul îşi dă seama că are ochiul care îi fusese scos în luptă. Ruxanda se îndrăgosteşte de sol şi, cînd Bogdan îl aruncă în temniţă, ea îi cere eliberarea în schimbul respectării promisiunii de a deveni soţia domnitorului. Avem aici o parte din procedeele caracteristice lui Radu Stanca: impasul tragic (şi Ruxanda, şi Bogdan se găsesc într-o situaţie fără ieşire), „tîrgul" (care cere unuia din eroi un sacrificiu) şi, la urmă, încercarea de a lămuri lucrurile prin înşelăciune. Domnitorul se lasă convins de omul său de încredere să-i dea drumul solului, dar să-1 omoare în ascuns, ca să-şi recapete ochiul. Ceea ce se şi întîmplă. Numai că în ochiul dobîndit pe această cale se poate citi, ca într-o oglindă, crima săvîrşită. Ruxanda se sinucide, iar domnitorul îşi pierde minţile. în această formă oarecum naivă, dramaturgul construieşte o problemă morală. Bogdan se luptă de fapt cu sine, cu demonul său lăuntric. Ca să izbîndească, ar trebui să-1 învingă pe acesta. Dar cercul vicios nu se lasă desfăcut.

Secera de aur (1949) este o „legendă veche pentru tineret", încă şi mai apropiată de naivitatea basmelor, dar, dramaturgie, alcătuită cam la fel. într-un sat românesc arhaic are loc alegerea noii căpetenii. Aceasta trebuie să cîştige întrecerea celor mai harnici secerători şi, dacă izbuteşte, urmează să ia de soţie pe frumoasa fiică a fostei căpetenii. Printr-un vicleşug, pretendentul cel mai autorizat, şi dorit de toţi, e înlăturat de un nemernic, care are un omde tainä priceput şi fără scrupule, ca şi Bogdan din Ochiul Miza o reprezintă şi aici un factor miraculos, o seceră, care este rodul muncii unui tînăr cinstit şi iubit de săteni. Secera ajunge la duşmanul său care, o dată învingător în competiţie, pune stăpînire pe sat, se înconjoară de alţii de teapa lui şi-şi aruncă în temniţă rivalul. Din nou revine femeii iubite rolul de a propune o înţelegere, prin care ea se sacrifică: libertatea bărbatului rîvnit contra cedării ei. Doar că lucrurile se încheie cu bine, de data aceasta, ca să se satisfacă cerinţa poveştii morale.

Madona cu zîmbetul (1944) este probabil prima piesă a autorului. E o „dramoletă florentină", a cărei acţiune se petrece la începutul secolului XVI. Admirabil construită, această operă într-un singur act este o mică bijuterie dramatică. Madona Lucrezia, o curtezană foarte frumoasă, iubeşte pe Pietro Siburi, care, la rîndul lui, o iubeşte pe mai tînăra madona Constanza. Şi ca lanţul racinian al pasiunii să fie complet, Lucrezia este iubită de Antonio, personaj puţintel malefic, şi de Bonzo, sluga semiidioată a Constanzei. Antonio convinge pe Bonzo

să înşele pe Pietro Siburi îndepărtîndu-1 de Lucrezia. Aceasta îşi dă seama de vicleşug, dar nu poate opri pe Pietro să-şi urmeze pasiunea. Ea va pierde rămăşagul (procedeu recurent) cu Antonio. Hotărîtă să întoarcă situaţia în favoarea ei, dansează aproape goală înaintea lui Bonzo, lăsîndu-se îmbrăţişată de bietul idiot. Pînă la urmă nu mai are altă soluţie decît să se sinucidă şi, cu zîmbetul echivoc al morţii pe figură, pozează pictorului Leonardo. De unde vine sugestia, e foarte limpede. Fără să fie profundă, Madona cu zîmbetul e o tragedie psihologică echilibrată şi concisă, cu un anumit mister şi cu scene absolut remarcabile. Tema morţii, într-o atmosferă- de puternică senzualitate o descoperim şi în Faunul şi cariatida (1956), o piesă în versuri în care un faun se îndrăgosteşte de o statuie (tema seamănă cu aceea din Hora Domniţelor, publicată în volumul din 1968, unde, pe un fond mitic, un tînăr se îndrăgosteşte fără speranţă de o idee, de o femeie fantasmă). Faunul va pieri, ucis de vestalele templului Dianei, iar cariatida se va prăbuşi, din durere, atrăgînd cu sine pieirea templului şi a locuitoarelor lui. Versurile nu sînt la înălţimea operei lirice a lui Radu Stanca, dar unele merită a fi citate. Cariatida se adresează la început faunului cu aceste cuvinte, care traduc o iubire nerealizabilă, ca aceea a lui Hyperion pentru Cătălina: „Mişcarea este moartea mea, iubite / Deci du-te şi încearcă-a mă uita. IStau între noi doi legi ne-ngăditite: / Mişcarea ta şi nemişcarea mea".

Am lăsat pentru la urmă piesa cea mai complexă şi mai pretenţioasă: Rege, preot şi profet (1946). Toate însuşirile teatrului Iui Radu Stanca se găsesc reunite în ea, ca şi toate procedeele dramaturgice. Dar tot în ea se văd cel mai bine şi limitele acestui teatru. Un rege biblic crede că va rămîne în amintirea poporului său construind un Palat al Plăcerilor, unde, noapte de noapte, se petrec orgiile cele mai cumplite. Din pustie vine însă un profet, orb, sprijinit de umărului unei frumoase fete, pe nume Abigael, care blestemă palatul şi pe dezmăţaţii lui, promiţînd un cutremur, care va prăbuşi totul, la prima lună plină. Norodul de petrecăreţi se pocăieşte, doar regele nu vrea să ţie seamă de avertisment. Totuşi, la sugestia marelui preot al cetăţii, el transformă palatul într-o biserică, în speranţa că Dumnezeu nu-şi va lovi propria casă. Dar neîndeplihirea profeţiei ar atrage şi pedepsirea, după legile locului, a profetului mincinos. Acesta îşi acceptă soarta susţinînd că, de vreme ce păcătoşii s-au pocăit, scopul lui a fost atins. Dar Abigael se teme pentru viaţa lui şi, disperată, atrage pe rege în biserică în noaptea fatală, ca să pîngărească locaşul şi să determine pe Dumnezeu a-1 dărîma. Intervine încă o dată marele preot, care, după ce împiedică fapta, ajutat de profet, îl trimite

pe acesta la moarte, în vreme ce. pocăit el însuşi, regele se hotărăşte a-şi schimba viaţa. Totul e aici: lipsa soluţiei, în conflict, pariul (şi sacrificiul), încercarea de a trişa, răsturnarea completă a situaţiei (aceiaşi care-1 iubesc la început pe rege pentru dărnicia lui, îi venerează apoi pe profet, ca să-şi convertească la urmă sentimentul în adorarea marelui preot care i-a salvat de la pieire). Remarcabile sînt mai ales înfruntările dintre personajele care încarnează tripla putere: regele, deţinătorul celei pămînteşti, profetul, purtător de cuvînt al lui Dumnezeu, şi marele preot, abil intermediar între cer şi pămînt. Din păcate, impresia tragică este diminuată de schematismul dramaturgie. Tragedia îşi revelă latura ludică. Autorul ne face spectatorii unui joc (e drept, plin de miez) şi nu complicii unei tragedii. S-ar zice că miza e mult prea mare şi debordează cadrul tipic al teatrului lui Radu Stanca. Mi-au plăcut mai mult, fie acele piese în care miza este pe potriva mijloacelor (şi tragedia conserva o notă de eleganţă superficială), de exemplu Madona cu zîmbetul, fie, îndeosebi, acelea în care se realizează un fel de tragic pur, transcendent, ca o surată imposibilitate a soluţiei, de exemplu, Dona Juana, Ostatecul ori Oedip salvat (din precedentul volum). în Rege, preot şi profet este o impuritate, estetic vorbind, datorată unui subiect pe care jocul nu-l poate cuprinde decît în parte: o intrigă prea bogată şi spectaculoasă pentru problemele metafizice implicate. Sentimentul nostru este, la lectură, împărţit între impulsuri neconciliabile.

în totul, teatrul lui Radu Stanca nu merită cîtuşi de puţin relativa uitare în care se găseşte.

(România literara, nr. 42, 1985)

Document: 02. Teodor Mazilu.doc

TEODOR MAZILU

„Teatru"

Dramaturg original şi, cîteodată, deconcertant prin gustul pentru paradox, Teodor Mazilu îşi strînge, în sfîrşit, o parte din piese într-un volum de Teatru (Ed. Cartea românească, 1971), aşa încît analiza critică poate depăşi nivelul aproximaţiilor şi al supoziţiilor.

Ce se vede foarte bine acum, la o lectură integrală, este unitatea adîncă a acestui teatru (teme, tipuri, manieră). Cu mereu alte măşti, se joacă aceeaşi piesă. între Proştii sub clar de lună din 1962 şi Aceşti nebuni făţarnici din 1970, diferenţa e de precizie tehnică şi de subtilitate, nu de materie ori de viziune. în proza lui T. Mazilu era mai evidentă trecerea de la o satiră de moravuri la una de caractere, de la un unghi social-moral cam îngust (şperţarul, delapidatorul, demagogul etc), la o anume generalitate tipologică; în teatru, evoluţia apare mai estompată (va fi contribuind la această impresie şi selecţia). într-un anume sens, T. Mazilu scrie un teatru satiric, de observaţie morală. Dar dacă vrem să stabilim limpede tipurile dominante ne lovim de o greutate: sînt ipocriţi ori cinici eroii lui? îi caracterizează prefăcătoria, falsul, „alienarea" sau sinceritatea obraznică? Ipocrizia implică, la mai toţi, cinismul, iar cinismul se relevă ca o ipocrizie. Sub aceste însuşiri imediate, bănuim cu timpul un fel de comedie a sentimentelor sau a caracterului, o prefăcătorie de o esenţă specială.

Eroii lui T. Mazilu nu sînt pur şi simplu nişte nebuni făţarnici; autorul are în vedere mai puţin masca, mistificarea ca rezultat sau ca trăsătură, decît procesul însuşi prin care ea se produce. Eroii nu doar poartă măşti, ci împlinesc un întreg ceremonial al aşezării măştii pe obraz, nu sînt doar nişte mistificaţi, ci, deopotrivă, nişte mistificatori, pentru care „transformarea", „educaţia", reprezintă un program, un scop deliberat. Toţi mistifică şi se mistifică în numele unor convingeri (adesea inatacabile ca atare). Accentul cade pe convingerea care determină alienarea în mai mare măsură decît pe alienarea propriu-zisă. Să enumerăm cîteva situaţii caracteristice, pregătirea unui rol sau folosirea lui într-un scop anume (în Proştii sub clar de lună), educaţia şi autoeducaţia, lecţia de făţărnicie, de sinceritate, de cinste, de minciună (în Aceşti nebunL., în Treziţi-vă în fiecare dimineaţă!). Aşadar, tema principală a pieselor o constituie totdeauna o formă anumită de pedagogie morală, iar satira vizează spiritul pedagogic înţeles ca pervertire a omului în funcţie de o idee, ca „îndoctrinare" forţată, ca transformare şi desfigurare a vieţii în virtutea

unui principiu exterior. Deconcertant este T. Mazilu prin uşurinţa cu care cititorul (ori spectatorul) se poate înşela asupra obiectului satirei sale: i s-a reproşat, de exemplu, şi nu o dată, că batjocoreşte deopotrivă ideile juste şi pe cele false, pe corupţii de toate genurile ca şi pe incoruptibili, pe scurt, că nu crede în nimic. în realitate, T. Mazilu nu satirizează lipsa moralei (şi de aceea nu-i drept să-i imputăm că ironia merge uneori spre oamenii morali), ci tocmai prezenţa moralei; „morala" pe care el o incriminează (în orice doctrină, filosofie sau transformare concretă a insului) este totdeauna echivalentă cu o îndepărtare de viaţă, cu substituirea vieţii printr-un criteriu abstract, printr-o logică străină de ea.

De altfel, personajele lui T. Mazilu suferă nu atît de a-moralitate, cît de o stranie vocaţie a moralului (indiferent de sens). Toate joacă roluri de pedagogi, îşi asumă sarcini transformatoare, educative. Prototipul pentru aceste piese care ridiculizează educaţia, ca instrument de falsificare, îl găsim în Lecţia lui Eugen Ionescu, de care-1 apropie pe T. Mazilu mai ales oroarea faţă de coerciţiunea principiului etic. Spectacolul pe care călugării îl dau în onoarea lui Jean, în Setea şi foamea, cuvîntarea Doamnei Pipe din Ucigaş fără simbrie, iată alte motive ionesciene provenite dintr-o obsesie asemănătoare, care au putut influenţa pe T. Mazilu. Nu-i greu să se constate cum în piesele lui intriga se întemeiază mereu pe astfel de exerciţii de pedagogie. Iordache (din Aceşti nebuni..) este, pe rînd, distrus sufleteşte şi reconfortat, de către Camelia şi Silvia (ultima are chiar în programul ei de refacere a moralului bărbaţilor o lecţie de engleză!); actriţa Emilia (împăiaţi-vă iubiţii!) este „opera" lui Valentin. Maximilian (Treziţi-vă în fiecare dimineaţă!) are în fratele său viteg, Eugen, un educator, care îi ţine zilnic o lecţie depre caracterul său: „Şi-acum,, frăţioare, o să-ţi aminteşti caracterul, trăsătură cu trăsătură! (...) Te pregătesc pentru viaţă. In viaţă trebuie să fii o personalitate perfect conturată. Cu cît e mai bine conturată, cu atît succesul e mai sigur " (p. 223). Apolonia (O sărbătoare princiară) nu poate muri oricum, ci doar după ce s-a pătruns de ideea în numele căreia se sinucide, de necesitatea superioară, istorică, a gestului ei: „ Noi vrem să facem din tine (îi spune tatăl ei) o fiinţă superioară, care recunoaşte gravitatea faptelor, înţelege oamenii şi istoria (...) N-avem nevoie de-o victimă, ci de-o martiră" (p. 199); iar Gogu încearcă în finalul Proştilor sub clar de lună să se salveze de „controlul financiar" prin falsă pocăinţă şi în acest scop învaţă umilinţa, laşitatea, supunerea, ca pe un rol. Sarcasmul dramaturgului are în vedere astfel de spectacole ale pervertirii şi minciunii, ale deformării omului.

Nu caracterele şi sentimentele, nici ideile morale, constituie obiectul rîsului amar, ci exerciţiul mutilării (încă o dată: independent de sensul ei), alienarea care siluieşte pe om.

Valoric, cea mai interesantă piesă e Aceşti nebuni făţarnici. Poate cam stagnantă în partea centrală, piesa e, prin complexitate, superioară altora, prea de tot sumare (Cine pe cine mântuieşte, Pălăria de pe noptieră, Frumos e în septembrie la Veneţia etc.) sau redus la pura virtuozitate (Don Juan moare ca toţi ceilalţi). Frumoasă mi s-a părut O sărbătoare princiară, cea mai camil-petresciană din toate (din Act venetian), densă şi mai puţin demonstrativă. O anumită „vulgaritate" şi cultivarea exagerată a paradoxului, pentru efectul imediat al replicii, constituie dificultăţile cele mai evidente ale teatrului lui T. Mazilu, netăgăduit original şi curajos.

(Contemporanul, nr. 9, 1971)

Document: 03. Ion Baiesu.doc

ION BĂIEŞU

„Teatru"

Al doilea volum de teatru al lui Ion Băieşu se compune din şase piese: trei subintitulate drame (Chiţimia, Iertarea, Vinovatul) şi trei comedii (Preşul, Escrocii în aer liber, Cine sapă groapa altuia).

Diferenţa e-semnificativă: dacă în drame, situaţia comică nu lipseşte, în comedii, în schimb, nu există nici o idee de dramă, ele fiind, aşa-zicînd, pure. Superioare sînt neîndoielnic cele dintîi, în ciuda reputaţiei de „umorist" a autorului şi tocmai prin amestecul de comic şi patetic, de ridicol şi gravitate, care le face moderne. Descoperim, citindu-le, în ce măsură am pierdut nu numai gustul pentru tragicul pur (în ce măsură simţim, cu alte cuvinte, nevoia de ironice şi de parodice în tragedii), dar şi acela pentru comicul pur, care ni se pare facil artistic dacă nu conţine un sîmbure de dramă.

Chiţimia, cea mai recentă dintre piese, e şi una din cele mai instructive pentru maniera lui Ion Băieşu. Un om a luat din greşeală numele (şi, o dată cu el, identitatea şi viaţa viitoare) a unui prieten căzut pe front,

mortul (deposedatul) reapare după douăzeci de ani, neschimbat, şi reintră în drepturile lui: uzurpatorul e părăsit de toţi, trebuind să restituie celuilalt, împreună cu numele, şi pe femeia iubită, şi identitatea, şi restul. Piesa se încheie cu vorbele lui: „Şi acum voi încerca să-mi aduc aminte care este numele meu" (p. 56). Se înţelege de aici că substituirea de nume a atras-o pe aceea a personalităţii şi că, numai descoperindu-şi numele uitat, Chiţimia I va putea redeveni el însuşi. O reminiscenţă din Santa Cruz ori chiar din alte piese ale lui Max Frisch, preocupate aproape fără excepţie de „problema identităţii" (cum o numeşte Esslin), nu-i străină poate de piesa lui Ion Băieşu, mai ales că, în final, întîlnirea cu omul pe care-1 iubise de fapt în tinereţe o întinereşte pe Vica însăşi cu douăzeci de ani, accentul căzînd deci pe această metamorfoză inexplicabilă ca pe un fel de mister al fiinţei umane. A căuta aici şi un sens alegoric înseamnă a distruge tot farmecul; în genere, aceasta şi este tentaţia cea mai obişnuită pe care spectatorul sau cititorul de teatru modern o încearcă, ignorînd aspectul poetic sau simbolistica secretă. însă finalul piesei lui Ion Băieşu nu numai ne obligă să privim (restrospectiv) întreaga acţiune într-o lumină nouă (mai bogată, mai stranie), dar ne şi interzice s-o descifrăm ca pe o parabolă abstractă. Sub raport tehnic, Chiţimia e ingenios construită. Spre a păstra intact secretul poetic al reapariţiei lui Chiţimia II şi al metamorfozei Vicăi, autorul tratează tot restul cu cel

TV-7 JO /

mai deplin firesc. Mai mult: recurge chiar la o mică demonstraţie de realism şi de bun -simţ, înlăturînd măştile, divulgînd intenţiile, împiedicînd orice iluzie să se constituie (în afară de aceea de la urmă). Personajele ascultă la uşi sau se destăinuie în somn, încît fiecare îşi face despre fiecare o idee exactă. Vica ştie că bărbatul ei nu e cel pe care-1 iubise, Chiţimia I, la rîndu-i, ştie că e victima a trei escroci. înscenarea pusă la cale de profesor nu reuşeşte, din cauza lui Chiţimia I, aşa cum nu va reuşi înscenarea filosofului, menită să-1 lichideze pe Chiţimia II, din cauza Vicăi. Orice tentativă de mistificaţie (travesti, aparte, înscenare) e suprimată în faşă. în felul acesta, ceea ce se petrece în ultima clipă pare cu atît mai straniu, rămînînd totodată nespus de firesc.

Procedeul teatrului în teatru şi al destrămării iluziei (adică introducerea unui plan foarte realist în scene ce par iniţial lipsite de sens sau false) se observă îndată şi în Iertarea, piesă mai veche, probabil cea mai substanţială din toate pînă azi. George şi Lia joacă la început teatru unul faţă de altul (cititorul sau spectatorul nu ştiu, fiind surprinşi oarecum de comportarea bizară a celor doi), apoi deodată Lia spulberă cu brutalitate convenţia: „Am spus că n-are rost s-o faci pe nebunul... Vrei să spui că nu mă cunoşti? " (p. 65). Mai încolo, George crede că Lia, fosta lui colegă, a ajuns o femeie de stradă: uluită o clipă, Lia intră în rol un timp, ca să revină din nou la realitate cînd i se pare că George n-a vorbit serios: „Hai, amihteşte-ţi de mine..." „Da, îmi amintesc ". „ Atunci de ce ai încercat să dai impresia că mă confunzi? " „ Pentru că speram totuşi să te confund" (p. 83). E vorba aici atît de un procedeu piranddlian ce constă în continua confuzie între viaţă şi. scenă, între personaj şi actor, cît şi de ironizarea mijloacelor înseşi ale teatrului modern, care încep să fie resimţite ca artificiale. Piesele lui Ion Băieşu sînt interesante prin această mobilitate, prin inteligenţa cu care dramaturgul foloseşte regulile jocului şi le încalcă totodată, introducînd, de exemplu, în plin absurd, bunul simţ comun şi în plin realism, o turnură absurdă a întîmplărilor. Originalitatea pieselor vine din această ambiguitate, din rigoarea cu care ea este provocată şi întreţinută dramatic. Tema Iertării este satirizarea umanitarismului abuziv, a excesului de intenţii bune. Lia se consacră „fericirii" lui Cornel, un coleg infirm, pe care după ce-1 vindecă îl abandonază spre a lua în primire pe George, un ins singuratic, asocial, care a inventat un mod de a se sustrage timpului real, comprimîndu-1 după voie. Lia îi ucide greierele şi pisica, simboluri ale singurătăţii lui, şi-1 împiedică să-şi pună în funcţiune „acceleratorul" pînă cînd George pierde deprinderea. Reuşeşte să-1 împingă la sinucidere, cu bunele ei intenţii,

cu pedagogia ei teroristă, cu lozincile ei. La sfîrşit, decepţionată de eşec, dă cu ochii de Cornel: „Ce bine că m-ai aşteptat. Nefericitule! O să te fac iar fericit" (p. 125). Lia e cea ce vrea să facă pe oameni fericiţi împotriva voinţei lor, salvatoarea de profesie, gardian, îmblînzitor şi moralist cu sila. „Sacrificiul" ei este însă abject şi simbolizează o agresiune intolerabila contra libertăţii individuale.

Schema Iertării o găsim în linii mari şi în Vinovatul. Numai schema: nuanţele, complexitatea, fantezia detaliilor lipsesc. Aici o femeie se instituie în judecătoul unui bărbat vinovat (crede ea) de crimă. Acţionează, deci, în numele societăţii şi în locul ei, ca şi personajele lui Diirrenmatt din Pana de automobil. Ea vbrbeşte limbajul fanatismului şi al intoleranţei: „Societatea va prefera oricînd să piardă o idee în valoare de două milioane de dolari, pentru a nu-şi călca în picioare propriile legi şi principii. Iar dacă societatea va comite - prin absurd! - această laşitate, această meschinărie, nu te-aş ierta eu! Eu sînt primul şi adevăratul dumitale judecător şi te declar vinovat". Este o fanatică a ideii de dreptate, aşa cum, de pildă, Gregers Werle din Raţa sălbatică e un fanatic al adevărului: amîndoi aduc însă nefericirea. După ce a scăpat, ascunzîndu-se, douăzeci de ani, de pedeapsa societăţii, noul „el fugitivo" se sinucide, nerezistînd terorii psihologice a femeii.

Sub acest nivel mi s-au părut comediile. O parte din teme şi personaje (imposibilitatea solitudinii, agresiunea socială, inventatorul bizar, pedepsitorul care se autorizează singur etc.) reapar; fireşte, în registru comic. Se adaugă şi elemente noi, cum ar fi o mai pronunţată critică a vulgarităţii de gîndire şi de limbaj, a promiscuităţii relaţiilor. în Preşul, comedie asemănătoare cu Proştii sub clar de lună a lui Teodor Mazilu, întreaga acţiune se învîrteşte în jurul încercării lui Pamfil, „vicepreşedintele comitetului de bloc", de a afla cine se şterge de noroi pe preşul lui. Cam facilă şi de un haz adesea forţat, piesa satirizează vulgaritatea agresivă. Personajele (mandatari, un agent de asigurări etc.) se exprimă în clişee. Problema limbajului revine în spirituala comedie într-un act, Cine sapă groapa altuia, unde, în maniera lui Marin Sorescu de data aceasta, ni se arată cum o femeie (iarăşi!) capătă sarcina de a pedepsi pe cei ce nu respectă proverbele. Proverbele, luate desigur â la lettre, nu sînt decît clişeele de vocabular a căror persistenţă o denunţau Preşul sau chiar Chiţimia (în vorbirea Profesorului). în fine, Escrocii în aer liber nu e decît parodia situaţiei din Dona Juana a lui Radu Stanca: acolo, Don Juan şi Dona Juana erau puşi faţă-n faţă, aicj, doi escroci sentimentali, la fel de predestinaţi să înşele fără a fi niciodată înşelaţi ei înşişi, se nimeresc pe aceeaşi

bancă dintr-un parc pustiu. Nu lipseşte paznicul (cel ce pedepseşte), nu lipseşte critica limbajului (escroaca se văietă stereotip că a fost alungată de părinţi pentru că interpreta toate expresiile la propriu).

Mişcîndu-se într-un anume univers (mai apăsat realist în comedii) şi utiiizînd cu pricepere teme, personaje şi procedee ale teatrului modern, piesele lui Ion Băieşu sînt plăcute, bine construite, ingenioase, atingînd, chiar, uneori (Iertarea, Cliiţimia) un prag poetic sau satiric mai înalt.

(România literară, nr. 19, 1974)

Document: 04. Marin Sorescu.doc

MARIN SORESCU

„Setea Muntelui de sare"

Primul volum de teatru al lui Marin Sorescu apare după ce piesele au fost reprezentate sau publicate în reviste. Mai mult decît atît: faima dramaturgului n-a aşteptat să iasă de sub tipar Setea muntelui de sare şi nu cred că va spori considerabil de pe urma cărţii, fiindcă teatrul e făcut să fie văzut pe scenă, nu citit. Este o artă mai directă decît poezia sau proza, mai şocantă. Satisfacînd nevoia de participare a spectatorului, de dialog nemijlocit cu.artistul, are şi un public mai larg. Cartea este pentru cîţiva cititori şi pentru criticii literari, al căror acces la spectacol trece obligatoriu prin text, care, deprinşi să simtă pămîntul sub picioare, suferă, îmbarcîndu-se pentru călătorii pe ocean, de nostalgia uscatului. Mă număr printre ei, deşi admit că e vorba în definitiv de o rutină periculoasă: lectura înainte de toate. Căci o piesă este, chiar şi tipărită, un spectacol virtual; n-o citeşti, o înscenezi. Esenţa ei este reprezentabilă, concret-plastică. Lucrul rămîne adevărat pentru orice teatru, fie el modern poetic ca al lui Marin Sorescu.

Aici sînt unele probleme de lămurit. întîi, chiar aceea a caracterului poetic. Am fost surprins să constat că tocmai specialiştii au găsit Matca sau Iona mai mult literatură decît teatru, ca şi cum poezia lor ar ţine de text, de discurs, şi nu de, cum să zic, întregul lor corp fizic. Obiecţia n-are nici un temei, venind de fapt

din prejudecata (naturalistă, la origine) că poeticul şi dramaticul se exclud. Piesele lui Marin Sorescu sînt însă poetice în cu totul alt sens decît acela verbal. De altfel, puţine pasaje se pot decupa; piesele nu sînt poeme dialogate. Ele trăiesc, chiar şi la lectură, într-un spaţiu ce nu coincide cu al textului, sparg planul cărţii, construindu-se în trei-patru dimensiuni. Riguros compuse, cu simetrii şi laitmotive, sînt poeme alcătuite din altă substanţă decît aceea a cuvîntului. E vorba de o poezie a imaginii, imposibil de separat de prezenţa unui om în carne şi oase, a unei voci distincte, a unui decor, a mişcării, a jocului de lumini.

Această formulă modernă nu-i străină, desigur, de teatrul modem în genere. După teatrul expresionist al anilor '20, şi după acela epic, al anilor "30-'40, tendinţa principală în drama europeană a fost aceea spre poetic. Marin Sorescu urmează pe Ionesco, pe Beckett, fără a le repeta maniera şi cu atît mai puţin filosofia. Aş zice că se petrece la el un interesant proces de radicalizare în ambele direcţii. Construindu-şi piesa în jurul unui singur personaj (Iona, Paracliserul), Marin Sorescu interiorizează dialogul, care devine un fel de convorbire a omului cu el însuşi.

Renunţă şi la efectele de suprafaţă ale expresioniştilor şi la „fabula" lui Brecht, încercînd să stoarcă totul din simpla prezenţă, între cer şi pămînt, a unui om. Teatrul cu un singur personaj este, întrucîtva, invenţia lui Marin Sorescu. Dar nu e chestiune de formă: cred că dramaturgul a ascultat aici de o necesitate mai adîncă şi că ceea ce el exprimă cu ajutorul unui singur personaj nu se poate exprima în alt fel. El n-a creat o modalitate scenică, ce ar putea fi reluată pur şi simplu la rîndul ei, ci o viziune dramatică organică, la fel de personală ca a lui Beckett sau Hochhuth, şi care va dispărea o dată cu el. Mai precis: în cadrul unui limbaj dramatic care a revoluţionat teatrul, Marin Sorescu este autorul unor piese care încearcă, îndrăzneţ, să tragă consecinţele noului mod de a concepe spectacolul. Cum nu există dramaturgi ionescieni sau beckettieni, nu vor exista nici sorescieni. Vor exista însă Ionesco, Beckett şi Sorescu. în ce constă dubla noutate? Iona sau Paracliserul sînt eroi simbolici, care sintetizează o experienţă a omului în general. Nu eroi singuri, ci singulari: quintesenţa unei anumite atitudini. Nici una din piese nu trebuie interpretată ca o alegorie, ci ca o metaforă compactă a existenţei, ca un raport dintre om şi lume, în care însă lumea nu poate fi închipuită în afara omului. Gestul final, şi al lui Iona, şi al Paracliserului, seamănă cu un sacrificiu: Iona, tăindu-şi burta, după ce a spintecat burţile peştilor ce se înghiţiseră unul pe altul; Paracliserul, dîndu-şi foc, ca unei ultime luminări, spre a sfîrşi afumarea catedralei. în fond, nu e nici laşitate, nici sinucidere: ci asumarea de către om a răspunderii supreme, care echivalează cu încetarea opoziţiei dintre el şi lume. Omul nu se opune lumii, nu e altceva decît ea, ci o conţine. Omul este însăşi lumea. Dintr-un raport exterior, bucuria, speranţa, frica, deznădejdea sau ura devin un raport interior care transformă dialogul în monolog şi aşază în centrul scenei lui Marin Sorescu un singur personaj.

Procedînd ca majoritatea dramaturgilor moderni (care au sfărîmat legile teatrului naturalist şi convenţiile de limbaj ce decurgeau de aici), Marin Sorescu nu scrie totuşi piese pe care să le putem numi „absurde". Epitetul folosit întîia oară de Martin Esslin în legătură cu Beckett, Ionesco şi Pinter nu se referea la o ideologie comună sau măcar la piese asemănătoare. Esslin a atras el însuşi atenţia că „absurdul" e resimţirea lipsei de sens a lumii şi implicit a limbajului. Ar fi o dovadă de superficialitate, o analogie fără nici un motiv, să vedem în piesele lui Marin Sorescu expresia acestei lipse de sens: din contra, ceea ce e frapant în Iona, în Matca şi în Paracliserul e tocmai căutarea unui sens, a unuia absolut chiar, împinsă pînă la limită. Autorul şi-a gîndit aceste piese ca pe o trilogie şi a. intitulat-o

Marin Sorescu

Setea muntelui de sare: o sete, desigur, greu de satisfăcut, uriaşă, ca cele mai înalte aspiraţii ale omului. Această sete metafizică de sens n-are nici o legătură cu disperarea metafizică din Fin de pârtie sau din En attendant Godot. Sînt posibile mai multe argumente. înainte de orice, se observă că Marin Sorescu este refractar la absurditatea de acest tip prin structură intelectuală. în cele două comedii din volum (Pluta Meduzei şi Există nervi), folosind mai direct metoda absurdă (dezintegrarea limbajului, lipsa de substanţă a personajului, confuzia etc), o face spre a scrie de fapt aproape nişte satire. Pe Marin Sorescu absurdul îl pune într-o dispoziţie critică, îl face savuros, ironic şi zeflemitor. Amîndouă comediile, agreabile, deşi nu profunde, implică o detaşare sarcastică, un rîs coroziv, atît faţă de filosofia unei părţi din teatrul modern, cît şi faţă de procedeele lui tehnice. Ion, din Există nervi, a cărui casă e luată de celelalte personaje drept compartiment de tren, oferă la sfîrşit călătorilor nepoftiţi certitudinea somaţiei de a plăti chiria. Iar apariţia prietenului lui, Alin, care anunţă solemn şi oficial: „Domnilor, e ora închiderii", nu mai poate clinti impresia de realitate, fiindcă nu se adresează în fond personajelor, ci publicului, marcînd caracterul convenţional al întregului spectacol. Aici teatrul e ironizat, dar nu ca expresie a unei absurdităţi a lumii, ci ca şi convenţie, în tragedii, în schimb, autorul e serios. Tema tuturor e rezistenţa omului asaltat de bizar şi de iraţional, afirmarea forţei lui chiar şi în situaţiile cele mai tragice. Irina, din Matca, refuză să se dea bătută chiar şi cînd apele îi trec peste cap. Ea ridică mîinile în care-şi ţine copilul şi („inundată de o lumină a unei imense bucurii", notează autorul) strigă cu ultima suflare: „Respiră. Hai, respiră mă! Respiră...". Paracliserul, cel din urmă paracliser din cea din urmă catedrală, afumă pereţii toată viaţa, singur, părăsit. întreţine credinţa dintr-o idee care nu mai însufleţeşte pe nimeni şi stă la datorie pînă la capăt, chiar cînd, ca Meşterul Manole, i se scot schelele de sub picioare ca să nu mai poată afuma şi o altă biserică. Şi, fiindcă nu mai are nici luminări, îşi dă lui însuşi foc, ca să afume cel din urmă loc alb de pe boltă. încheierea e la fel de superbă şi de puţin laşă ca şi aceea din Iona, unde personajul întoarce cuţitul asupra lui, nu ca să scape de răspundere, ci fiindcă îşi asumă cea mai înaltă răspundere: cum nu există nimic pe lume în afara omului, simbol şi sinteză a tot, omul nu poate spera că salvarea îi va veni din afară, trebuie deci să-şi înţeleagă şi să-şi accepte condiţia lui de om. Aş numi quijotică atitudinea celor trei: toţi sînt martiri ai unei idei, păstrătorii pînă la capăt ai speranţei, ultimii mohicani ai iluziei. Nu numai că nu e o împăcare cu absurdul aici, dar e negarea chiar a evidenţei absurdului. Iona şi celelalte sînt

tragedii ale speranţei ce se naşte din disperare, ale curajului omului de a rămîne om pînă la capăt. în locul omului dezumanizat, al marionetelor, al groteştilor maşinării vorbitoare din piesele lui Beckett, avem aici cea mai neaşteptată şi mai puţin frivolă reconfortare a noţiunii de umanitate. Nu e un om devenit victimă neputincioasă a unei lumi fără sens: e un om capabil să menţină, prin eroismul lui, intact, inalterat, sensul lumii. Iona, Irina şi Paracliserul au măreţia vechilor personaje de tragedie. Fără a fi lipsite de umor, de putinţa dedublării şi a autoanalizei. Poezia tandră, deşi tragică, a teatrului lui Marin Sorescu vine şi din umorul lui (care decade rareori pînă la frivolitate şi fumisterie). Personajele nu sînt demeţiale, nu au nici chiar îndîrjirea unui Beranger: sînt tragice, dar capabile să-şi ironizeze tragedia, se află în situaţii-limită, dar surîsul nu li se şterge de pe buze. în comedii, ironia e caustică, dizolvantă; aici ea este întăritoare ca o filosofie stenică asupra existenţei.

Fără îndoială, Marin Sorescu este un dramaturg excepţional, care are forţa de a ne oferi în piesele lui acele tragedii moderne ale speranţei, de care avem totdeauna nevoie; fără să închidă ochii la întuneric şi la absurd; regăsind toată superba măreţie a omului care n-a fost cruţat nici de experienţa întunericului, nici de aceea a absurdului.

(România literară, nr. 4, 1975)

Document: Nota.doc

Notă asupra ediţiei

Textele cuprinse în volumele de faţă (cronici literare, articole retrospective, sinteze şi prefeţe sau postfeţe) au fost rînduite în funcţie de vîrsta autorilor comentaţi.

Data naşterii scriitorilor era singurul criteriu indiscutabil, chiar dacă, în cîteva cazuri, care reprezintă excepţii, autorii cu pricina au debutat cu întîrziere (Şt. Aug. Doinaş este un bun exemplu), împreună cu o altă generaţie decît a lor. Obiectivul selecţiei fiind constituirea canonului literar, orice alt considerent în afara aceluia al omologării operei şi autorului, ar fi complicat inutil lucrurile. Din acelaşi motiv, s-a renunţat la titlurile, unde erau, originale ale textelor, preferîndu-se titlul operei comentate (plus locul şi

data primei apariţii a comentariului). Operele de critică aparţinînd unor poeţi sau prozatori, precum şi operele literare ale unor critici au fost ataşate genului în funcţie de care se punea problema canonului. Exemplu: critica operei lui Al. Ivasiuc, dintr-un volum al seriei „Interpretat de...", nu are legătură cu opera criticilor respectivi, ci cu opera - canonică ori nu - a romancierului.

NM.

Document: 00. Nota.doc

LITERATURA ROMANA POSTBELICĂ

LISTA LUI MANOLESCU

Critica. Eseul

Editor: Alexandru Muşina ©2001, Editura „AULA"

O.P. 14, C.P. 13.67, Braşov,-2200 Tel: 068/326.647; tel/fax: 068/318.647

Volum îngrijit de Nicoleta Cliveţ

Culegere: Ana Rusu Corectură: Mihai Vakulovski Tehnoredactare: Viorel Ciama

I.S.B.N. 973-8206-35-9

Nicolae Manolescu

LITERATURA ROMANA POSTBELICĂ

- LISTA LUI MANOLESCU -

3. CRITICA. ESEUL

AULA

J^qrupu draqoprn

fed prinţ sa

\^,n

O societate Butan Gas

B-dul Tudor Vladimirescu, nr. 31, sector 5, Bucureşti, ROMÂNIA

Teleton: 335.93.18; 335.97.47

Fax: 337.33.77

Textele cuprinse în volumele de faţă (cronici literare, articole retrospective, sinteze şi prefeţe sau postfeţe) au fost rînduite în funcţie de vîrsta autorilor comentaţi.

Data naşterii scriitorilor era singurul criteriu indiscutabil, chiar dacă, în cîteva cazuri, care reprezintă excepţii, autorii cu pricina au debutat cu întîrziere (Şt. Aug. Doinaş este un bun exemplu), împreună cu o altă generaţie decît a lor. Obiectivul selecţiei fiind constituirea canonului literar, orice alt considerent în afara aceluia al omologării operei şi autorului, ar fi complicat inutil lucrurile. Din acelaşi motiv, s-a renunţat la titlurile, unde erau, originale ale textelor, preferîndu-se titlul operei comentate (plus locul şi data primei apariţii a comentariului). Operele de critică aparţinînd unor poeţi sau prozatori, precum şi operele literare ale unor critici au fost ataşate genului în funcţie de care se punea problema canonului. Exemplu: critica operei lui Al. Ivasiuc, dintr-un volum al seriei „Interpretat de...", nu are legătură cu opera criticilor respectivi, ci cu opera - canonică ori nu - a romancierului.

N. M.

Document: 01. Perpessicius.doc

PERPESSICIUS

„Opere" 2

Dacă am pune semnul egalităţii între judecata de valoare şi critică, atunci cronicarul literar ar reprezenta, sublimat, pe critic. El ar fi criticul în stare pură. Toată personalitatea cronicarului se reduce la felul cum spune „da" sau „nu" operei; restul este figură de stil. Cronicarul nu e decît un funcţionar căruia cititorul nu-i îngăduie nici o libertate, nici un capriciu, nici o fantezie. El trebuie să înceapă mereu cu începutul, să nu uite să informeze exact, să nu-şi piardă capul din admiraţie sau din dezgust, să fie decent, sobru, neplicticos (dar fără extravaganţă), plat cu măsură, inteligent cu măsură şi, mai ales, cu un cuvînt care vine imediat în minte cînd e vorba de critică, să fie obiectiv. Cronicarul n-are dreptul la preferinţe, nici la idiosincrasii. El înregistrează totul. Să citez (spre a nu fi învinuit de opinii paradoxale) din profesia de credinţă cu care debuta Perpessicius în 1923, în revista „Spre ziuă", semnificativ

intituiată în tinda unei registraturi: „In măsura mijloacelor fireşti, voi merge în pasul timpului şi voi face ca rubrica aceasta să fie cel puţin sucursala unei vitrine de librărie. Nume şi scrieri ce apar in geamul librarului se vor vedea trecînd cît mai neîntîrziat şi-n acest galantar".

Dacă „orice baraje" au fost, ce e drept, suprimate din acest golf, devenit „o mare schelă cu porto-franco", mai puţin şi-a respectat autorul o altă parte a profesiei lui de credinţă: „ Voi alunga cit mai hotărît, ca pe o satană, ipocrizia... " Ce amăgire! Există între cronicar şi critic un antagonism ascuns şi criticul se naşte împotriva cronicarului, emancipîndu-se treptat de sub tutela lui: cînd nu mai vrea să fie obiectiv, imparţial, cînd, cum spune iarăşi Perpessicius, primeşte să i se amintească de o „parţialitate plină de dragoste". Unul dintre modurile de-a se elibera este tocmai ipocrizia: nu e în definitiv criticul un ipocrit care, vorbind despre alţii, se îndoieşte...? Nu cunosc decît un singur critic român care a răbdat pînă la capăt tutela: Pompiliu Coristantinescu. E greu de admis un mai mare sacrificiu! Cu atît mai mult cu cît este o obişnuinţă printre critici să abandoneze sau să îndrume cronica spre o falsă menire. Nimeni nu rezistă ispitei, căci este în contra naturii. Mă gîndeam, răsfoind ediţia alcătuită din articolele lui PompiiUui Constantinescu de către Victor Felea, că dacă cronicile propriu-zise abia se mai pot citi, din cauza supunerii fidele la obiect şi a modestiei cu care se trag în spatele lui, gestul va dăinui, pentru eroismul lui! Cît priveşte pe Perpessicius...

Prima serie a Menţiunilor critice (1923-l927) retipărite în acest al doilea volum de Opere m-a împins şi ea să revăd seriile următoare, inclusiv actualele Lecturi intermitente din „Gazeta literară". Pot spune acum că, deşi s-a limitat (cu puţine excepţii) la cronică, Perpessicius nu are spirit de cronicar. Registratura pe care-o anunţa era o naivitate a debutantului sau o ironie: numai consecvenţa în timp şi atenţia pentru (aproape) tot ce-a apărut s-au dovedit adevărate. Dar criticul a găsit chiar şi aşa mijlocul de a se destăinui pe sine în loc să facă operele -să se desjăinuiască. Nu e decît o păstrare a aparenţelor, o cochetărie cu o formă goală: Perpessicius n-are plăcerea cronicii, nici pe a judecăţii de valoare, nici pe a atitudinii deschise. Ce impresie de zădărnicie ne fac tocmai cronicile care nu sînt decît cronici, Actualităţile şi Siluetele! Tocmai valoarea de documentar a Menţiunilor t discutabilă şi ea scade, necontenit, de la prima serie înainte. Ne facem, de exemplu, o idee stranie despre literatura de azi din Lecticile intermitente, căci autorii luaţi în seamă sînt, mai toţi, mediocri- Ciudat! Cea mai constantă activitate de cronicar din istoria literaturii române este neaprobantă sub raportul judecăţilor de valoare; privită în totul, ea se dovedeşte aproape fără utilitate pentru literatura la care se referă (şi a cărei istorie vie ar fi putut-o reprezenta), în schimb, ne relevă un temperament şi un stil, gusturi, slăbiciuni, pe scurt, o personalitate. Criticul a înşelat pe cronicar, putîndu-l masca şi dîndu-se mereu drept ceea ce nu era.

Mi s-a' întîmplat, de mai multe ori, sii mă arăt mirat de devotamentul pentru cronică a lui Perpessicius ,;au. nebănuind atunci deosebirea, a lui Pompiliu Constantinescu, de aparenta lor lipsă de veleităţi. Astăzi ştiu că e vorba la Perpessicius de a nu lăsa să se vadă veleităţile şi de a accepta, ironic, o poză. Criticul n-a înlăturat supliciul cronicii: păstrînd-o aparent, s-a dedat la joc interior subtil, la o mistificaţie. El rămîne, de ochii lumii, cronicar, dar un cronicar paradoxal, care afirmă fără să afirme, neagă fără sănege, dispreţuitor în fond tocmai de finalitatea actului său. Nu se poate spune unde sfîrşeşte sinceritatea şi începe ironia, unde lauda c batjocoritoare şi sarcasmul ascunde admiraţia. Criticul e la fel de ceremonios cînd anulează ca şi atunci cînd elogiază, se pune la adăpostul citatelor şi cînd nu le poate comenta pentru că n-au nici un sens şi cînd au, pentru că sînt inefabile. Francheţea lui are dantele care o fac preţioasă, ceea ce ni se dă, cu generozitate, ne «te luat, în clipa următoare, cu şi mai multă generozitate; o frază o frec îndoielnică pe cealaltă şi înaintăm în discursul critic, înclinîndu-ne cînd pe un val,

cînd pe altul, ca să descoperim la urmă că ne aflăm în punctul din care am pornit. Cuvintele sînt suficiente în ele înseşi, răsucite ca fumul îmbătător de smirnă şi tot farmecul lor se spulberă dacă analizăm vreun înţeles. Dincolo de cuvinte nu e o idee sau o tensiune; cuvintele nu exprimă, ci se identifică. Unei poezii sau unei opere îi corespunde astfel o propoziţie, în care toate sau o parte din miresmele poeziei au trecut, deşi structura a rămas la fel de hermetică.

Critica lui nu e nici curat literară, nici de tot discursivă, ezitînd între limbajul literaturii şi limbajul în care vorbim despre această literatură.

Stilul acesta este al unui voluptuos al lecturii şi toată critica lui Perpessicius constă în savoarea unui stil, care învăluie operele, substituindu-se de fapt lor, şi îngăduindu-ne, din cînd în cînd, să le întrevedem ca printr-un „ochean fermecat", după expresia criticului însuşi. Opera răsuflă numai prin porii limbajului critic; altfel zis, limbajul critic este acela care leagă fragmentele operei, căci pentru Perpessicius opera este, prin natură, fragmentară. El pune gust, fineţe, erudiţie, emoţie, în a descoperi părţile de operă care pulsează şi a le izola de ansamblul inutil. El e criticul autorilor minori şi al operelor de antologie, relevînd pe luliu Cezar Săvescu în şapte poeme sau pe Elena Farago în cîteva versuri. Criticului îi e de ajuns o poezie spre a bănui un poet, căci el crede în fragmentul cu valoare de sinteză în care întregul se găseşte sublimat ca universul în piatra lui Dionis. „ Visez, de altminteri, de multă—vreme şi-aştept - spune Perpessicius — pe culegătorul din stele căzătoare (cum ar fi spus Anghel) care să ne dea o antologie, In ale cărei firide unipersonale, fiecare poet din începuturile poeziei româneşti şi pină astăzi să fie trecut cu o singură şi cea mai expresivă mărturie din opera-i: sinteza elegantă — dacă se poate spune - a întregii lui poezii".

Cu această idee despre operă în general, criticul n-a avut niciodată (sau şi-a reprimat-o) aspiraţia de a-şi construi, el însuşi, o operă unitară, mulţumindu-se să privească năluca ei în fiecare articol, în fiecare strop. Spre deosebire de eroul - pe care-l aminteşte - al lui Dimitrie Anghel, el nu încearcă să-şi înalţe, palat din meteoriţi şi fărîme de stele căzătoare. Eroismtil de Sisif al acestuia, îi opune un scepticism: dar este o atitudine mai buna în definitiv decît cealaltă, cîtă vreme amîndurora le sînt comune mirajul fragmentarului şi necredinţa în sufletul care trebuie sacrificat spre a se lega părţile între ele?

(Contemporanul, nr. 46, 1967)

„Opere 8"

Recitind Menţiunile critice din epoca ziarului „România" al lui Cezar Petrescu, strînse acum de acelaşi harnic editor în al optulea volum de Opere, două portrete ale Fui Perpessicius mi-au venit în minte. Unul l-a schiţat Vladimir Streinu într-un articol din 1965 (reluat în Pagini de critică literară, IV) intitulat Clasic, baroc, rococo. Vorbind de Vianu, Călinescu şi Perpessicius, în această ordine, autorul scrie despre cel din urmă: ., Criticul, pe Ungă o pălărie împodobită de penaje, cu care salută larg complimentos, are la şold o sabie decorativă, potrivită cu costumul, şi al cărei mîner lucrat artistic cere o mină fină şi gesturi inofensive. In condiţia sa internă, acest critic, mai mult sugerînd decît afirmînd, aparţine secolului politeţii şi este poate ultimul european, căruia îi stau bine, mai bine decît multora din epocă, peruca, jaboul, minecuţele de dantelă şi fundele de sub genunchi, pînă unde urcă ciorapii de mătase. E un gentilom al criticii literare Iar dacă pe alocurea costumul lui 'scump nu este cu totul indemn şi politeţea, foarte rareori cedantă, lasă să i se vadă uşoare iritaţii sau cîteodată chiar minerul săbiei, faptul nu are de ce să ne mire. Ne aflăm doar în faţa unui orleanist, care, făcînd şi critică cetăţenească, a trebuit uneori nu numai să danseze intre pereţi de oglinzi versaillezi, dar să şi şteargă pe Ungă arhive prăfoase şi mai cu seamă pe lingă baricade în flăcări, care i-au afumat şi ars parte din dantelărie. Efectul dinţii ca şi de pe urmă al conduitei sale critice este însă totdeauna de complicaţie delicată în stil rococo". Celălalt portret îl putem desprinde din paginile, recente, consacrate de Gh. Grigurcu tocmai volumului ultim din Opere, în „Viaţa românească". Notînd „sentimentul visător, evanescent, de o amabilitate incredibilă", care ar caracteriza critica lui Perpessicius, comentatorul adaugă: „însă drama subiacentă a criticii lui Perpessicius abia de aici începe. Sentimentalismul său surdinizat, melancolic, e o măsură care nu se poate decît cu greu aplica unor obiecte ce-/ contrariază, după cum nu se îndură a refuza, a numi în chip propriu rebutul. Pe tărîmul său de moliciuni şi catifele, de bucurii anexate printr-o dialectică a infinitei comprehensiuni, unor prilejuri adesea^ minore, elogiul e aproape singurul mod îngăduit, ca într-un misticism al afectului ce necontenit se decantează. Criticul se mărturiseşte mereu într-o jubilaţie, se scuză parcă prin stilul său de o contorsiune orientală în faţa unei nevăzute instanţe. Căci ce e altceva urbanitatea sa excesivă decît forma unei expieri? Ca un adolescent perpetuu, autorul Menţiunilor critice nutreşte un cult al entuziasmului, al devoţiunii neselective.

Discernămîntul său intelectual e jertfit în favoarea unei stări personale revolute, în care devălmăşia cărţilor e o lume absolută, de o dulce tiranie. E cea mai lirică exegeză din cîte cunoaşte scrisul românesc, de o beatitudine ce o poate identifica mereu cu sine, deci îndreptăţi".

între aceste două moduri de înţelegere a atitudinii lui Perpessicius se mişcă, de cîteva decenii, critica criticii lui. Este deci autorul Menţiunilor cînd un protocolar, care-şi ascunde sub un gest şi etichetă părerea crudă, cînd un admirativ, impresionist şi liric, incapabil să se aplice unor obiecte ce-l contrariază. Cu alte cuvinte: amabilitatea lui e cînd o mască, o politeţe, cînd starea esenţială a unui suflet jubilant. Nici unul din aceste moduri nu se poate susţine fără pericol pînă la capăt: dovadă că Vladimir Streinu introduce, ca pe o corecţie necesară, spiritul orleanist, iar Gh. Grigurcu admite, o pagină mai departe, că „experienţa admiraţiei" implică un registru secund: „Gîndirea critică apare scufundată în politeţuri, menită a fi descifrată doar prin pipăit ca un alfabet Braille". în ce mă .priveşte, înclin spre părerea lui Vladimir Streinu. Dacă un critic (şi cu atît mai mult un cronicar) este un clarificator de valori, Perpessicius înfăţişează cazul opus, al celui care, în loc să dezvăluie, învăluie. Politeţea lui nu e pur şi simplu o metodă de a eluda obiecţiile, ci una de a le ambala spre a le face suportabile. Nuanţînd la infinit, retractînd, ocolind, el spune totuşi ce are de spus. Şi ştie să fie maliţios, ironic, deşi nu pare. Comentează de exemplu severitatea lui O. Şuluţiu la adresa unui roman arghezian: „ E aici locul (mai bine zis ar fi) pentru o dezbatere (Thibaudet spunea dialog) proprie să alimenteze o adevărată critică a criticii". Şi urmează dezacordul, pe care condiţionalul din prima paranteză ori îndulcirea substantivului din a doua nu fac decît să-l întîrzie tactic. Altă dată, părîndu-i-se că rezervele formulate în legătură cu Nunta în cer al lui M. Eliade pot jigni pe autor şi pe iubitorii literaturii lui, revine cu „perfide" retractări: „Numai că: a stărui asupra acestor observaţii e tot una cu a reproşa lui Mircea Eliade că şi-a construit romanul aşa şi nu altfel. Iar despre aşa ceva nici pe departe nu poale fi vorba. Unde s-ar ajunge dacă fiecare cititor şi-ar impune punctul de vedere şi dacă romancierul s-ar lăsa ispitit să-l urmeze". Şi încă, această neluată în seamă profesie de credinţă: „ Datoria noastră este să cetim şi să însemnăm. Uneori şi să ne resemnăm ".

Cred că în aceste fraze găsirn esenţialul atitudinii critice a lui Perpessicius. Politeţea lui amabilă izvorăşte dintr-o resemnare: nu din incapacitate selectivă, dintr-un gust apt să se plieze la nesfîrşit, nici prin nevoia nediferenţiată a admiraţiei. Există la Perpessicius o

strategie a admiraţiei, mai curînd decît o iubire neţărmurită faţă de literatură, sub care se ascund luciditate şi spirit critic, poate şi un secret scepticism. Autorul Menţiunilor nu e un jubilant sincer, cînd citeşte pe un Dem. Psatta sau pe im Petru Şerbănescu, ci un dezamăgit ce se complace în jocul plin de primejdii al elogiului fals. El nu e un critic amabil, ci unul ceremonios; iar ceremonia criticului seamănă cu eticheta principilor: e o formă, nu un conţinut. Şi nu e un impresionist, ci un preţios. Impresionismul lui e trucat, căci nu de contact direct, senzorial, cu operele e vorba aici, ci de o afectare şi de o aferare continuă. Obiecţia e deghizată, nu absentă. Cel dintîi lucru care ne atrage atenţia în mătăsoasele lui fraze este chiar inconsistenţa elogiului. Cînd laudă, Perpessicius e de obicei numai convenţional. în definitiv ce motive de meditaţie profundă îi puteau oferi lui Emanoil Bucuţa aceste fraze despre Capra neagră: „ultimul roman.. , scris cu aceleaşi virtuţi de stil şi poezie, cu aceeaşi pătrundere a tainelor inimii şi cu acelaşi meşteşug al compunerii epice...". Rareori iese Perpessicius din astfel de generalităţi menite a face plăcere celui comentat. Uneori le evită cu totul, nu însă fără reverenţa de rigoare: „Şi iată-ne porniţi pe consensuri - scrie el după ce a enumerat punctele de dezacord - tocmai în momentul cînd trebuie să ne despărţim", în schimb, obiecţiile sînt mai totdeauna substanţiale. Politeţea e nelipsită şi de aici, ea constînd într-o „ipocrită" minimalizare a cauzelor de nepotrivire chiar de către cel care le-a semnalat, cu aerul că se discută mărunţişuri erudite: „Unde Şerban Cioculescu are totuşi dreptate şi e desigur partea cu adevărat preţioasă a observaţiunilor sale, raportată la mărunţişurile de pînă acum, cărora le-am acordat o excesivă atenţie şi numai de dragul palavrelor... ". Ar trebui să fie cineva de tot naiv ca să cadă în capcana acestor repetate mea culpa şi civilităţi de vocabular. Adjectivele lui Perpessicius - mai numeroase decît oricare altă parte din vorbire în stilul său - nu sînt doar foarte lunecătoare, dar uneori şi voit contradictorii, completîndu-se într-un chip derutant: „E cazul, înainte de toate, al acelui roman pur, Maitreyi, cu care d-l Mircea Eliade a cunoscut o binemeritată glorie, după ce-şi făcuse debutul cu o carte, infinit mai complexă, deci mai artificioasă, ca Isabel şi apele diavolului". Categoric în negaţie, Perpessicius nu e niciodată, dar cum să ne lăsăm înşelaţi de citarea cu prefăcut entuziasm a unei observaţii a lui Vianu despre acele „aspecte imitate, nerealizate sau minore" din poezia lui Macedonski, cînd se adaugă numaidecît că poetul „n-a izbutit, cu toate eforturile lui repetate, să moduleze nici un acord autentic, în ordinea folclorică, nici în cea erotică, nici în cea socială "?

Oare jurnalul încă inedit ne va prilejui cunoaşterea celeilalte feţe a lui Perpessicius? Greu de presupus: efortul de a scrie protocolar, în critică, nu se poate să nu se fi răsfrînt şi în notaţiile zilnice nedestinate tipăririi, stilul public asupra celui privat. Perpessicius este, cu o formulă adaptată, un critic de lume şi un curtean al Literelor. Arta lui constă mai cu seamă în sugestie şi în nuanţă, deloc în afirmaţia netă, căci nu adevărul interesează într-o astfel de critică, ci respectarea aparenţelor. Un cod al bunelor maniere o prezidează de la un caz la altul. Făcută din gesturi de politeţe, critica lui Perpessicius a inventat un ritual şi o etichetă: menite a învălui un fond sceptic. Raţionalismul galic al autorului Menţiunilor, educat la şcoala franceză a clasicismului şi a rococoului stilistic, se deghizează în ceremonii bizantine. Perpessicius e fundamental, ca şi Şerban Cioculescu, Streinu ori Pompiliu Constantinescu, un european, un occidental, care însă, spre deosebire de aceştia, a avut gustul oriental (şi levantin) al întortocherii stilistice şi al preţiozităţii. Dacă există în scrisul lui un paradox, el constă tocmai în aceSt maxim protocol al admiraţiei sub care putem distinge gustul amar al dezamăgirii. Jubilant e Călinescu, nu el, capabil de o patimă a literaturii pe care autorul Menţiunilor n-o avea deşi o simula, ca un veritabil critic de lume care s-a deprins printr-un îndelung exerciţiu să-şi ascundă sentimentele.

(România literară, nr. 35, 1978)

Document: 02. Tudor Vianu.doc

TUDOR VIANU

„Opere 2"

Două recente retipăriri (Arta porzatorilor români; Opere 2) ne oferă prilejul unei lecturi aproape integrale a criticii lui Tudor Vianu, de fa cărui moarte s-au împlinit săptămîna aceasta nouă ani. Arta prozatorilor români este reluarea întocmai a ediţiei a doua din 1966, îngrijită şi prefaţată de Geo Şerban. Volumele doi şi (sub tipar) trei din Opere cuprind studiile critice despre scriitori români şi reproduc, cu puţine schimbări, ediţia lui Pompiliu Mareea din 1970 („Biblioteca pentru toţi")- Schimbările ţin de perfecţiunea ordinii istorice („Junimea" trece înaintea articolelor despre Maiorescu, acesta, înaintea

Poesiei lui Eminescu etc.), deşi însăşi această ordine mi se pare contestabilă într-o ediţie quasi-completă şi, în care, ceea ce ne interesează este mai ales evoluţia criticii. Editorii au preferat cronologiei fireşti a operei o cronologie a autorilor, aşa încît trebuie să începi lectura volumului cu unul din ultimele articole ale lui Tudor Vianu (despre Anton Pann, din 1954) şi s-o închei cu unul din cele dintîi (despre Vlahuţă. din 1919) sau să iei cunoştinţă de debutul critic al autorului (Revizuire critică, p. 671) după ce ai parcurs majoritatea contribuţiilor maturităţii. Credinţa greşită că o operă critică nu are o istorie proprie, fiind doar un mod de a ne documenta asupra istoriei literaturii, că un critic nu este un scriitor, stă la baza ediţiei lui Matei Călinescu şi Gelu lonescu, defectuoasă şi în alte privinţe. N-am înţeles, de exemplu, de ce anumite articole sînt trecute la Addenda.şi altele, citate fragmentar, în Note. E destul să le luăm pe acelea, numeroase, despre Eminescu spre a vedea că e cu neputinţă de stabilit un criteriu obiectiv al repartizării. Explicaţia editorilor cum că Addendele ar fi menite „să completeze anumite aspecte ale operei sau să satisfacă un interes documentar" (voi. I, p. XIII) e prea generală ca să constituie un răspuns, în ce priveşte Notele, ele sînt bogate şi utile. Reproducerea pe larg a unor articole polemice (Gh. Bogdan Duică, I. E. Torouţiu) dă o idee mai bine despre vicisitudinile criticii literare. De unele intervenţii banale sau complezenţe o ediţie ca aceasta s-ar fi cuvenit totuşi să se disperseze, în sfirşit, cîteva mărunţişuri: n-au fost îndreptate unele erori (Einiges Psigolophische... a apărut în 1860, nu în 1981, cum scrie T.V. la p. 355); nu s-au făcut totdeauna precizările necesare la trimiterile autorului însuşi, care nu mai corespund actualei ediţii (p. 335); citatul despre Figuri şi forme literare pe la p. 699 se repetă la p. 761 etc.

în activitatea critică a lui Tudor Vianu putem deosebi două etape, în funcţie de mijloacele folosite. La început, această critică este una de idei generale, preocupată de factorii culturali ai operei, de izvoare şi afinităţi, respingînd însă, deopotrivă cu impresionismul superficial, şi erudiţia fastidioasă. „ Trebuie exprimat cu toată energia adevărul -scrie Tudor Vianu în Prefaţa la Arta prozatorilor (p. 5) - că scopul esenţial al lucrării critice este conştiinţa. Criticul este şi el un om de ştiinţă, chiar dacă ştiinţa lui, aplicîndu-se asupra unor fenomene ale creaţiei şi, prin urmare, ale vieţii, este mai dificil, mai puţin sigură şi menită să rămînă mai puţin completă decit aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte". Dacă aceste rînduri au fost deseori semnalate, a fost aproape trecută cu vederea, cealaltă atitudine a lui Tudor Vianu, de combatere a istorismului abuziv care împiedică lucrarea critică, menţinînd-o etern în faza preliminariilor documentare. Totuşi, Prefaţa la Poesia lui Eminescu a atras autorului supărarea lui Gh. Bogdan Duică ce s-a simţit vizat de o concluzie ca următoarea: „ între acestea trebuie să apară întrebarea dacă simplitatea nu poate aduce servicii mai bune şi dacă, întrebuinţînd numai materialul adunat pînă acum, confruntarea cu opera poetului, ajutată de gust literar şi de cunoaşterea atmosferei în care această poezie s-a dezvoltat, nu poate cumva să îndrăznească a întreprinde ceea ce în general se socoteşte a fi nu numai atît de greu, dar deocamdată cu neputinţă" (Opere, e, 373). (Părerea că „biografia naţională" a poetului se va lipsi pînă la strîngerea întregului (?) material, pe care o ironiza Tudor Vianu în 1930, s-a menţinut însă şi am văzut-o de curînd reafirmată de unul din colaboratorii la Caietele Eminescu). Tudor Vianu alege deci o cale de mijloc, atenuînd defectele unei procedări prin calităţile celeilalte. Studiile despre „Junimea" (din Istoria literaturii române moderne), Eminescu şi Maiorescu sînt dovada cea mai potrivită. Ne izbeşte, în toate, • claritatea expunerii, aproape didactică, dar de o supleţe şi de o varietate a informaţiei care produce încîntare. Criticul gîndeşte limpede şi construieşte metodic. El porneşte totdeauna de la situarea istorică a operei, spre a completa cu observaţii despre circulaţia-temelor şi a motivelor. Ideologia scriitorului ocupă un spaţiu întins. Ceea ce Tudor Vianu spune, de exemplu, despre formaţia şi despre contribuţia originală în estetică şi filosofie a lui Maiorescu este definitiv. Rolul criticului e apoi marcat cu precizie, în scopurile pe care şi le-a propus şi în rezultatele pe care le-a obţinut. Aici însă, în pragul analizei propriu-zise, Tudor Vianu se opreşte, ca şi Maiorescu însuşi, de altfel. Dacă poate fi vorba de un maiorescianism adînc la Tudor Vianu (şi I. Biberi în monografia lui, şi,

mai de curînd, Pompiliu Mareea în prefaţa ediţiei din „Biblioteca pentru toţi" a exagerat această înrudire), el constă tocmai în stilul general şi ilustrativ al caracterizării. Dincolo de ilustrarea formulei generale prin cîteva exemple particulare Tudor Vianu trece rareori. Iată de pildă cum sînt tratate articolele criticului junimist în principalul studiu pe care Tudor Vianu i l-a consacrat: „Din această pricină puţinele articole de critică literară ale lui Maiorescu sint mari date ale literaturii noastre. Articolul despre Eminescu subliniază cu energie importanţa epocală a poetului şi schiţează pentru o generaţie întreagă liniile generale ale interpretării eminesciene. Articolul despre Caragiale impune definitiv pe acest scriitor. Din generaţia următoare el ştie să recunoască numaidecît metalul nobil în opera lui Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, LA. Brătescu-Voineşti etc...". (Opere, p. 346-347). Capitolul din Istoria literaturii va fi mai bogat, dar nu mai puţin abstract-teoretic.

(România literară, nr. 21, 1973)

„Arta prozatorilor români"

S-ar putea ca Arta prozatorilor, care deschide seria studiilor de stilistică, să fie nu numai rezultatul unei „nevoi de exactitate" (deci tot de ştiinţă), cum pretinde Tudor Vianu însuşi, ci şi al unei încercări de apropiere de text, de viaţa lui inefabilă, de căutare a mobilurilor individuale ale expresiei, în tot cazul, spre sfîrşitul carierei sale, Tudor Vianu s-a lăsat atras de stilistică, voind să corecteze impresia de generalitate teoretică, pe care critica sa o lăsase pînă atunci, prin aplicaţii lingvistice. Stilul e înţeles de Tudor Vianu în felul lui Karl Vossler (pe care-l şi numeşte) sau al lui Charles Bally, drept „întrebuinţarea individuală a limbii". Pentru Vossler, esteticianul descoperă formele culturii în formele limbii şi individualitatea scriitorului, în expresiile folosite (Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft). Pentru Bally, „stilistica studiază faptele de expresie ale limba/ului, organizate din punctul de vedere al conţinutului lor afectiv", deci ca- abateri semnificative (Precis de stylistique). Tudor Vianu distinge între o funcţie tranzitivă (de comunicare) şi una reflexivă (artistică) a limbajului, definind stilul drept „ansamblul notaţiilor pe care el (scriitorul) le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobîndeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic" (p. 13). Artisticul echivalează deci cu deviere subiectivă de la norma comună, capabilă să exprime „variaţiile viziunii şi sensibilităţii

individuale" (p. 2). în fapt, Tudor Vianu nu părăseşte cu totul punctul <je vedere al Retoricii („artistul întrebuinţează totuşi forme generale de expresie, comparaţii şi metafore, alegorii şi epitete" etc., p. 3—4), completîndu-l prin observarea că descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu e şi suficientă; abia frecvenţa unui procedeu ori absenţa altuia, abia varietatea individuală a figurilor generale indică nota personală a scriitorului.

E interesant însă că spiritul teoretic al lui Tudor Vianu a găsit ocazia să se reafirme, poate tocmai cînd ne-am fi aşteptat mai puţin: „Pentru cercetătorii de azi, există nu numai stilişti, dar şi stiluri - încheie criticul oarecum în sensul deosebirii lui Spitzer dintre Sprachstil şi Stilspraclie; nu numai scriitori individuali, dar şi grupări care îi conţin, curente care îl poartă" (p. 14). încît Arta prozatorilor români va combina criteriul expansivităţii individuale cu acela al stilului de epocă, marcîndu-l în special pe cel din urmă. Prozatorii sînt grupaţi „istoriceşte", în funcţie de şcoala sau curentul de care aparţin. Individualitatea fiind subordonată speciei. Cartea devine astfel o istorie a prozei noastre în latura elementelor de limbaj şi de compoziţie. .'.Dezvoltarea prozei literare romaneşti ne-a apărat cu un proces unitar" (p. 6) , remarcă T. Vianu însuşi, după ce a raportat tipul său de descriere istorică la istoriile literare obişnuite. Ceea ce mi se pare cu adevărat memorabil şi util în Arta prozatorilor este tocmai înfăţişarea acestui proces organic de evoluţie a prozei, de la Heliade şi Bălcescu la Camil Petrescu, stabilirea afinităţilor şi legilor generale (oricîte lacune s-ar găsi). Portretul artei fiecărui scriitor conţine numeroase lucruri interesante, analize de detaliu, însă forţa lui Tudor Vianu stă, şi de această dată, mai puţin în identificarea originalităţii misterioase şi irepetabile a unui autor decît în ştiinţa de a compara şi clasifica. Să dau, ca singur exemplu, capitolul despre Hortensia Papadat-Bengescu. E limpede că descrierea modului în^are proza romancierei se desface, treptat, din stilul liric, vaporos al lui Delavrancea şi Macedonski, din acela alegorizant şi estet al lui Anghel sau Galaction e superioară determinării noutăţii propriu-zise a acestei proze. Amestecul de lirism şi analiză, pe care a pus mare teniei E. Lovinescu, şi pe care Tudor Vianu îl socoteşte un merit al scrierilor de început ale prozatoarei (părînd a-i regreta lipsa din romane) nu constituie o formulă satisfăcătoare. Mai profundă e observarea senzorialităţii, dar pe care Tudor Vianu o apreciază mai ales întrucît devine reflexivă! începe să fie evidentă neînţelegerea tipului de proză, foarte modernă, pe care o scrie Hortensia Papadat-Bengescu. O serie de procedee de introducere în scenă a personajelor, de compoziţie, tehnica însăşi a naraţiei şi analizei rămîn, de altfel, nerelevate.

în ansamblu, importanţa Artei prozatorilor constă în a fi prima încercare de critică stilistică sistematică la noi şi un bun îndreptar de lectură.

(România literară, nr. 21, 1973)

„Opere 7"

După Estetica, publicată în al 6-lea volum de Opere, este acum rîndul celorlalte studii ale lui Tudor Vianu din aceeaşi sferă de preocupări să fie strînse în volum. Editorului Gelu lonescu i s-a alăturat, pentru volumul 7, George Gană, autor al unei atente postfeţe. Materialul este excepţional şi, în genere, puţin cunoscut. Problema valorizării în poetica lui Schiller, cu care Tudor Vianu şi-a trecut în 1923 doctoratul la Tiibingen, tipărită în germană un an mai tîrziu, apare pentru întîia oară în traducerea românească. Dualismul artei, cartea următoare a esteticianului, este tipărită după mai bine de cincizeci de ani de la singura ediţie (1925). Din „Revista de filosofie", 1930, este reprodus studiul intitulat Estetica antică, în sfîrşit, Probleme filosofice ale esteticii reprezintă textul inedit al unui curs universitar, revizuit de autor după litografierea lui în 1944-l945. Acestea sînt lucruri rare. Celelalte studii, de mai mică sau de mai mare întindere, au cunoscut o răspîndire normală, fiind retipărite în volumele autorului. Atît postfaţatorul, cît şi N. Tertulian în articolul de la pagina alăturată a revistei noastre socotesc, pe bună dreptate, importante aceste lucrări ale lui Tudor Vianu întrucît ne permit să ne facem o idee precisă despre continuitatea scrisului său în domeniul esteticii. George Gană examinează cu precădere cursurile universitare. N. Tertulian stabileşte locul esteticianului român în cuprinsul direcţiilor principale ale disciplinei din prima parte a secolului, bazîndu-se mai ales pe Estetica din 1934. Cronica mea diferă ca scop şi ca premise: îmi propun să analizez mai puţin ideile esteticianului decît modul realizării lor literare; şi atribui o mai mare însemnătate unora din studiile publicate în volumul 7 decît Esteticii, fiindcă mi se pare că Tudor Vianu a fost eminent nu atît ca teoretician al artei, cît ca istoric al ideilor estetice.

într-adevăr, eclectismul luminat al lui Tudor Vianu îşi arată limitele tocmai în unicul lui tratat sistematic, în Estetica, operă primită cu rezerva la apariţie din această cauză. Ea a fost însă pregătită, cum ne convingem străbătînd volumul de faţă, prin numeroase studii al căror obiect îl formează de obicei nu o problemă teoretică sau alta, ci comentariile pe care ele le-au suscitat în decursul timpului, altfel spus,

evoluţia punctelor de vedere exprimate în legătură cu ele. Remarcabil istoric al esteticii, prin informaţie şi claritate, deşi nu ne-a lăsat decît fragmente dintr-o posibilă operă de acest fel, i-au lipsit lui Tudor Vianu plăcerea şi, probabil, capacitatea de a sta singur faţă-n faţă cu problematica propriu-zisă a artei. S-a refugiat mereu în domeniul auxiliar al erudiţiei istorice. Voind să ştie totul • despre sursele speculaţiei estetice, n-a mai putut să regăsească acea spontaneitate pe care o dă, nu desigur ignoranţa, dar renunţarea la imensul bagaj de cunoştinţe acumulat prin contribuţia altor gînditori. Contemplaţia şi reflecţia estetică traduc un contact imediat cu arta; timpul lor este un prezent etern. Tudor Vianu priveşte mai mult spre trecut. Forma gîndirii sale este una a medierii permanente. Obiectul i se înfăţişează prelucrat de comentarii anterioare. Eclectismul provine, cel puţin în parte, de aici. De cjte ori o soluţie (şi el le cunoaşte pe toate) i se pare superioară jcelorlalte, Tudor Vianu nu ezită să şi-o însuşească, indiferent la faptul că ea aparţine unei concepţii incompatibile cu aceea care i-a furnizat soluţia învecinată. Dacă radicalismul lui Croce rezultă dintr-un fel de fanatism al purităţii concepţiei, eclectismul lui Vianu rezultă, din contra, dintr-o toleranţă împinsă pînă la ştergerea graniţelor dintre diferitele concepţii. Istoria urmează la Croce teoriei; la Vianu îi premerge. Estetica lui se cristalizează după sute de pagini de cercetare istorică; şi, odată concepută şi scrisă, nu e urmată de alte studii similare, ci tot de lucrări în care investigaţia istorică o covîrşeşte pe aceea sistematică. Din confruntările succesive nu se naşte la Tudor Vianu decît nevoia altor confruntări; domeniul estetic îi apare mereu ca domeniu al unei metamorfoze continue; soluţia proprie indefinit amînată denotă o greutate de a alege şi de a se fixa. Croce este înainte de orice un estetician original, care scrie istorie spre a-şi justifica teoria; Vianu este mai ales un istoric: eclectic fiindcă nu se raportează aproape niciodată la termenul stabil şi exigent al unei singure teorii.

Exemplul tipic îl constituie studiul despre Dualismul artei, a cărui temă este formuiată limpede de la început: „ în lucrarea de faţă se face pentru întîia oară încercarea, de a înfăţişa laolaltă silinţele cercetătorilor mai noi care au căutat sa stabilească diferenţele tipice care divizează domeniul artei". Pe urmele kantiene! separaţii dintre artă şi frumos, dintre o estetică a conţinutului şi una a formei, Tudor Vianu va studia de la Schiller la Panofsky, trecînd prin Worringer şi Wolfflin, dualismul artei. Originală e, pînă la un punct, punerea problemei; ca şi ordonarea ilustraţiei. C^ş,,ce,,nij,(e, desigur, puţin lucai. Regăsim nu numai uriaşa erudiţie cu care Vianu se înarma de fiecare dată cînd pornea la drum, dar şi un scrupul infinit de clarificare

a raporturilor şi evoluţiei dinlăuntrul temei sale. însă nu şi vreo originalitate de fond: căci studiul propriu-zis constă din rezumarea principalelor opinii. Din mosorul kantian. Vianu desfăşoară firul dualităţilor şi divizărilor succesive ale domeniului artei. Nu râmîne, e drept, la o curată constatare a tezelor; clarificarea însăşi presupune luarea unei poziţii. Dar de obicei la el, o teză se corectează şi nu nuanţează prin alta care i-a succedat, Worringer prin Dilthexy, psihologiştii prin pozitivişti. Obiecţiile ridicate de Vianu însuşi sînt de ordin secundar şi, nu întîmplător, cele mai multe se produc, în capitolul despre Spengler, al cărui limbaj metaforic nu are totdeauna acoperire filosofică.

Autorul Dualismului artei rămîne un admirabil istoric al ideii de dualitate (în estetica germană) şi un la fel de admirabil profesor. De cîte ori îl recitesc, mă regăsesc în situaţia studentului care i-am fost acum douăzeci de ani, curios de cunoştinţe noi şi de clare scheme de gîndire. Meritul profesorului constă în a produce certitudini, însă înţelegerea are un prag, al dubiului, peste care trecem neapărat la o anumită vîrstă. Didacticismul lui Vianu ne opreşte de obicei înaintea acestui prag; căci el ne întăreşte în speranţele noastre a nu şti mai mult, totul chiar, dar ne interzice să ne îndoim în principiu de pătrunderea minţii. Ne instruieşte fără să ne şocheze şi, mai ales, nu vrea să ne primejduiască. Dar oare există cu adevărat creaţie, în filosofic ca şi aiurea, fără un sîmbure de iniţiativă hazardată? Vianu e un consolidator care construieşte abia după ce stadiul acumulărilor i se pare încheiat. Are o viziune „organică'" a cercetării, însă acumularea de cunoştinţe nu devine de la sine creaţie: e nevoie de introducerea, într-o ordine stabilită de fapte, a unui semn de întrebare, a unei negaţii; iar spiritul negator e mai degrabă unul imatur şi pripit decît unul care aşteaptă răbdător consumarea firească a etapelor. Nici o creaţie nu e pe deplin organică. Fără ruptură, fără salt, creşterea nu se realizează. Vianu detestă imaturitatea negaţiei şi e fundamental un sceptic, lipsit de acea candoare datorită căreia creatorul, ca şi copilul, se poate legăna în iluzia că tot ce face este original şi nou.

Acest scepticism are la origine o prudenţă de om foarte învăţat. Vianu ni se înfăţişează aproape de la început în ipostaza adultului, obsedat de o tradiţie prea bogată ca să-i mai îngăduie libertăţi absolute. Posibilităţile creatoare i se par epuizate dinainte. Totuşi a existat şi la el un moment al speranţei naive, repede depăşit: îl descoperim în studiul de debut despre poetica lui Schiller. Este-cel mai simpatic şi tineresc lucru ieşit din mîna esteticianului, „în numeroasele studii dedicate scrierilor estice ale lui Schiller şi în special vestitei sale

poetici, lucrarea Despre poezia naivă şi cea sentimentală - spune - Vianu în Cuvîntul înainte al tezei sale, alegîndu-şi, cum se vede, drept punct de plecare tot comentariile anterioare - problema estetică a valorizării a atras, în mod surprinzător, cel mai puţin atenţia cercetătorilor. Şi totuşi tocmai aici rezidă importanţa principală a lucrărilor lui Schiller". A doua jumătate a frazei este neobişnuită pentru Vianu: căci echivalează cu aşezarea chestiuni pe o bază diferită de aceea de la majoritatea esteticienilor. Şi chiar dacă va consacra întîiul capitol al studiului (şi părţi din celelalte) tot unei critici a criticii, autorul va fi silit, mai departe, să se despartă de tradiţia comentariilor schilleriene şi să şi susţină propriul punct de vedere. Aparent neînsemnata abatere de la perspectiva curentă are consecinţe majore. Karl Groos, referentul tezei, le-a remarcat numaidecît. în notele bogate ale volumului. 7, referatul lui este reprodus integral (l-a publicat mai întîi Stancu Ilin în „Manuscriptum"): „Aducînd în prim plan, în celebrul studiu al lui Schiller, nu diferenţierea tipo-psihologică, la care trimite titlul, ci problema valorizării - scrie profesorul de la Tiibingen — (Tudor Vianu) a ajuns să descopere legături între opera .poetului şi la querelle des anciens et des modernes, din timpul lui Ludovic al XJV-lea şi cu întreaga dispută pe această temă, din Franţa şi Germania". Dar nu doar restituirea în context istoric este inedită, ci reinterpretarea subtilă noţiunilor din poetica schilleriană. Karl Groos o ştie bine: „Printre lucrurile cele mai valoroase aduse de el (de Vianu), aş considera analiza noţiuniii de naiv... Instructivă este, de asemenea, folosirea conceptului de ficţiune al lui Valhinger în legătură cu modul în care Schiller transformă tot mai mult opoziţia dintre naiv ş(sentimental, formuiată mai întîi istoric, într-una sistematică". Nici vorbă, este în acest prim studiu un Vianu diferit de cel ştiut nouă apoi. Capitolele 3-5 sînt, teoretic, de o mare fineţe şi originalitate. Nicăieri autorul Esteticii n-a repetat acest mod direct de tratare, care presupune o suspendare provizorie a conjuncturii interpretative şi ţinerea sub ochi a obiectului propriu-zis. Ulterior, esteticianul se distanţează de obiect, preferînd grila pe care comentatorii succesivi au pus-o între el şi Schiller. Studiul de debut ne îndreptăţeşte să privim cu „oarecare nostalgie spre destinul filosofic al autorului, întors dia promiţătorul său elan spre sinteză personală, de o exagerată circumspecţie, în Tudor Vianu, un posibil teoretician al artei s-a sacrificat pe altarul erudiţiei istorice.

(Romania literară, nr. 26, 1978)

Document: 03. G. Calinescu.doc

G. CĂLINESCU

Principiile de estetică ale lui G. Călinescu"

iată, în sfîrşit, un volum care strînge cele mai importante scrieri de estetică ale lui G. Călinescu, de la „cursul de poezie" din 1937-l938, la Universul poeziei, publicat în 1947, de la Simţul criticii din 1927, la Tehnica criticii şi a istoriei literare din 1938..., dar nu ştiu ce să citez şi ce să las deoparte: sînt aici Istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică, Domina bona, Poezia „realelor", Clasicism, romantism, baroc, Sensul clasicismului. Nu mă pot opri, tocmai fiindcă e vorba de o carte extraordinară, să nu fac cîteva remarce mărunte, dar care mi-au tulburat bucuria. Citim pe copertă: George Călinescu. Acest George, cînd e ştiut că autorul semna cu iniţială, dă numelui un aspect grafic neobişnuit. Volumul e însoţit de prefaţa lui Ion Pascadi. Să-mi fie iertată întrebarea, dar de ce această lipsă de modestie? Are nevoje G. Călinescu de prefeţele noastre? Sau este mai degrabă vechea preocupare a editurilor de a ne lămuri cum stăm cu „principiile de estetică" ale autorilor clasici? A doua supoziţie pare a fi mai aproape de adevăr, fiindcă în prefaţă (vagă descriere a articolelor) furnică propoziţiile de tipul: „e drept, iar formulările nu excelează uneori prin rigoare", „în procesul clarificării concepţiilor sale filosofice şi sociologice... " (dar Călinescu e perfect clarificat din 1927!), „reabilitînd din punctul de vedere ştiinţific inefabilul artei... " etc. Ah, poncifele astea!

Ar fi să cad, la rîndu-mi, în vanitatea de a scrie în cinci pagini despre cele mai frumoase eseuri ale lui G. Călinescu, dacă aş încerca să vorbesc despre toate. Unii critici le cunosc, alţii le vor citi acum. Mai interesant ar fi să descoperim în ce constă darul speculativ al lui G. Călinescu. Talentul lui de evocator, de portretist, în proză sau în critică, fineţea analizelor sale critice, au fost adesea relevante. Dar despre „esteticianul" G. Călinescu s-a scris cu nedrepte rezerve, aceleaşi din cazul „esteticii" lui. Pe scurt, nu doar i s-a refuzat orginalitatea gîndirii estetice, dar s-a convenit cu destulă greutate că are măcar spirit speculativ, îndoiala aceasta a fost întreţinută cu grijă mai ales de profesorii de estetică, ameninţaţi în însăşi raţiunea lor de a fi, căci G. Călinescu nu ştie să fie blînd cu el: „Estetica, declară el din capul locului, este o disciplină sau mai bine zis un program de preocupări care s-a.născut, inconştient sau nu, din nevoia simţită de o întinsă clasă de'intefeSiilciB de a vindeca lipsa sensibilităţii artistice prin judecăţi aşa-zise obiective, adică în fond străine de fenomenul

substanţial al emoţiei". Ca tocmai un profesor de estetică să prefaţeze acum Principiile lui G. Călinescu - iată un paradox la care s-ar cuveni să medităm! Fireşte, am în vedere categoria, nu persoana prefaţatorului.

Singura estetică posibilă fiind, prin urmare, pentru G. Călinescu, una a posteriori, nu o ştiinţă, ci o sumă de observări şi reflecţii asupra operei, o experienţă a operei generalizată, - eseurile vor deveni analize ale lecturii noastre valabile condiţionat şi fără a întruni cerinţele unui sistem. Cu mult înainte de Gaetan Picon în L'âcrivain et son ombre, a vorbit despre estetică ca despre o experienţă nemijlocită a valorii. Cititor excepţional, nu se putea ca G. Călinescu să nu fie şi un cunoscător excepţional al obişnuinţelor, al surprizelor şi al ticurilor lecturii. Talentul lui teoretic nu-i cu nimic mai prejos decît acela critic. O pagină de G. Călinescu rămîne totdeauna o pagină de G. Călinescu.

„ Prin simbol înţeleg tocmai ceea ce se raportează la destinul meu de om şi socotesc că e poetic orice lucru care vorbeşte despre mine [...] Oricum, e greşit să considerăm lucrurile în sine, trebuie mereu să le raportăm la ideea generală. Cineva îmi va spune poate că aparatul de radio este eminamente prozaic. Ca orice invenţie, tehnică, însă obiectul nu-i constant, zic eu, ideii. Trebuie să vie numai poetul să accentueze simbolul inclus. De ce dacă îngerii vestesc catastrofa finală prin trîmbiţă, n-ar vesti-o prin radio: «Atenţiune, atenţiune!! Vae, vae, incolis terrae» şi celelalte? De ce pîlnia aparatului în legătură cu eterrul n-ar primi mesagii din cerul însuşi? Este evident că dacă lisus ar fi apărut într-o vreme ca cea de azi, limuzina şi radioul ar fi fost imagini sacre. Răstignirea pe cruce era atunci o pedeapsă banală. Astăzi lisus ar fi fost împuşcat şi puşca ar fi devenit obiect sfint [...] Eu îmi iau ca motto versurile lui Eichendorff: „In fiecare lucru doarme un cîntec... ".

G. Călinescu introduce şi în limbajul estetic libertatea cuvîntuluî şi imaginaţia creatoare: cele mai abstracte noţiuni se însufleţesc şi se leagă în chip nevăzut. G. Călinescu umple de viaţă spaţiul ideilor; între două definiţii estetice ne aşteptăm Ja o lovitură de teatru. O concluzie ne taie răsuflarea ca o cortină, căzută brusc peste finalul piesei. Chiar cînd dă eseului un aer de „seminar" (Universul poeziei), G. Călinescu ştie să fie aşa de puţin profesor, încît nu încape nici o umbră de pedanterie. Elevul nu e, nici el, elev, după cum profesorul nu e profesor: unul este un alter-ego al celuilalt, o fantasmă intentată din raţiuni retorice. Căci vorbind mereu cu sine, G. Călinescu nu se dedublează realmente, din îndoială sau dui, prudenţă, totul rămîne gratuit, ca un joc al inteligenţei, mai degrabă un spectacol decît un dialog.

Aceasta şi este nota „esteticii" lui G. Călinescu: spectacolul. Ideile capătă la el o prezenţă aproape fizică, sînt personajele unei comedii, se costumează, se deghizează, se mişcă într-un decor studiat minuţios. Piesele de teatru ale lui G. Călinescu nu sînt deosebite structural de eseuri: materia fiind alta, spiritul intern e acelaşi.

în Poezia „realelor", G. Călinescu împarte pe scriitorii români în două categorii: didactici şi gnostici. Dacă ar fi să-l încadrăm pe el însuşi într-o categorie ar fi în cea de a doua, a gnosticilor, a „realiştilor", alături de Caragiale, de exempiu. Nu pur şi simplu din cauza „teatrului", înrudirea e mai profundă, în Domina bona, G. Călinescu încearcă să descrie literatura română prin spiritul lui Caragiale. De ce tocmai Caragiale, ne putem întreba. Pornind de la cîteva tipuri ale lui Caragiale, G. Călinescu ajunge la concluzii paradoxale. Poate că nu răsturnarea tuturor judecăţilor noastre este lucrul cel mai uimitor în Domina bona, dar o mare similitudine dintre mecanismele descrise de G. Călinescu la Caragiale şi la eroii lui şi propriul chip de a gîndi. G. Călinescu „reabilitează" pe Zoe, pe Pristanda şi pe ceilalţi care, ca şi Caragiale însuşi, sînt „inteligenţi", adică mobili, minţi dialectice, sărind cu uşurinţă peste contradicţii, deloc dogmatici. Fireşte, ei sînt caricaturali şi asta ne împiedică să-i judecăm just. Leonida, de exemplu, se caracterizează prin această eliminare sistematică a contradicţiilor, acolo unde le întîlneşte: „ Astfel a declarat că nu-i revuluţie, pentru că nu e voie de la poliţie să se tragă cu pistoale. Cu toate astea s-a tras cu pistoale. Conu Leonida găseşte un distinguo. Nimeni n-are voie să dea cu pistolul afară de poliţia însăşi, şi, în cazul acesta a fost poliţia în persoană". Caragialismul lui G. Călinescu constă în absenţa oricărei rigidităţi dogmatice, în această emoţie (pe care o are şi Leonida) de a întoarce noţiunile pe partea cealaltă, de a găsi senzaţionalul în locurile comune. Pentru noi, nimic nu e mai fix, mai înrădăcinat, mai aproape de prejudecată şi schemă decît eroii lui Caragiale. Ei bine, un Titirică profund şi mistic, un Ipingescu cartezian, un Trahanache avînd despre femeie filozofia lui Dante, un Caţavencu comparabil cu Hasdeu - sînt observări paradoxale şi care, de n-ar fi dovedite de geniul lui Călinescu, ar rămîne un fel de „revuluţie făcută de poliţie în persoană". Raţionamentul nu diferă: şi pentru unul şi pentru altul, totul atîmă de interpretare. Ceea ce spune Leonida despre statul democratic e plauzibil dacă îi admitem premisa. Acest caragialism al lui G. Călinescu, acest geniu al paradoxului, adică plăcere de a dovedi profunzimea lucrurilor comune, nu trebuie totuşi absolutizate fiindcă există şi un „dogmatism" foarte puternic la Călinescu, (de exemplu, în tot ce are atingere cu romanul sau cu specificul naţional).

Interesant este să vedem şi ce se întîmplă cînd G. Călinescu scrie despre un, de data aceasta, integral dogmatic, ca Titu Maiorescu. Numeroase pagini din Poezia „realelor" sau Domina bona îi sînt consacrate. Dacă eroilor lui Caragiale, aşa de des învinuiţi de lipsa fondului, de caricatură goală, de mecanism pur Călinescu le găseşte tocmai un fond puternic (aceasta este şi demonstraţia lui), lui Maiorescu i se tăgăduieşte acest fond. „Fondul era, înaintea lui Maiorescu, un fond fără formă gramaticală, în timp ce el pretindea că e o formă fără fond. Cînd citeşti discursurile, remarcabile, ale lui Maiorescu, constaţi cu surprindere carenţa fondului". Cu .alte cuvinte, paşoptiştii sînt haotici, dar au fond, adică tensiune, viaţă spirituală, Maiorescu e formalist întrucît se ocupă exclusiv de expresie. Aici sînt două întîmpinări posibile. Prima este aceea că prin expresie Maiorescu nu înţelege formă, ordine de suprafaţă, ci structură adîncă. El este un „structuralist" identificînd, înaintea lui Claude Levi-Strauss, expresia, cu acea savoare inefabilă prin care structura se deosebeşte atît de elementele ce o compun cît şi de suma lor. Aşadar, paşoptiştii, n-au fond, pentru Maiorescu, întrucît n-au expresie; el împrumută de la alţii formele superficiale, în acest caz formele lor vor fi, fireşte, goale, în al doilea rînd, Maiorescu face o curioasă (dar explicabilă) extindere: lui, „inteligenţa" paşoptiştilor şi a eroilor lui Caragiale i se pare nu doar semn de mobilitate morală. G. Călinescu găseşte filosofia lui Caţavencu în uşurinţa cu care „se repliază" moral. Pentru Maiorescu acest punct de vedere este inadmisibil şi „caragialismul" generaţiei'de la '48 i se înfăţişează ca o lipsă de fermitate şi de consecvenţă. Acesta este „fondul" pe care Maiorescu îl caută la el şi nu-l găseşte: gravitatea, simţul tragicului istoric, linearitatea morală dusă pînă la rigiditate. E curios că nu şi-a dat seama cît de aproape era Bălcescu de idealul lui. Pentru „inteligenţa" lui Călinescu (perspectivă întoarsă) Maiorescu e linear, adică inuman, mai bun etic, dar sărăcit ca experienţe morale! Doctorul Hergot din Bietul loanide care înseamnă în jurnalul său cînd află că a murit Gonzaly lonescu: „Cerul extrem de senin. Priviţi steaua polară" este un astfel de tip impersonal, abstras, şi ne face să ne gîndim la Maiorescu cel ce notează în ziua înnebunirii lui Eminescu: „Foarte cald!" Maiorescu urăşte bufoneria, tocmai fiindcă confundă labilitatea intelectuală a lui Leonida cu labilitatea morală a lui Caţavencu. Pentru el, fond înseamnă, în ultimă instanţă, constanţă şi seriozitate, refuzul tranzacţiilor, indiferent de sensul lor.

(România literară, nr. 47, 1968)

„Istoria literaturii române"

„ Dl. G. Călinescu trebuie să plece din învăţămînt şi aceasta pentru că: a) este periculos educaţiei tineretului, prin lipsa de obiectivitate cu care tratează literatura română, denaturînd relaţiile şi valorile, cu scop de-a dărîma gloria trecutului şi a făuri temple pentru trecătoarele şi neînsemnatele talente de duzină, pe care d-sa le evidenţiază; b) este lipsit de sentimentul onoarei patriotice şi româneşti...; c) este slujitorul fanatic al unei concepţii inactuale ori periculoase, după care naţionalismul este desconsiderat...; d) este un spirit critic negativist şi periculos pentru neamul acesta... De aceea, laşul Moldovei lui Ştefan cel Mare şi al lui Eminescu nu-l mai poate suferi. Să plece!".

Aceste fraze agramate şi agresive poartă semnătura unui oarecare M. Gr. Constantinescu într-o broşură menită a semnala intelectualilor, moldoveni primejdiile legate de publicarea la Fundaţie a Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent de G. Călinescu. Le-am extras dintr-o carte utilă şi destul de bine alcătuită a lui Petre D. Anghel (p. 66-67) care reface Dosarul critic la Istoriei (Editura Eminescu). Voi spune cîteva cuvinte mai la vale despre dosarul cu pricina. Deocamdată aş insista pe primirea de care Istoria a avut parte la tipărirea ediţiei princeps. Ea este de două feluri, după cum vine de la atacatori fără nici un scrupul ori de la apărători prea plini de scrupule.

M. Gr. Constantinescu se rînduieşte, desigur, printre cei dinţii. El este, judecind- după argumente, un „naţionalist". Majoritatea denigratorilor ediţiei princeps face parte din această tabără, pe cit de zgomotoasă, pe atît de ineptă. Predecesorii de acum o jumătate de veac ai lui Vădim Tudor îşi reunesc glasurile într-un veritabil cor al urii. „Sacrilegiu", „impietate", „complot împotriva frumosului românesc", „scandal public", „batjocorirea patrimoniului spiritual românesc", „act de lesnaţiune" - iată doar cîteva din aprecierile acestor oameni, ale căror nume nu ne mai spun astăzi nimic, dar a căror mentalitate aculturală şi al căror vocabular îşi păstrează, din nefericire, actualitatea.

Explicabilă, deşi în fond meschină, este receptarea cărţii lui G. Călinescu de către criticii serioşi ai momentului. Cu două sau trei excepţii (tinerii de la revista „Albatros" ori aceia, ca Adrian Marino şi Al. Piru, sprijiniţi de Călinescu la debutul lor), criticii nu fac, dacă e să spunem lucrurilor pe nume, decît să caute noduri în papură Istoriei. Evident iritat de capitolul care i-a fost consacrat, şi care nouă astăzi ni se pare şi exact, şi frumos, sexagenarul E. Lovinescu, decanul de vîrstă

al breslei, intră nesilit de nimeni într-o demonstraţie sofistică din care rezultă că G. Călinescu are toate „ marile însuşiri de expresie artistică, de receptivitate estetică, de amplexiune a inteligenţei, de putere de muncă, de adunător de uriaşe materiale şi de arttmator al lor prin simplul prestigiu al talentului", dar că, în acelaşi timp, el „nu era indicat pentru a scrie o Istorie a literaturii" (loc. cit., p. 187). O enormă cronică a lui Ş. Cioculescu recunoaşte meritele literare (portrete, evocări, descrieri) ale cărţii, ba chiar şi îndreptăţirea criteriului estetic, adică valoric, întrebuinţat într-o istorie, dar îi neagă eficacitatea de „calitate ştiinţifică'' (p. 215). Pentru cine ştie stilul insidios cioculescian, aceasta înseamnă a lua înapoi cu ambele mîini ceea ce ai dat cu una. Curios este că Ş. Cioculescu respinge tocmai lectura inversă care face originalitatea lui Călinescu şi încă în numele unor pretinse anacronisme. Uzînd de o erudiţie întrucîtva şcolărească, Ş. Cioculescu indică datele de apariţie ale unor opere invocate de autor ca să probeze, de exemplu, că D. Cantemir nu putea apela în Istoria ieroglifică la un procedeu satiric voltairian de vreme ce testele satirice ale scriitorului francez sînt ulterioare celui ale scriitorului român. Este limpede că se confundă afinitatea cu influenţa şi că Ş. Cioculescu rămîne la ideea pozitivistă de istorie literară.

Dosarul critic al lui Petre D. Anghel recurge în linii mari la metoda cărţilor din fosta colecţie de la Editura Eminescu intituiată Interpretat de... Prefaţa este în genere corectă (dar cu unele simplificări, cum ar fi aşezarea lui Al. George şi M. Niţescu în linia detractorilor proletcultişti ca Ion Vitnec), fără idei generale şi cam descriptivă, părînd, în plus, redactată înainte de revoluţie, dacă e să ne luăm după unele aprecieri „prudente", ca şi antologia de texte critice, oprită cam acum zece ani. Interesante mi s-au părut tabelul cronologic (Istoria Istoriei) şi ideea de a folosi excerpte din corespondenţa Călinescu-Rosetti referitoare la ediţia din 1941. N-am înţeles exact sensul separării articolelor în două capitole, intitulate Pro şi contra şi, respectiv, Cronici, articole, studii, nici încălcarea cronologiei. Capitolul Bătălia... este incomplet şi trage spre partea celor care, ca Al. Piru, au pledat cauza textului completat de autor după 1988, arată clar că Istoria intră irevocabil cu acel prilej în zodia elogiilor imperturbabile. Tristă soartă: meschinelor comentarii de la început le iau locul acum comentarii apologetice încă şi mai plicticoase (un record greu de egalat: articolul lui D. Micu intitulat Palatul fermecat).

Nu pot încheia fără a semnala un text pe care nu-l cunoşteam. L-a publicat N. Vasilescu-Capsali în „Tribuna" din 1977, de unde l-a

reluat Petre D. Anghel. E vorba de propunerea pe care Ş. Cioculescu, T. Vianu şi VI. Streinu o fac, pe la începutul lui 1942, şi, se pare, la cererea expresă a ministrului I. Petrovici, unul din nemulţumiţii de cartea lui CălineScu, de editare a unei istorii a literaturii române. Una adevărată, se înţelege, adică ştiinţifică, în text, regăsim multe din obiecţiile pe care îndeosebi Ş. Cioculescu le adusese Istoriei călinesciene („un loc prea întins subiectivismului în stabilirea valorilor", „numeroase erori de fapte şi de date" ş.a.m.d.). Cum se poate constata, trei dintre cei mai de seamă critici ai momentului împing invidia profesională pînă la a se preta jocului autorităţii culturale a vremii şi a lovi, fie şi indirect, o carte neplăcută acestora. Cei trei crai au reuşit să dea, doi ani mai tîrziu, o succintă Istorie a literaturii române moderne (secolul XIX), perfect onorabilă, dar neputînd-o concura pe a lui Călinescu.

(România literară, nr. 13, 1993)

G. CÂLINESCU, MATEI CĂLINESCU, ADRIAN MARINO, TUDOR VIANU

„Clasicism, baroc, romantism"

Cunoscuta prefaţă cu acest titlu a lui G. Călinescu la Impresii asupra literaturii spaniole deschide o culegere recentă de studii consacrate clasicismului, romantismului şi barocului de către Tudor Vianu, Adrian Marino şi Matei Călinescu. Utilitatea ei indiscutabilă nu ne scuteşte de a căuta criteriile după care a fost alcătuită. Din capul locului ne întrebăm cine este autorul selecţiei şi al rezumatelor analitice, fiindcă, totdeauna în asemenea cazuri, este evident un punct de vedere, mai ales erori. Anonimatul arată o ciudată (şi destul de răspîndită) idee despre antologia critică. Principala eroare a culegerii este înşiruirea alfabetică a autorilor incluşi, deşi ordinea cronologică ar fi fost cea firească. Studiile reflectă momente succesive din istoria temei. Evoluţia unghiului de vedere şi a tehnicii de analiză rămîne greu de determinat fără respectarea cronologiei. Matei Călinescu îl citează pe Adrian Marino, căruia însă îi premerge în culegere, şi amîndoi pornesc de la Tudor Vianu, care le succede. Selecţia nu e, nici ea, infailibilă. Din Tudor Vianu a fost preferat începuturile iraţionalismului modern, numai tangenţial în raport cu problema cărţii, unui studiu precum Manierism şi asianism, cu siguranţă mai potrivit. Numărul autorilor este şi prea restrîns ca să ne facem cu adevărat o părere despre contribuţia românească în materie. Ar fi fost un lucru interesant să vedem cum se punea, de exemplu, chestiunea barocului înainte de război şi cum se pune astăzi, cum s-a modificat conceptul de clasic sau acela de romantic, dacă a existat un clasicism sau un baroc românesc; după cum, ar fi fost instructiv să putem compara modul de interpretare tradiţional cu acela modern.

Studiile, în sine, sînt, fireşte, excelente. Ele sînt de trei tipuri. Clasicism, romantism, baroc al lui G. Călinescu seamănă cu Lo barroco al lui Eugenio d'Ors, nu numai prin cîteva idei, dar, mai ales, prin factura literară. Amîndouă formulează teoretic o experienţă artistică nemijlocită; este vădit că şi Eugenio d'Ors şi G. Călinescu pornesc de la un gust şi de la o observare personală a operelor. Ei au plăcerea de a trăi printre tablouri înainte de a o avea pe aceea de a le comenta. Meditaţia începe de la ochiul care vede detaliul revelator, de la impresia pe care o lasă în suflet, o pînză sau o figură sculptată, însă acumularea de impresii scoate, curînd, la iveală ideea; culorii afective i se substituie o culoare ideologică şi ceea ce păruse gust empiric şi

provizoriu se dovedeşte a fi o solidă cultură. Rapiditatea generalizării e la fel de mare ca şi aceea a privirii. G. Călinescu are spirit sintetic şi expresie lapidară, aforistică. Metoda inductivă e, poate, înşelătoare, o simplă tehnică de a capta şi reţine pe cititor, un suspense, într-atît se impune, în cele din urmă, o schemă de gîndire care constrînge noţiunile să i se supună. Şi Eugenio d'Ors şi G. Călinescu sînt, în fond, nişte dogmatici paradoxali, tinzînd, prin impresii, să ilustreze un principiu ordonator. Studiile lor se află la limita dintre ştiinţă şi artă; d'Ors îl socoteşte pe al său o autobiografie, un roman sau un basm. Ştiinţa ţine de capacitatea de a formula adevăruri generale; arta, de revelarea lumii de opere sub un unghi concret, de viziunea epică.

Cu totul diferit este studiul, foarte profund şi temeinic, al lui Tudor Vianu despre Romantism ca formă de spirit. Aici s-a şters aproape orice urmă a contactului direct cu operele; lipseşte, dacă nu lirismul superior a! ideii, în orice caz viziunea epică de la G. Călinescu. Ochiul s-a deprins de|a a vedea în serii abstracte şi mintea clasică înainte ca reacţia gustului să se fi produs. Emoţia e curat intelectuală: stabilire de distincţii şi nuanţe. La G. Călinescu, ne frapau puterea asociativă şi fineţea intuiţiei; la Tudor Vianu este o fineţe mai ales în comentariul ideologic. Amîndoi înfăţişează o opoziţie între clasic şi romantic, dar în vreme ce pentru G. Călinescu opoziţia este între două ,,personaje", pentru Tudor Vianu ea rămînea abstractă.

Ceea ce se remarcă îndată la Adrian Marino (cel mai stăruitor dintre esteticienii mai noi ai curentelor literare) este accentul pus pe soluţia sincronică. Referinţa istorică nu lipseşte niciodată, însă, pe deoparte, c mai sumară decît la Tudor Vianu, iar pe de altă parte, e repede conduşii către o încercare de sistem. Influenţa structuralismului e hotărîtoare. Seria istorică devine serie sistematică. Calităţile şi defectele studiilor lui Adrian Marino despre clasic, romantic, baroc, modern etc., provin, în egală măsură, din tendinţa de a proceda exhaustiv şi complet. Numărul „notelor" fiecărei noţiuni creşte aîîl de mult (pe cînd Paul Van Tieghem distingea opt sensuri ale clasicului, Harry Levin, cinci, iar Tatarkiewicz, patru, Adrian Marino le ridică la zece), încît definiţia propriu-zisă se amînă la nesfirşit. O definiţie este o limitare şi a defini înseamnă a renunţa. Excesul analitic face cu neputinţă sinte/ă. G. Călinescu avea ideea în cap de la început, încît înmulţirea relaţiilor nu periclita aici o clipă sistemul, în descrierea structurală a lui Adrian Marino lipseşte adesea tocmai structura.

Şi Matei Călinescu beneficiază de structuralism. Clasicul e, de exemplu, descris în funcţie de trei criterii; valoric, istoric şi clasificatpriu. într-un prim stadiu, fascicolul de semnificaţii se

deschide foarte mult; apoi el este trecut printr-o nouă prismă şi adus la unitate. E vorba de acelaşi structuralism ingenuu al lui Tudor Vianu, care, clarificînd, tinde spre o definiţie lapidară, fără a transforma momentul analitic în scop în sine. In al doilea rînd, noţiunile îşi păstrează relativitatea, fluctuaţia, inevitabilă. Ceea ce face simpatice aceste discuţii (de atîtea ori sterile) de termeni este micul accent personal pus pe un cuvînt sau interpretarea mai liberă a unui sens. Un „dicţionar de idei literare" trebuie să fie, fără-ndoială, cît mai exact şi mai riguros, dar ca să-l putem consulta, se cade să fie scris cu imaginaţie.

(România literară, nr. 19, 1972)

Document: 04. Vladimir Streinu.doc

VLADIMIR STREINU

„Pagini de critică literară"

în Istoria literaturii, G. Călinescu, neacordînd criticii lui Vladimir Streinu decît o rugară atenţie, notează, după examinarea poeziei aceluiaşi: „în aplicări, eseistul avea de reexaminat unele opinii prea cordiale ori prea reticente, precum va trebui să-şi corecteze stilul oficios". Aceasta, cu toate că Vladimir Streinu este autorul unui număr însemnat de foiletoane, parte adunate în Pagini de critică literară (volumul întîi reia, cu un adaos de opt titluri, pe acela din 1938, volumul al doilea cuprinde cronici risipite prin reviste, după 1938) şi al unor studii despre Clasicii noştri, cunoscute, în marea lor majoritate, lui G. Călinescu cînd îşi redacta Istoria. Mai mult decît atît: eseistul a schiţat chiar cîteva răspunsuri personale la Problema criticii literare, arătînd, şi cu alte prilejuri o conştiinţă foarte precisă a profesiunii sale.

Totuşi, măcar într-o privinţă, G. Călinescu are dreptate. Dintre criticii generaţiei lui, Vladimir Streinu îi pare cel mai indiferent faţă de alegerea operelor pe care le recenzează. Nescriind (precum Pompiliu Constantinescu ori Perpessicius) despre toate apariţiile, el nici nu lasă sd se vadă motivarea preferinţelor, care nu e totdeauna valoarea. Ne referim doar la articolele publicate în Pagini şi probabil că impresia aceasta ar fi oarecum schimbată dacă am avea răgazul să le căutăm şi pe acelea abandonate

în reviste. Fapt e că Vladimir Streinu scrie despre Robul lui Dem Theodorescu, nu şi despre Rusoaica lui Gib Mihăescu, despre însemnările unui belfer ale lui loachim Botez, nu şi despre romanele lui Camil Petrescu, Rebreanu, M. Sadoveanu (cu excepţii nesemnificative), în poezie, către care se îndreaptă înclinaţiile criticului, nu e omis, dintre autorii de seamă, decît Barbu. Dar în critică, prezenţa unor cărţi face iarăşi inexplicabilă absenţa altora, aşa că, pînă la urmă, tabloul este incomplet şi arbitrar. Nu se poate găsi o scuză în eventuala lipsă de vocaţie pentru cronică; Vladimir Streinu a scris mai ales cronică, iar capriciile nici nu ne dezvăluie o pasiune statornică pentru o anume familie artistică sau pentru un anume tip de scriitor, care să'explice alegerea. Pe urmă chiar metoda de recenzare diferă de la o carte la alta, fiind vorba cînd de simple articole â propos de, cînd de veritabile studii, cînd de excursii erudite, cînd de o notă â voi d'oiseau: ceea ce nu i se poate, desigur, reproşa autorului, dar ceea ce justifică pînă la un punct părerea mai generală că Vladimir Streinu e mai cu seamă un eseist, destul de

dispreţuitor faţă de dogmele profesiei, „jucînd", poate cu o secretă voluptate, în amator. Stilul este acela al criticii preţioase; nu pun nimic peiorativ în afirmaţie, căci există în critică un stil preţios, aşa cum există unul sec, ambele la fel de îndreptăţite. Să luăm la întîmplare o pagină: „ înţeleg că un cunoscător al literatura, de transă şi fantoşe, nervaliene ar putea ridica o întimpinare poate întemeiată. Gerard de Nerval, victimă a onirismului, însemna in capela aceea romantică de provincie a Dijonului, unde trăia, un cordon de legătură al întregii literaturi franceze cu poezia şi mentalitatea germană S-ar putea ca atît Nerval, cit şi Blaga, să fi avut o aceeaşi reminiscenţă dintr-o literatură, pe care îndeobşte se ştie că amîndoi au cunascut-o. In acest caz, acei cărora poezia germană le-a revenit familiară sînl în drept să înnumere firele acestea de nisip. Voi risca totuşi un gînd de zădărnicie pentru cazna lor ".

Dacă nu este un „grefier" al criticii că Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu nu este nici numai un degustător de cărţi ca Perpessicius. Cum am mai spus, el a căutat să definească un concept de critică şi, fără a reuşi să ajungă la unul original, a fost acela care, în generaţia lui, a cultivat mai atent reflecţia asupra criticii. N-au făcut-o nici Pompiliu Constantinescu, nici Ş. Cioculescu; G. Călinescu are o situaţie excepţională. Cu toate acestea, există un număr de păreri despre critică şi literatură pe care le împărtăşesc toţi: mai mult, un număr de convingeri artistice. Toţi sînt, din naştere, maiorescieni. De aici decurge „militantismul estetic", încercarea, cum spune Vladimir Streinu, „de a stăvili surparea, peste valorile artistice, a unor terenuri limitrofe, de a zădărnici instaurarea anarhiei în spirite şi de a veghea asupra celei ordini supreme pe care Arta o instituie în lume". Admirabile cuvinte! Reprezintă ele un crez estetizant? Nu: „Militantism estetic nu însemnează estetism... Estetismul este un mandarinat care desconsideră nevoia luptei de idei, adică însuşi fondul acestor volume de critică". Apărarea purităţii artei se leagă de aceea a purităţii criticii. Vladimir Streinu vine către critică, asemenea colegilor lui de generaţie din învăţămîntul secundar (cum a remarcat tot G. Călinescu); le-a fost dat acestor foşti profesori să reacţioneze, desigur şi sub înrîurirea lui E. Lovinescu, în primul rînd contra denaturărilor didactice ale criticii. Fără să fie un polemist, ci mai degrabă un ironist, Vladimir Streinu este totuşi autorul unor energice articole care denunţă prostia criticii de tip şcolar (Confuzie 1933, O istorie şcolară a literaturii române). Aceasta este una din marotele lui.

Momentul cel mai important, pînă astăzi, al criticii româneşti moderne se află, în felul acesta, întemeiat pe trei-patru principii sigure,

între care autonomia esteticului deţine rol de vioară întîi. Critică estetică înainte de orice. Nu e mai puţin adevărat că urmele vechilor deprinderi didactice nu dispar niciodată cu totul şi aceste deprinderi continuă să ţină înlănţuite, dacă nu gustul, în orice caz metodele propriu-zise de analiză. Violenta reacţie la critica şcolară izvora şi dintr-un secret complex. E semnificativ şi surprinzător - nu o dată - că le-a lipsit unor critici de talentul celor în discuţie ambiţia de a trece de hotarele criticii explicatoare a operelor. De aceea, poate şi ramîn mai interesanţi în recenzie decît în cărţi, pentru că în acestea din urmă canoanele didactice ies dintr-o dată la iveală, cum se întîmplă în studiul lui PcSmpiliu Constantinescu despre Arghezi. Lucrul se vede şi mai lămurit dacă luăm în considerare atitudinea lor faţă de operele trecutului. Obligaţiile foiletonului i-au ţinut departe de istoria literară pe care au lăsat-o, mai ales pe cea veche, în seama specialiştilor, rupînd-o astfel pentru multă vreme de preocupările intelectualului modern. Retrospecţia lor s-a oprit de obicei la marii clasici, pe care i-au citit, ce-i drept, cu totul altfel decît o făcuseră înaintaşii (Lovinescu) şi decît o făceau istoricii literari de meserie. Lecturile lor din Creangă, din Eminescu sau din Caragiale creează primul curent susţinut de redescoperire a valorilor clasice dintr-Jin unghi modern. Dar nici unul n-a lărgit la întreaga literatură a trecutului analiza. Dacă Ş. Cioculescu scrie un capitol dintr-o Istorie a literaturii române moderne, despre epoca 1830-l865, biografia lui Caragiale o menţine în notă strict documentară, declarînd circumspect că autorul Scrisorii pierdute ,, îşi va găsi, fireşte, scriitorul de mare talent, care să-i învie chipul". Perpessicius se consacră ediţiei Eminescu. Vladimir Streinu istoriei versului liber românesc... Cărţi utile, nici vorbă, dar care nu cer talent, ci numai pricepere.

O despărţire decisivă de metodele istoriei literare de tip universitar nu se produce niciodată (doar Călinescu o va pune în practică); mai ciudat este că nici analiza critică a operelor prezentului nu s-a eliberat cu totul de metodele didactice! Teme, motive, tipuri, artă literară... Iată cum analizează Vladimir Streinu pe Arghezi; articolele consacrate marelui poet nu alcătuiesc un eseu unitar, ci se continuă oarecum în serie paralelă cu a volumelor lui Arghezi. Primul, de exemplu, se opreşte la Cuvinte potrivite, altele la Cărticică de seară, Hore, Florile de mucigai sînt ignorate, deşi, dacă e de căutat originalitate la Arghezi, aici ea putea fi găsită cel mai lesne. Metoda e peste tot aceeaşi. Se pleacă de la „critica criticii" (aproape o ceremonie, am zice, obligatorie la nişte critici care au întreţinut permanent în relaţiile dintre ei cea mai deplină politeţe şi cordialitate), trecîndu-se la preciziuni în

legătură cu natura liricii argheziene, într-o polemică ce se va reînnoi cu punctul de vedere „psihologic" în analiza poeziei, se exprimă şi o poziţie pe care criticul va întemeia mai tîrziu propria sa analiză. Ni se atrage atenţia asupra a două categorii de poeţi: unii care inovează limbajul, alţii care inovează substanţa. Eseul moral, psihologic, n-ar avea raţiune decît în cazul celor din urmă, primilor studiindu-li-se „în mod normal numai meşteşugul şi aplicaţia". Ideea va reveni şi în studiul despre Bacovia, unde se afirmă încă mai clar că singura îndreptăţire a studiului psihologic al poeziei ar fi apariţia pentru întîia oară la un poet a-unor anume zone morale sau sufleteşti; în astfel de cazuri (Baudelaire, Bacovia), psihologia diferenţială s-ar arăta nimerită, în ce priveşte pe Arghezi, discutabilă nu e contestarea „dramei morale" (poetul e înţeles ca geniu verbal), ci motivarea acestei contestări. Ca şi la Barbu (socoteşte VI. Streinu), conţinutul de intuiţii spirituale nefiind nou, valoarea poetului trebuie pusă pe seama exclusiv a tehnicii. Mi se pare că recădem în dualitatea conţinut-formă. Ceea ce numim conţinut al poeziei nu trebuie să fie din nou, ci numai valabil în plan hric. Dar cum vom determina gradul de noutate? Oricînd se poate dovedi că poeţii cei mai violent originali împrumută şi ei. In prefaţa la traducerea lui Hamlet, Vladimir Streinu însuşi observă cum Shakespeare a fost în întregime transformat de specialişti într-un mozaic de lucruri luate de pretutindeni. Ceea ce-l face pe Shakespeare să rămînă Shakespeare, iar pe Arghezi - Arghezi este tocmai, să zicem în lipsă de altceva, tonalitatea unică, inefabilă, a unei • opere, ale cărei materiale pot fi foarte bine străine. Eseul moral curat poate urmări noutatea relativă a lumii morale; critica estetică, nu, şi e de mirare cum de n-a simţit Vladimir Streinu în ce contradicţie se pune cu sine însuşi.

Paginile de critică literară sînt opera unui intelectual fin. cu gust şi personalitate, foarte activ şi astăzi, cînd ar putea adăuga la cele două volume de articole vechi un al treilea de articole din ultimii am. Totuşi, ca să fim sinceri pînă la capăt, am prefera acestui al treilea volum, care ar cuprinde cam multe lucruri de conjunctură, retipărirea eseurilor din Clasicii noştri.

(Contemporanul, nr. 22. 1968)

Document: 05. Serban Cioculescu.doc

ŞERBAN CIOCULESCU

„Itinerar critic"

Noua carte a lui Şerban Cioculescu se aseamănă foarte bine cu, dintre cele ce i-au premers, Varietăţi critice din 1966, strîngînd cîteva zeci de articole apărute mai întîi (cu puţine excepţii) în Breviarul săptămînal pe care domnia-sa îl susţine în revista noastră. Nu e vorba deci de studii ample sau de recenzii propriu-zise (ca în Aspecte literare contemporane, rod editorial al unei activităţi de acest fel, însă, ce-i drept, mai vechi), nici de portrete de scriitori, cu accent pe latură morală (ca în Medalioane franceze), ci de o publicistică, în sensul mai direct al cuvîntului, neîngrădită tematic, diversă şi spirituală. Dacă, prin contribuţia substanţială la istoria literaturii din ultima jumătate de secol, Aspectele... rămîn o carte fundamentală, greu de ocolit, „varietăţile critice" din culegeri ca acelea pe care le-am pomenit au un merit deloc neînsemnat (din contra, aş zice) în precizarea tipului de critică pe care Şerban Cioculescu o practică, mai ales de la o vreme. Formula, oarecum fixă, de 4-5 pagini, expresie a unui ritm săptâmînal de scriere, a Breviarului, a jucat şi aşa un rol, dovadă caracterul mai eterogen al Varietăţilor în raport cu Itinerarul de azi. Aşezarea articolelor în ordinea istorică a'subiectelor mi se pare, de aceea, inutil sistematică, fiindcă o parte din farmecul acestei publicistici vine din neprevăzutul şi pitorescul temelor, din alunecarea de la una la alta. Trebuia păstrată succesiunea din revistă, ca mai naturală şi mai definitorie pentru extraordinara vioiciune intelectuală a criticii lui Şerban Cioculescu, în care plăcerea pentru amănuntul istoric şi biografic şi lectura modernă se întîlnesc. Articolele din Itinerar, arătînd aceeaşi fineţe de spirit şi de limbă ca şi studiile ori cronicile din Aspecte, sînt, pe de altă parte, netăgăduit mai simpatice, în lipsa oricărei rigidităţi didactice. Secretul Breviarului consta, de altfel, in întinderea pe dedesubt a cunoştinţelor, în ştiinţa de a face agreabile pînă şi aridităţi filologice. Neconstrîngîndu-se la analiza curentă de carte (pentru care a arătat o metodă personală), autorul cultivă acum, cu deplină libertate, verva maliţioasă, sau de-a dreptul rea, ironia, într-un stil al perfidiei protocolare de altă specie -decît aceea a lui Vladimir Streinu (mereu solemn în ceremonialurile sale destructive) sau a lui Perpessicius (obsecvios şi mustitor ca un burete).

Există în critica precisă şi limpede a lui Şerban Cioculescu o bună doză de „inefabil", pe care protestele repetate ale autorului însuşi contra termenul ca atare şi părerea lui despre critică - în care vede o

operaţie pozitivă, la antipodul imaginaţiei călinesciene - ne-au împiedicat de multe ori s-o relevăm. Un critic adevărat este neapărat un scriitor, indiferent de opinia lui despre critică şi despre sine. Itinerarul dezvăluie un astfel de scriitor, original, stăpîn pe o expresivitate de tip literar, în care elementul esenţial este curiozitatea ce îndrumă spre biografia morală. Nici un cuvînt nu iese mai des de sub peniţa marelui scotocitor de mărunţişuri care este Şerban Cioculescu decît verbele „a scotoci" şi „a adulmeca", încît la naţionalismul franţuzesc (evident pînă şi în dispreţul pentru obscuritatea literară), de atîtea ori lăudat, al acestei critici, deloc lirice şi artistice în mijloacele exterioare, se cuvine să adăugăm instinctul ce o orientează subteran şi un miros subtil, rafinat, care sînt, în esenţa lor (horribile dictu!), inefabile. Şerban Cioculescu este un poet care se ignoră al rarităţii în literatură, are gustul lucrului de preţ, al detaliului colorat şi picant. Un manuscris necunoscut, o carte veche plină de însemnările cititorilor succesivi, un episod din viaţa lui Şt. O. losif, un cuvînt neaşteptat la care recurge D.D. Pătrăşcanu, o pagină de cronică moldovenească - acestea şi altele, în loc să lase indiferent pe partizanul comentariului ştiinţific modest explicator de opere (cum se socoteşte el însuşi), îi procură mari satisfacţii secrete, un haz interior reţinut, o exultare rece, intelectuală, care fac să vibreze pagina critică. Iată, spre a concretiza, întrebuinţarea dată ironiei. Şerban Cioculescu este unul din marii noştri ironişti, în critică, polemist de temut din această cauză. Gama instrumentului său e foarte întinsă. Ironia e uneori abia perceptibilă: „Desigur că N. lorga şi G. Ibrăileanu exagerau în rău. Nu «toată clasa cultă» românească este galomană, ci o pătură subţire a clasei suprapuse, care «se piquait de lecture»" (p. 139). Aici expresia.franceză de la urmă arată că autorul nici nu dispreţuieşte, în fond, prea tare pretinsa galomanie. Alteori, mai directă, ironia rămîne totuşi binevoitoare, ca în consideraţiile finale la poezia lui C.A. Rosseti: „C.A. Rosseti a fost, în definitiv, întîiul «textier» de mare succes al secolului trecut. Cine ar fi crezut că acest Don Juan şi Cassanova, de la meridianul suburbiei bucureştene, avea să ajungă, prin forţa.evenimentelor, temutul condei de la Românul şi spaima oamenilor de ordine?" (p. 72). Spre a sfîrşi în vecinătatea diatribei, ca de exemplu în denunţarea falsului portret eminescian, uzînd cu aparentă linişte de argumente ştiinţifice: „se ştie că în antropometria judiciară este consemnată ca un alt semn net distinctiv, de la om la om, forma urechii. La noul portret, «fotografie comunicată de Ion Zgaibă, elev» si găsită, zice-se, «în albumele îngălbenite ale unei familii din Fior eşti», urechea apare parţial acoperită de chică,

uşor îndepărtată de cap (clăpăugă) şi n-are armoniosul lob al ginţii eminesciene. Fizionomia, cu cît privim fotografia mai de aproape pare a unui onorabil ţîrcovnic sau a unui cinovnic ce se simte prost în haine noi duminicale... sau de împrumut" (p. 89).

Un procedeu oarecum înrudit este al dublului registru al cuvintelor. Puţini critici sînt mai iubitori de filologicale decît Şerban Cioculescu, gata a trage toate foloasele de pe urma unei nevinovate etimologii sau a sensului figurat al cuvintelor. Nu ştii nici o dată dacă autorul nu dă frazei şi alt sens decît acela superficial. Despre G. Topîrceanu ne spune (G. Topîrceanu-intim) că, fiind secretar de redacţie la „Viaţa românească" „ işi făcea mina bună printre scriitoarele începătoare, şi făcînd «toaleta» prozei lor şovăitoare" (p. 202). Şi mai încolo: „ Găzduit de Stere la Bucov, înlr-un rai de trandafiri, se plîngea unei admiratoare [...] Galant, mulţumea pentru mici atenţii ale aceleiaşi: «nu mă pot opri de a vă săruta în gînd vîrful unui deget şi a vă mulţumi pentru solicitudine». Speriat însă la gîndul că i s-ar fi cerut stilizarea întregului manuscris..." (p. 203). Echivocul e abil întreţinut pînă la ultima linie a articolului: „ Citiţi Scrieri alese de G. Topîrceanu. Este o lectură instructivă şi plăeută. Omul mi se pare tot atît de cuceritor ca şi poetul" (p. 205). Sublinierea îmi aparţine.

Reunite, într-o scurtă evocare a felului cum Şt. O. losif a întîlnit-o pe Natalia Negru, ironia şi echivocul fac ravagii. Criticul pare a se ţine de textul unor scrisori ale blîndului poet, atunci custode al Bibliotecii Fundaţiei; istorisirea e pe alocuri o capodoperă de insinuaţie. Voi cita doar finalul: ,,A doua scrisoare, fără dată, ni-l arată pe poet îndrăgostit mai mult ca oricînd de acea pe care o numea destul de fad «sărmana mea domniţă albăstrică». A avut sărmanul, peste citeva zile de la scena de pomină, «îndrăzneala nemaipomenită de a o ruga să-mi permită s-o însoţesc». A treia zi ea a arborat «un corsaj albastru de mătase care o prindea de minune». I s-a părut îndrăgostitului «aşa de frumoasă, frumoasă! Să-ţi pierzi minţile cînd te uitai la ea, nu altceva1». A urmat o strîngere fugitivă de mină din partea ei, şi iar o absenţă calcuiată, în cursul căreia losif a urcat toate treptele sublimului, pînă la aceea de a se simţi nevrednic să se ridice pînă la ea!" Ultima propoziţie cade sec: „Restulse cunoaşte" (p. 156-l57).

(România literară, nr. 38, 1973)

„Poeţi români"

La împlinirea vîrstei de optzeci de ani, Şerban Cioculescu a stimulat condeiele portretiştilor, care n-au pierdut un prilej atît de rar

de a-şi arăta preţuirea sau de a fi, unii, mailiţioşi şi chiar insiduoşi cu decanul de vîrstă al criticii noastre contemporane. N-au lipsit de la întîlnire nici unele notiţe înţepătoare şi suburbane ca ton, ele dovedind că prezenţa autorului Vieţii lui Caragiale continuă să fie, pentru o parte a publiciştilor literari de azi, la fel de iritantă pentru colegi ai lor de acum cîteva decenii. Şerban Cioculescu a văzut multe şi nu cred să fi fost peste măsură de surprins. Contestaţia îl va fi făcut să se simtă tînăr. O formulă spirituală a găsit Marin Sorescu, într-un frumos şi plin de înţelegere portret publicat în „Ramuri", cînd l-a numit „un vestigiu preţios din vremea criticii normale". •

într-adevăr: citesc culegerea intituiată Poeţi români şi-mi dau seama că timpurile literare s-au schimbat, dar Şerban Cioculescu a rămas acelaşi. Nu voi ascunde că în această constatare există, pe lîngă un motiv de laudă, şi unul de îngrijorare. Nu mă refer la viaţa literară. Dar dacă literatura actuală nu mai seamănă cu literatura interbelică (şi nu mai seamănă), ne-am aştepta să nu mai semene nici critica. Şerban Cioculescu este un adversar declarat al metodelor noi în critică. Respingîndu-le exagerările, le respinge şi principiile. Bunul simţ de la care se revendică orgolios şi cu dreptate, îl ajută să vadă just excesul de zel, dar îl şi împiedică să admită cîteodată necesară schimbarea instrumentelor. Ironic, se caracterizează singur într-un rînd, prin raportare la autorul unui studiu despre Eminescu: ,,Dînsut, intuiţionist şi existenţialist, sensibil la adierile contemporane ale gîndirii, iar eu, biet retardatar, legat de metoda carteziană, a îndoielii metodice, şi încrezător în puterile inteligenţei". Sau, cu aceeaşi ocazie, într-un mod şi mai precis: ,,... Nu sînt sceptic, dar, cum spuneam, plec de la îndoiala metodică spre a ajunge la adevăr, iar în cercetare, de la texte probante, indubitabile, neîncrezîndu-mă în subtilităţi de interpretare". Nu se putea un crez critic mai limpede! Şerban Cioculescu vrea să fie R. Picard al nostru faţă de noua critică, întrebarea pe care i-aş pune-o (punîndu-mi-o în acelaşi timp mie însumi) este dacă există cu adevărat texte indubitabile. Roland Barthes deosebea două feluri de lectură: o „lecture de plaisir", care are în vedere literatura clasică, valorile sedimentate şi formulele consacrate; şi o „lecture de jouissance", care are în vedere literatura modernă, aceea care „se face" sub ochii cititorului. Cea dintîi e reconfortantă, cea de-a doua e neliniştitoare. S-ar crede că pentru Şerban Cioculescu doar prima are îndreptăţire: lectura care nu cunoaşte incertitudini. Metoda carteziană a domniei sale introduce îndoiala doar în chip tactic sau retoric, de vreme ce textele alese sînt considerate indubitabile, şi explică principial şovăiala anxioasă de care este cuprins orice comentator al modernităţii.

Subtilităţile de interpretare, „alambicarea" expresiei critice, „complicaţiile" exegezei, „filozofia" în marginea operei i se par lui Şerban Cioculescu suspecte. El caută acea stare de confort intelectual pe care opera clasică ne-o dă adesea, dar pe care opera prea nouă ne-o refuză de 'obicei. Ineditul şi insolitul sînt totdeauna surse de complicaţie, uneori inutilă, a comentariului, aşa încît doar ceea ce e clasic poate apărea indubitabil. Nu apăr impostura, ci dreptul la eroare, fără de care critica nu înaintează şi pierde pasul cu literatura. Aş fi preferat să discut aceste lucruri cu ocazia interviului pe care Şerban Cioculescu mi l-a acordat pentrir„România literară", acum cîteva luni, replicîndu-i atunci la observaţiile, după părerea mea, nedrepte, pe care le făcea lui Eugen Simion. Interviul a fost însă un chestionar şi n-am ştiut, decît după publicare, conţinutul răspunsurilor, ceea ce mi-a atras din partea lui Marin Sorescu (atent la ce spun „gurile rele") comparaţia deloc măgulitoare cu Iago.

Poeţi români cuprinde patruzeci şi cinci de studii, dintre care un sfert sînt vechi (unele publicate şi în Aspecte literare contemporane), iar restul noi, apărute la Breviarul din „România literară". Intre ele există cîteva diferenţe importante. Voi reţine una singură şi anume, caracterul sintetic şi „frontal" al studiilor de dinainte de război: poezia lui L. Blaga, Ion Vinea sau Adrian Maniu era privită atunci în totalitate şi în evoluţie; studiile respective par capitole de istorie literară. Doar o dată un studiu recent are această ambiţie de completitudine: Cuvmtul înainte la „Opere" de Lucian Blaga. „Breviarele" arată o deplasare a accentului de Ia centru spre periferie şi, din cînc în cînd, de la esenţial spre secundar: criticul alege cîte o latură a textului în discuţie, un aspect sau un detaliu, adesea o problemă de editare, de limbă sau de stil, şi organizează articolul în funcţie de ele, fără a mai urmări opera în ansamblul sau în evoluţia ei. Multe din aceste comentarii sînt încîntătoare prin lipsa desăvîrşită de didacticism şi de pedanterie, prin pitoresc, culoare, anecdotic. Ele au sare şi piper, în linii mari însă, studiile noi şi cele vechi conţin un număr de asemănări care garantează fidelitatea autorului faţă de modul lui dintotdeauna de a înţelege şi practica analiza literaturii.

Fiind vorba de analiză: tocmai ea ne permite să întrevedem cel mai clar concepţia criticului. Preponderentă este formaţia de istoric literar a lui Şerban Cioculescu. Incursiunile sale în trecutul şi în împrejurimile textului sînt delicioase. Cu puţine excepţii (Alexandru George, de exemplu), noi nu mai avem, pentru epoca modernă, tipul acesta de scotocitor de mărunţişuri, erudit cu autoritate, cunoscător absolut al operei şi a circumstanţelor, în stare să vadă cu ochiul liber

cea mai neînsemnată greşeală de tipar sau să identifice spontan sursa aparentă. Cronicile de ediţii (în special Arghezi) sînt uimitoare. Şerban Cioculescu este o enciclopedie vie a variantelor, căci a străbătut nu numai ediţiile, ci şi publicaţiile. Admirabile sînt şi comentariile la traducerea unor poeţi, a lui Ion Barbu în franceză, de exemplu, unde cunoaşterea tuturor nuanţelor conduce pe critic spre observaţii extrem de subtile şi de necesare. A doua însuşire a acestor analize este, dacă pot spune aşa, acurateţea filologică. Şerban Cioculescu este un mare iubitor de filologicale. A descoperit nenumărate izvoare ale metaforelor, întrebuinţate de poeţi, a corectat erezii şi a descifrat sensuri ascunse. El ştie bine atît limba veche şi înţeleaptă, cît şi neologismele, dar, dincolo de competenţă, observăm plăcerea cu care stăruie asupra cuvintelor, intuiţia exactă a valorilor lor, ca şi atenţia acordată elementelor de stil şi prozodie, în sfîrşit, «criticul socoteşte poezia o expresie a unui anumit conţinut afectiv, moral sau, mai general, spiritual. Trebuie să adaug numaidecît: o expresie ordonată şi relativ clară. Acesta este njvelul principal la care se referă analiza. Dacă în 1934 (O privire asupra poeziei noastre ermetice), autorul justifica „ambiguitatea" existentă în Ifrica unor poeţi ca Blaga, Barbu, Vinea, Arghezi, apărîndu-i de neînţelegerea lui N. lorga, astăzi el pare mai degrabă înclinat s-o identifice cu obscuritatea. Experienţa modernistă de limbaj, manierismul (în sensul lui Hocke), aşadar insolitul, nonsensul voit, analogia aparent absurdă, concettismeJe şi restul sînt tot mai des respinse în numele unei concepţii clasiciste despre poezie (care include şi romantismul). Despre poeţii contemporani, Şerban Cioculescu a scris rar (nici un articol n-a fost cules în volumul de faţă) şi atunci cu mari rezerve. Considerată ca expresie, poezia lirică este descifrată de Şerban Cioculescu în latura „conţinutului", după criterii de verosimilitate emoţională, morală sau chiar istorică. Fără intenţia de a oferi termenul ca posibilă ţintă a ironiei sale, aş preciza că acest conţinut este de regulă unul referenţial. E lesne de închipuit care sînt obiecţiile ridicate de critic unor lirici de azi, dacă patru versuri ale calsicizantului N. Davidescu sînt analizate în felul următor: „«Armatele de un zeu necunoscut / Conduse ale Cartaginei slăvite / Ca gheţurile au năvălit topite, / Pe-al nostru întreg şi strămoşesc ţinut». Incidentala «de-un zeu necunoscut conduse» îngreuiază strofa şi suferă de un echivoc naţional, deoarece cartaginezii erau politeişti, aşa că ea se referă probabil la regele lor, Hanibal. Pus în gura unui roman, epitetul «slăvită», legat de Cartagma duşmană, e admisibil doar ca o împlutură cerută de rimă, iar celălalt epitet, «strămoşesc», pe lingă ţinutul Italiei peninsulare,

este discutabil, deoarece cucerirea de către laturi a ţării întregi era prea recentă ca să permită romanul de a vorbi cu conştiinţa modernă a unui cetăţean". Nici vorbă că asemenea observaţii au valoarea lor. Ea constă într-6* corectă lectură a textului în datele lui elementare fără de care nu se poate clădi o adevărată interpretare. Amintind bunăoară că ştiuta poezie Caligula a lui Arghezi se intitula, la apariţia în revistă, Declamaţia lui Caligula, Şerban Cioculescu notează despre „conţinutul" ei: „Noi am păstrat imaginea clasică a singerosului împărat, detracat mintal, care şi-q făcut armăsarul senator, în suprema deriziune a instituţiilor statale In prima tinereţe însă, mai exact în primele luni ale scurtei sale domnii, împăratul se afirmase ca oştean adorat de soldaţii săi, cărora le împărtăşise portul şi încălţămintea (Caligula, de unde numele său!), prin neaşteptate dărnicii, reduceri 'de biruri şi reîntoarcerea la instituţiile republicane, călcate în picioare de predecesorul său, Tiberiu. A fost, aşadar, in prima lui ipostază, un împărat popular, aşa cum şi-l doriseră romanii, setaşi de dreptate socială şi de conducere plină de solicitudine pentru cei de jos. Acestei imagini îi corespunde «declamaţia» lui 'Caligula, care în acel moment era perfect sinceră". Dar o astfel de lectură rămîne prea „gramaticală" (stabilind corectitudinea textului ori a citirii lui), în stare să arate coerenţa sau, din contra, incoerenţa. Toată problema criticii moderne a fost însă de a depăşi (nu de a eluda) simpla gramaticalitate a bunului simţ şi de a admite că fantasia lirică îşi po^te crea un spaţiu plin de contradicţii, bizar ori chiar absurd, la o considerare logică, dar fecund poetic şi adesea uluitor. Criteriul verosimilităţii şi al corectitudinii expresive nu se poate cu siguranţă aplica lui Lautreamont, dar probabil nici lui Blaga şi în definitiv nici unui liric, în fapt, analiza practicată de Şerban Cioculescu, poate cel mai maiorescian, sub acest raport esenţial, dintre toţi criticii noştri, se bazează pe parafrazarea în proză a textului poetic, ceea ce presupune la rigoare că poezia lirică este socotită „traductibilă" în limbaj comun. Dar oare este?

Nu pot încheia fără a atinge cîteva trăsături ce ţin de spiritul aşa-zicînd social al criticii lui Şerban Cioculescu şi care, ele, în primul rînd, creează acea impresie de normalitate de care a vorbit Marin Sorescu. Criticul pune punctele pe i. Credincios convingerii sale că adevărul trebuie afirmat în orice circumstanţe. Dar o face pe un ton civilizat, chiar dacă ironic. El este printre puţinii care mai păstrează splendida încredinţare că ironia nu poate jigni decît pe proşti şi se foloseşte de virtuţile ei ca nimeni altul astăzi. Inversul ironiei nu este seriozitatea, ci stupiditatea morocănoasă ori agresivă.

Şerban Cioculescu nu e niciodată morocănos şi, fiind ironic, nu devine agresiv. Polemica lui e reconfortantă prin precizia afirmaţiilor şi prin urbanitatea limbajului. Te convinge sau numai te incită, dar nu te răneşte. Şerban Cioculescu e un „adversar" redutabil în polemică,,dar pe care orice om inteligent şi-l doreşte. E un critic cu idei limpezi, un raţionalist, un „galic", cum s-a spus adesea, pe care nu-l pot omagia mai sincer decît comentîndu-l sine ira et studio, în spiritul de francheţe deplină care îl caracterizează în primul rînd pe el însuşi.

(România literară, nr. 49, 1982)

„Itinerar critic"

La 15 aprilie 1988, Şerban Cioculescu preda Editurii Eminescu 71 de texte, provenite în marea lor majoritate din Breviarul pe care-l ţinea săptămînal în pagina a şaptea a „României literare" şi constituind sumarul unui nou volum, al cincilea, din seria celor intitulate Itinerar critic. Nu cunosc motivele şi nici cine a adăugat în sumar două texte, pe care autorul a mai apucat să le tipărească în revistă (la 21 şi la 28 aprilie), plus un al treilea, nedatat, şi în legătură cu care n-am verificat dacă este inedit sau nu. (în volum se mai află şi alte texte nedatate. Ordinea ascultă în general de mai multe criterii deodată şi devine pe alocuri greu de justificat: de ce, de exemplu, cele şase articole despre Codru-Drăguşanu merg aşa-zicînd după o numărătoare inversă, pînă la un punct, răsturnată apoi în cronologia firească, sau de ce al patrulea articol consacrat lui lorga e despărţit de alte trei etc.?). Articolele au fost scrise în ultimul deceniu de viaţă al criticului. Le putem aşadar examina prin această prismă.

Nu este aici o diferenţă între ele şi cele care le-au precedat în Itinerarii. De multă vreme Şerban Cioculescu adoptase o anumită manieră de comentariu şi frecventa anumite cărţi şi anumite subiecte, înainte de a spune ceva în această privinţă, să reamintesc că el ştia ca nimeni altcineva în deceniile din urmă să umble cu manuscrise şi cărţi vechi sau rare. îşi făcuse obiceiul de a sta zilnic cîteva ore la B.A.R. (unde fusese director?) şi de a, cum să zic, scotoci. Urmărea ce se tipărea (aproape toate articolele din Itinerar pornesc de la o apariţie recentă), însă plăcerea lui era de a ieşi în raidurile lui cotidiene prin bibliotecă. La aceasta, trebuie adăugate întîlnirile. de la Muzeul Literaturii, pe care le prezida, şi care erau nişte şuete superioare pe tema cîte unui scriitor, prilejuit de regulă de aniversări. Oprindu-te în stradă, în curtea B.A.R. - sau în cea de alături a Uniunii Scriitorilor, Şerban Cioculescu avea totdeauna o descoperire de comunicat,

pe care o debita repede, într-un moment fermecător, fără replică de obicei, devenită practic imposibilă din pricina unei surzenii care însă nu-l făcea, ca pe atîţia alţii, nici morocănos, nici absent. Bibliofil, erudit al cărţii, pe care o aprecia adesea şi ca pe un obiect fizic (numai el păstra deprinderea de a-şi ţine cititorii la curent cu formatul cărţilor sau cu alte detalii tipografice), Serban Cioculescu se „desfată" (e cuvîntul lui) adesea mînuind o raritate în materie, cum ar fi o traducere a Istoriilor lui Herodot din 1645, sau „ofta" după un dicţionar ca acela latin-francez al lui Quicherat. Avea cu cărţile un raport de afecţiune şi, cînd le coup de foudre se producea, putea, tot vorba lui, să „tăinuiască zile întregi" în compania cine ştie cărui exemplar descoperit întîmplător sau consecvent ca prin minune. Chiar felul lui de â citi dobîndise, la bătrîneţe, unele proprietăţi remarcabile. Şi cu aceasta mă întorc la maniera de comentariu şi la subiectele preferate.

în fapt, cred că Serban Cioculescu citea cu creionul în mînă, după ce în prealabil însă îşi vîra nasul (să mi se ierte expresia) între file. Nasul lui era un coupe-papier dotat cu un detector. Exista în Serban Cioculescu o curiozitate de copoi literar. Era un Sherlok Holmes în meseria noastră, care căuta totdeauna ceva, se afla necontenit în urmărirea unei piste sau în reconstruirea unei filiere. Şi cînd asta nu era posibil, se mulţumea să vîneze greşeli, inconsecvenţe ori chiar bizarerii. Pentru editori, un comentariu al lui Serban Cioculescu putea deveni un coşmar. Nici cea mai îngrijită ediţie critică nu ieşea cu faţa curată din investigaţiile lui. Citiţi articolul Consideraţii metodologice despre corespondenţa dintre Maiorescu şi primii săi discipoli (Minerva, 1978) şi veţi vedea (p. 205-207) că nimic nu scapă comentatorului: erori de tipar sau de lecţiune, cuvinte în limbi străine transcrise greşit, nume proprii incorect redactate, note insuficiente sau imprecise, date greşite ş.a.m.d. Biografii aveau şi ei de ce să se teamă. Serban Cioculescu identifica instantaneu „candoarea" unor supoziţii sau ipoteze, „în orice caz - scrie bunăoară comentatorul pe marginea cărţii lui G.C. Nicolescu despre Alecsandri - căsătoria proiectată în 1858 nu putea fi cu Paulina, aşa cum credea sau dorea să creadă biograful său, spre a face din eroul său un perfect cavaler şi în ale dragostei" (p. 88- 89). în stilul lui Ş. Cioculescu este şi ironizarea subţire a „pudorii" cîte unui biograf sau editor, care, ca Marta Anineanu, evită numele Lukasiewicz al Paulinei, zicîndu-i Alecsandri chiar şi în lunga perioadă în care nu era căsătorită cu poetul, sau o numeşte pe fiica lor Măria Bogdan, după numele celui de-al doilea soţ al ei, înainte cu mult ca Măria să se fi aflat la vîrsta mariajului, şi asta tot spre a evita comentariul savuros la o notă

a aceleiaşi editoare a corespondenţei poetului: „O mică observaţie finală la adresa primei note, Ia întîia scrisoare ce o adresează poetului, în 1859, contesa d'Agoult: «...celebră prin prietenia sentimentala cu Liszt». Atît de sentimentală, că a dat naştere a două fete, una măritată cu politicianul francez Emile Ollivier, cealaltă cu Wagner, şi poale şi unui flu. după revendicările zgomotoase ale urmaşilor acestuia: d-rul Caro/ Davila! Să nu mai crezi ab imo (din adîncul inimii) în roadele «prieteniei sentimentale» ".

în fond, articolele lui Ş. Cioculeseu sînt altceva şi decît critică literară, şi decît istorie literară, dacă luăm termenii în sens strict. Nu conţin, în prim plan, aprecieri de valoare, nici interpretări, nici idei generale; pe de altă parte, nu reprezintă contribuţii documentare (decît, uneori, în subsidiar şi, tară excepţie, în probleme de amănunt) şi nu se referă la context decît aruncînd, cel mult, o privire asupra lui. Le putem considera glose .filologice. Doar Perpessicius în ultimele sale menţiuni mai proceda înuvun mod oarecum asemănător. Termenul însuşi de menţiune pare a fi potrivit aici (Ş. Cioculescu scrie şi el un soi de menţiuni), cu condiţia de a-I înţelege exact. Menţiunea rezultă din glosarea îndelungă şi meticuloasă pe marginea textelor şi are cîteva particularităţi: privilegiază detaliul în detrimentul ansamblului; este o formă, la originea vechii critici filologice, în care aspectele de lexic (şi de istoria lui) precumpănesc; cu toate acestea insistenţa pe acest unic nivel al textului nu exclude un curios dezinteres tocmai pentru text considerat în autonomia lui, preferîndu-i-se sursele şi circumstanţele istorico-biografice. M-a frapat la cititori precum Perpessicius şi Cioculescu, ultimii, în fond, mohicani ai generaţiei de critici estetici din epoca interbelică, această pactizare de la bătrîneţe cu biografismul. Este ca şi cum e! n-ar mai fi avut plăcerea de a citi operele scriitorilor, întorcîndu-le spatele, şi ar fi fost în schimb atraşi de vieţile lor. E destul să cercetăm global sumarul acestui ultim Itinerar ca să observăm ce fel de cărţi reţin pe autor: culegeri de corespondenţă şi de documente, ediţii, biografii. Pînă şi atunci cînd are sub ochi o culegere de studii critice despre un-autor (D. Anghel interpretat de..., de pildă), nu ideile critice ori evoluţia receptării îl interesează, ci „tabelul cronologic", prilej de a discuta unele momente din biografia poetului. Rareori studiile abordează opera (cele despre Macedonski şi Coşbuc) şi atunci sînt cu mult mai puţin valoroase. S-ar părea că Ş. Cioculescu pierduse, intrat în vîrsta a treia, atît gustul lecturii poeziei ori a romanelor (nici un singur roman nu face obiectul atenţiei sale), cît şi capacitatea analizei complete a unui text. Observaţiile sale se îndreaptă spre aspecte sau spre amănunte, par accidentale, ocazionale.

Literatura română postbelică- Critica. Eseul

Fireşte, ele nu sînt lipsite de valoare critică şi nici de savoare. Glosele lui Ş. Cioculescu au expresivitate artistică. E peste tot un deliciu al amănuntului, un pitoresc al secundarului şi o mare vigoare polemică pusă în slujba unor cauze derizorii. Să adăugăm şi frecventele referiri autobiografice sau amintiri, presărate de anecdote şi portrete (lorga, Kiritescu). N-aş vrea să se creadă că observaţiile mele sînt obiecţii sau că urmăresc să minimalizeze contribuţia ultimă a lui Ş. Cioculescu. Pur şi simplu constat o formulă şi, cum nu mai cred de mult că formula face critica, nu exclud deloc posibilitatea ca glosa, marginaliile critice, să fie şi utile, şi frumoase. La experienţa lui Ş,. Cioculescu, aflat în jurul vîfstei de 80 de ani, e şi normal ca textele lui să ne impresioneze, indiferent de temă şi manieră. Autorul pare a şti totul. Competenţei lui universale nu-i scapă nimic. E un filolog, un lexicograf, un istoric al limbii, un istoric al civilizaţiei şi un biograf. Ţine permanent în mînecă un as cîştigător. Informaţia excepţională nu înlătură jocul intejectual. Aici este un punct forte al metodei lui Ş. Cioculescu. Multe din descoperirile sale n-au valoare decît dacă le restituim unui spaţiu ludic intelectual, acolo unde ştiinţa serioasă e neputincioasă şi unde doar spiritul pur trăieşte. N-are probabil cine ştie ce însemnătate pentru latinişti revelarea de pildă a unui vers din Vergilius (şi încă în dicţionarul lui Guţu) - „colori versihits mcomptis ludunt" - din care s-ar putea trage concluzia că poetul latin avea idee de existenţa unei poezii populare pe vremea sa. Dar ca efect de'joc şi surpriză, revelaţia este agreabilă. Priceperea în materie de limbă e considerabilă şi iată o mostră (e vorba de o notă a lui Corneliu Albu la ediţia Drăguşanu): ,, Testul înţelegerii filologice a testului este nevinovata şi foarte limpedea sintagmă: «băi de aur californice». Editorul traduce in notă: «Băi de apă caldă». Care va să zică, epitetul californice i s-a părut a fi im derivat de la adjectivul latinesc calidus, a, unt! Era însă clar că epitetul derivă din toponimul California, iar băile pentru cine ştie româneşte, mai înseamnă şi minele, de unde, în ţara noastră, Baia de Aramă etc. Ca ardelean, C.A. putea să fie la curent cu sensul toponimelor şi ca atare să înţeleagă că acele „ băi de aur californice» erau pur şi simplu minele de aur ale Transilvaniei, tot atît de bogate ca şi cele din California... " (p. 146).

între critica nonlingvistică, de inspiraţie croceană, a unor Lovinescu şi Călinescu, şi aceea lingvistică, fie în sensul tradiţional de la Vianu, fie în sensul tradiţional al stilisticii structurale, glosele lui Cioculescu şi Perpessicius ocupă un loc mijlociu, ele continuînd spiritul filologiei şi erudiţiei clasice. De aici farmecul desuet, de aici expresivitatea.

(România literară, nr. 9, 1990)

Document: 06. Al. Calinescu.doc

Al. Călinescu

AL. CĂLINESCU „Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii"

Problema originalului eseu al lui Al. Călinescu (Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii) o găsim cu limpezime formuiată de la început: «Acesta este dublul demers al lui Caragiale; pe de o parte fructificarea formelor literaturii „ minore ", ale genurilor marginale, şi transformarea materialului extraliterar în literatură; pe de alta, discursul metatextual lucid, necruţător de lucid, „dezgolind" procedeul, denunţînd clişeul, îngăduind distanţarea ironică faţă de text; şi arătînd pe viu, din mers, cum se face (şi cum ar trebui să nu se facă) literatura». Atît limbajul, cît şi ideea sînt împrumutate din poetica modernă („formaliştii ruşi", Andre Jolles, Barthes, Todorov etc.). Demonstraţia e precisă, inteligentă, conducînd la concluzii surprinzătoare.

Unele explicaţii sînt necesare. Mai exact, e vorba de trei lucruri distincte (deşi legate între ele), fiecăruia consacrîndu-i-se un capitol. în Caragiale şi evoluţia formelor literare, Al. Călinescu aplică prozei scurte a scriitorului o teză a lui Viktor Şklovski (reluată şi de Tînianov, Tomaşevski şi alţii), conform căreia o formă nouă apare în istoria literară nu numai decît spre a exprima un conţinut nou, dar şi spre a se opune unei forme vechi, în fiecare epocă există forme şi genuri considerate „majore", „canonizate" deci, şi forme şi genuri „minore", împinse de cele oficiale spre periferia literaturii; tocmai acestea din urmă iau la un moment dat locul celor dintîi, printr-un proces ce nu constă în simpla substituire, dar care antrenează relaţia complexă a literarului cu neliterarul, interacţiunea imaginaţiei cu practică social-umană. Să adaug şi că acest „model" de evoluţie are caracter dialectic (spre deosebire de modelul organicist, inspirat de biologie, în uz de pe la sfîrşitul secolului trecut), presupunînd o teză, o antiteză şi o sinteză, deci o transmitere a moştenirii, cum spune Şklovski, „de la unchi la nepot". Al. Călinescu descoperă la Caragiale (ca şi la Cehov, Mark Twain, Jarry, Haşek, Allais etc.), pe lîngă un interes enorm pentru gazetărie, încercarea de a folosi în proza scurtă o mulţime de forme ale reportajului sau articolului de gazetă, ca şi altele înrudite, ţinînd de aceeaşi expresivitate cotidiană, cum ar fi anecdota, „moftul", anonima ori chiar ficţiunea ştiinţifică (sau pseudoştiinţifică) şi politică, într-o antologie ce ilustrează eseul, criticul strînge cele mai multe din aceste schiţe caragialiene în care jurnalistica a pătruns (Temă şi variaţiuni, Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii,

înfiorătoarea şi îngrozitoarea şi oribila dramă din strada Uranus, Boborul I, Reportaj, Articol de reportaj, Politică), ca şi altele de parodiere a stilurilor literare clasice ori a stilurilor administrativ şi juridic (Smărăndiţa, Dă-mămult... mai dămămult, Poetul Vlahuţă, O cronică de Crăciun, Proces-verbal, In stilul şi sintaxa Monitorului Oficial). Observăm uşor cum această literatură numită de autorul însuşi de „bas-etage" tinde s-o uzurpeze pe aceea pe care epoca o socotea serioasă, nobilă, înviorînd modalităţile genului scurt.

în capitolul al doilea (Caragiale şi retorica) este analizată maniera parodică în care Caragiale tratează toate formele. Spre deosebire de contemporani, care „ascund" procedeul artistic, Caragiale îl „dezvăluie". Dacă tehnica realismului consta, în secolul trecut, în a face să pară „natural" orice artificiu, la autorul Cronicii de Crăciun ea constă în a-l da pe faţă, ironizîndu-l. Criticul are dreptate să vadă aici o atitudine foarte modernă, pe care ne lăsau într-un fel s-o bănuim şi părerile lui Caragiale despre retorică. Respingînd fără echivoc fastidiile stilistice ale romanticilor (sau pe cele mai recente ale naturaliştilor), el iubeşte, dintre toate stilurile, pe acela „potrivit". Ceea ce a trecut în ochii multor cercetători ai lui Caragiale drept o relativă îngustime teoretică, e justificat de Al. Călinescu din perspectivă modernă. Dar autorul Smărăndhei nu se mărgineşte să glumească pe seama lui Hugo sau a lui Delavrancea, ci le reia tehnica în adevărate exerciţii de virtuozitate în scopuri parodice. Capitolul următor (Caragiale şi exerciţiile de stil) trece în revistă această latură a prozei lui; scriitorul este arătat în ipostaza (ştiută, dar nu suficient luată în seamă pînă acum) de „experimentator" al „literaturii potenţiale", situat „chiar în inima operei, în centrul procesului de fabricare, de producere, de instaurare a operei". Al. Călinescu scrie: „ Dorinţa de a depăşi retorica, pe care o vede compromisă prin faptul că a abandonat principiul adecvării, a făcut- din Caragiale primul nostru poetician, atît în planul teoriei, cîl şi în acela al producţiei literare ". Exemplele sînt admirabile.

Patru scurte capitole (de fapt, nişte eseuri oarecum de sine stătătoare) dezvoltă în direcţii neaşteptate teza principală a cărţii. Un „dicţionar de idei primite" trece în sarcina Iui Caragiale cunoscuta intenţie a lui Flâubert de a alcătui un inventar de locuri comune pe care opera însăşi le furnizează. Al. Călinescu pune în practică o idee pe care au avut-o şi alţii. Acest „sottisier" e plin de haz, semănînd cu Ingeniosul bine temperat al lui Mircea Horia Simionescu. O dovadă în plus că despre spiritualul Caragiale trebuie să scriem cu spirit. La fel de amuzantă este „La grande bouffe"

consacrată gastronomiei caragialiene. După coana Lucsiţa mîncînd ca o Haplea în timp ce merge la Moţi, după Verigopolu consumînd „micile economii" ale nevestei prin birturi, iată tema gastronomică în viaţa politică (Monopol, Politică şi delicateţe, Jertfe patriotice) culturală, în Pastrama trufanda, o descoperim sub forma umorului negru, iar în Smărăndiţa sub aceea a „euforiei bahice şi gastronomice". O pură problemă stilistică, în „Curat murdar", unde se face observaţia că oxiomoronul (alături de antiteză şi pleonasm, figură principală în proza lui Caragiale) reprezintă „figura emblematică a carnavalescului caragelian" Cartea se încheie cu (paradoxal) un Avertisment: criticul citează, în sprijinul ideii sale că orice critică trebuie să realizeze „ echilibrul între libertatea interpretării şi constrîngerea textului", anecdota lui Caragiale O pildă din care desprinde acest... avertisment: „Nu in toate cuvintele Moftului stă un îndoit înţeles ".

Superbul eseu al lui Al. Călinescu îmi oferă prilejul de a spune cîte ceva despre structuralism. Metoda e folosită de autor fără abuz şi, lucru lăudabil, cu o perfectă stăpînire a vocabularului. Atras de mai multă vreme de poetica modernă, Al. Călinescu se dovedeşte aici competent şi moderat, ştiindu-i bine avantajele şi dezavantajele. E un exemplu de însuşire temeinică a lecţiei. Originalitatea eseului provine mal curînd din felul cum înţelege să verifice propoziţiile poeticienilor ruşi şi francezi în cazul lui Caragiale decît din vreo rigoare metodologică excesivă care l-ar fi desfigurat pe autorui de care se ocupă. Premisele se găsesc totuşi în poetica folosită, nu în opera lui Caragiale, care joacă rolul unui „revelator". Din acest punct de vedere, Al. Călinescu rămîne fidel metodei care e prin excelenţă deductivă. Sigur că opera oferă exemplele (dar nu toată; criticul face un decupaj personal, eliminînd teatrul şi nuvelele, încît demonstraţia lui se sprijină doar pe proza scurtă); putem admite chiar că (aşa cum pretind structuralişiii) critica de acest fel constă într-un du-te-vino permanent într-o poetică generală (al cărei obiect este discursul literar, literaritatea) şi o interpretare particulară (al cărei obiect este opera în cauză), însă nu-i mai puţin evident caracterul ei de deducere şi ilustrare. Am putea imagina studii asemănătoare şi despre proza lui C. Negruzzi, Ion Ghica, D. Anghel sau Tudor Arghezi, ca să ofer cîteva nume (nu la întîmplare). Orice metodă deductivă duce în critică la stereotipie şi la scăderea rolului criticului; o dată pus Ia punct procedeul, oricine îl poate folosi. Exagerez pentru a demonstra ideea, dar cred că nu greşesc principial, împingînd lucrurile la limită, observăm cum criticului îi ia locul experimentatorul: cel ce verifică

adecvarea metalimbajului critic la limbajul literar. Dar experimentatorul nu e iramplasabîl, ca atunci cînd critica e o hermeneutică implicînd raportul a două subiectivităţi. Structuralismul (s-a spus) îşi consideră opera ca pe un obiect. De aici, decurge rolul criticului structuralist, a cărui subiectivitate se limitează la aplicarea corectă a tehnicii. Structuralistul e un chimist care foloseşte turnesolul ca să distingă acizii de baze. Dacă literatura e privită ca un limbaj suficient în sine, netranscendent, netranzitiv, critica însăşi tinde să devină o gramatică sau mai bine zis o sintaxă universală. (Are dreptate Serge Doubrovski: o literatură autistă cheamă o Critică autistă), îndoielile mele privind metoda structuralistă în critică pornesc de aici: de la detronarea criticului-ideolog în favoarea criticului-tehnician. Gerard Genette încearcă să separe domeniile, rezervînd hermeneuticii cîmpul operelor „vii", actuale, ce pot fi retrăite, şi structuralismului, pe acela al operelor „moarte" (ce nu pot fi retrăite), fie datorită depărtării în timp, fie datorită depărtării în spaţiu (la care adaugă romanul poliţist, de aventuri, literatura de serie, deci). Dar în acest caz structuralistul e condamnat să nu fie niciodată criticul propriei culturi (sau, cel mult, al periferiei ei). Şi spre a duce maliţia ceva mai departe, nu e sortit el oare să joace rolul acelor carnivore, al căror nume îl ştie toată lumea, care aşteaptă moartea unui animal spre a-l putea devora? Fireşte, aceste consideraţii se referă la dificultăţile pur teoretice ale metodei (recunoscute de mulţi) şi nu neagă deloc putinţa ca, în anumite împrejurări, studiile structuraliste să fie instructive şi chiar strălucite. Dovadă chiar acesta, remarcabil, atractiv, nou, al lui Al. Călinescu, restituindu-ne un Caragiale foarte modern.

(România literară, nr. 4, 1977)

„Biblioteci deschise"

Prima parte a cărţii lui Al. Călinescu (Biblioteci deschise, C.R., 1986) se intitulează Teme şi structuri narative şi cuprinde cîteva eseuri despre romanul clasic (a doua, Lecturi, reia selectiv cronicile literare ale autorului). Acest titlu, pe care-l folosesc la rîndul meu pentru articolul de faţă (Structuri şi teme - n.n., M.V.); mi se pare foarte semnificativ. Structura şi tema sînt două cuvinte-cheie nu numai ale criticii lui Al. Călinescu: relaţia dintre ele defineşte însăşi critica din ultimii ani. Se ştie că autorul Bibliotecii deschise s-a numărat printre pionierii la noi ai criticii de inspiraţie structuralistă. Majoritatea textelor lui au fost consacrate prozei, mai exact, unor aspecte legate de naratologie. Cînd a scris despre Holban şi Caragiale,

într-o colecţie cu profil monografic, le-a descifrat opera prin aceeaşi prismă. Noutatea acestei critici, în raport cu aceea care o preceda, a constat în acceptul mai decis pus pe structura operei literare sau, ceea ce e-tot-HFra;-pe text, interpretat ca o reţea importantă, cum a arătat cel mai clar Livius Ciocârlie cu cîţiva ani în urmă) între analiza structuralistă şi aceea textual istă. noua critică a scos în evidenţă o latură a operei de artă de care critica anterioară se interesase rar şi nesistematic şi şi-a asigurat totodată o solidă bază teoretică. Voga structuralismului a trecut, ceea ce nu înseamnă că ne-am întors la impresionismul „inocent" de dinainte. E destul să ne aruncăm ochii pe studiile şi articolele din ultimul deceniu ca să ne convingem că, deşi nu mai este la fel de sofisticată şi de rebarbativă ca acum cincisprezece ani, critica „modernă'" a păstrat orientarea generală spre structuri şi o parte a vocabularului recent dobîndit. Revenirea la temă (care stătea în centrul criticii clasice) se produce în acest context pe de o parte se corectează perspectiva exclusivistă a structuralismului (care exilase tema în numele structurii), implicit, a altora, conexe sau derivate). (Exact acesta a fost scopul unui colocviu care a avut loc la Paris în 1984. cu participare internaţională, ale cărui lucrări au fost publicate în revista Poetique, nr. 64 din 1985), sub titlul Du tlieme en litterature). Avem de-a face cu unul din acele compromisuri istorice prin care o disciplină sintetizează e'xperienţd provenită din tradiţie şi aceea care s-a opus la un moment dat tradiţiei. Acest spirit tolerant, postmodemist, îl aflăm la Al. Călinescu însuşi şi de aceea mi s-a părut demnă de atenţie împrejurarea că el se referă, explicit atît la structură, cît şi la temă, încă din titlul secţiunii inaugurale a cărţii sale Trebuie doar să precizez că, promotor de la început al naratologiei, criticul n-a fost şi un fanatic al metodelor inspirate de structuralismul anilor '60. Cărţile lui s-au citit totdeauna nu numai cu folos, dar şi cu plăcere: fireşte, înainte de toate, fiindcă sînt scrise de un om fin şi cultivat, care are talent, dar deopotrivă fiindcă erau destul de literare în expresie, în pofida utilizării unei metode şi a unui lexic specializat. Acum. Biblioteci deschise conciliază aproape perfect „structuralismul" şi „tematica": adică, demersul formal cu acela de conţinut, „ştiinţa" literaturii cu imaginaţia critică.

Un frumos eseu este Sub pecetea „Tainelor inimii", în care se examinează romanul neterminat al lui Kogălniceanu: prezenţa şi rolul naratorului, balzacianismul descrierilor de cadru şi retorica portretului feminin. Consideraţiile despre aceasta din urmă sînt, în deosebi, foarte subtile. „Portretele - scrie criticul - ascultă de o anumită logică: după o primă imagine de ansamblu, urmează detalierea, iar lectorul este

determinat să ((privească» (in imaginaţie) portretul aşa cum ar «citi» un tablou. [...] Acest tip de lectură vizuală este, se înţelege, rezultatul unei anumite practici culturale, istoriceşte determinată, specifică civilizaţiei europene şi care, cu timpul, s-a codifieaLiŞk, a devenit «tradiţie»"' în acelaşi spirit este analizat romanul lui Nicolae Filimon în Ciocoii vechi şi noi sau A.B.C.-ul romanului: modul de a începe, timpul istoric şi timpul fictiv, documentarul în ficţiune, racorduri, anticipări, perspectivă narativă. Chiar dacă astfel de observaţii s-au mai făcut (şi Al. Călinescu le citează ori de cîte ori e necesar), ele apar în studiul de faţă proaspete şi surprinzătoare. Mai este şi o mise-en-scene inteligentă (portretele de la Kogălniceanu sînt „debfăşurate" ca să li se vadă articulaţiile, simetria sau opoziţiile) care face lectura agreabilă, în Caragialiana „structuralismul" lasă un loc încă şi mai mare chestiunilor „tematice". Completîndu-şi într-un fel cartea despre Caragiale, Al. Călinescu se ocupă acum de cafenea în opera prozatorului ca „ioc ideal de observaţie" şi ca „loc-cheie în planul evenimentelor", şi de compartimentul de tren, care este pe de o parte, ca şi cafeneaua, .,un spaţiu închis, (de)limitat, protejat", iar pe de alta, unul „integrat unui ansamblu în mişcare". Notaţiile criticului sînt savuroase, în linia eseisticii unui Al. Paleologu sau Alexandru George, aşadar aparent foarte diferite de cele din primele două articole citate mai sus. Spun „aparent", fiindcă în fond deosebirea nu este radicală, Al. Călinescu a abandonat aici unghiul formal pentru acela tematic, dar disocierile, terminologia şi în definitiv întreaga infrastructură a eseurilor lui rămîn profund ancorate în modalitatea care l-a consacrat pe critic. E instructiv să vedem, citind aceste eseuri, cum arată de fapt această nouă critică postmodernă, în care vechiul impresionism reapare (sub forma intervenţiei personale, autobiografice sau a unei asociativităţi capricioase) fără a disloca fundamentul „ştiinţific" cîştigat prin atente exploraţi în straturile operei. Şi e puţintel amuzant să descoperi cum a reînvăţat critica să se joace, în sens superior, după ce păruse definitiv şi irevocabil condamnată la academismul grav. ,, Naratorul îşi are şi el voluptăţile lui - afirmă criticul pe marginea unor schiţe caragialiene în care acţiunea se petrece în tren Una din ele constă în notarea scrupuloasă a indicaţiilor din Mersul trenurilor, indicaţii ce vor asigura nu numai coerenţa povestirii, dar şi un «decupaj» secvenţial impecabil [...] în Monopol naratorul venind din străinătate ajunge la Paşcani la 12.30 p.m. unde are un tren spre Iaşi la 4.10 cu sosire la Iaşi la 6.5 (antologică descriere, aici, a Paşcanilor şi a drumului «tica-taca» pînă la Iaşi". Aici o trimitere la subsolul paginii: „Ritm care, pe această rută, pare să fi devenit o fatalitate.

De exemplu, cursa 6316 pleacă din Paşcani la 16.29 fi soseşte la Iaşi la 18.18 (Mersul trenurilor de călători, 84/85, p. 177). între 1907 (cînd apare Monopol) şi 1984 s-au cîştigat şase minute". "●●-A«est amestea.de>seriozitate şi de umor, de stringenţă a analizei şi de paranteză personală, inventivă, ne întîmpină şi în cele trei eseuri intitulate Biblioteci, de departe cele mai atractive literar din toată cartea. Ce idee, mai întîi, să studiezi lecturile sau să reconstitui biblioteca unor personaje de roman! Fireşte, ea nici n-ar fi putut trece prin cap criticului înainte de a se fi impus o anumită înţelegere a literaturii ca text şi ca intertextualitate. Dar, dincolo de asta, felul în care Al. Călinescu îşi concepe eseurile nu ne duce cu gîndul la mornele investigaţii şi inventare textualiste, ci la strălucitoarele analogii călinesciene din Domina bona şi celelalte, aşadar la tradiţia criticii artiste. Dinu Păturică, bunăoară, ar fi avut două biblioteci: una în care stau la loc de cinste Plutarh,-Cezar, Machiavel, şi biografiile de oameni iluştri (Homer, Pindar, Sofocle, Euripide, Anacteon şi Safo fiind consideraţi „buni pentru femei şi oameni afemeiaţi"), şi alta ceva mai tîrziu, în care descoperim Proorocia lui Agatangltel, Filosoful Sintipa, Alexandria şi altele. Criticul se întreabă spiritual: „ Să fi ajuns oare între timp personajul la concluzia că povestirile şi istorioarele din aceste cărţi populare sînt mai pline de tîlc şi mai «mobilizatoare» decît ceea ce îi puteau oferi Principele şi Vieţile paralele? Abandonîndu-şi prima bibliotecă. Dinu Păturică pierde, într-un fel, şansa de a deveni Julien Sorel autohton" De fapt, o singură dată personajul Ciocoilor mai este surprins în flagrant delict de lectură şi anume în capitolul XXIX, cînd funia destinului său se apropie de par. El deschide la nimereală Biblia şi cade peste două pasaje foarte â propos de situaţia lui însuşi, aşa încît azvîrle cartea sfintă cît colo. Comentează Al. Călinescu: „Notînd, mai întîi, că lectura a ajuns pentru Păturică o preocupare accidentală, mai curînd un mod de a-şi omorî vremea, să remarcăm, că aici, la sfirşitul romanului, el se leapădă de cărţi, deoarece cărţile s-au întors împotriva lui. învăţămintele pe care le căuta odinioară acolo au devenit avertismente". La fel de captivante constatări face Al. Călinescu şi vîrîndu-şi nasul în biblioteca lui Ştefan Gheorghidiu (aceea a lui Codrescu din Adela fiind cercetată temeinic şi înainte, îi rămîne criticului doar ocazia unei lungi şi sclipitoare paranteze despre dicţionare). Şi ce credeţi că descoperă? Nici eroul lui Camil Petrescu nu prea citeşte! Dragostea (şi gelozia) şi războiul îi mănîncă în fapt tot timpul. El are totuşi două biblioteci, a doua fiind prin excelenţă cazonă. Din cea dintîi, filosofică şi literară, „un mare absent: Proust".

Aici mi se pare că Al. Călinescu săvîrşeşte o inadvertenţă: acţiunea romanului apărut în 1930 se plasează în preajma şi în timpul războiului mondial, cînd Gheorghidiu nu prea avea cum să fi aflat de romancierul francez. E drept că biblioteca a doua, cea cazonă, cuprinde şi cărţi tipărite după război, dar referinţa la ele nu se face în text, ci într-o notă de subsol, în care naratorul afirmă explicit că sînt la mijloc lecturi tîrzii, zece ani după sfîrşitul evenimentelor descrise în roman.

Un mic fragmentarium (Prin biblioteci) duce la limită acest eseism ingenios şi liber, pînă la pagina de jurnal a lui Roland Barthes), abundent în citate şi consideraţii personale.

Cîteva fraze, în fine, despre cronicile din Lecturi. Ele sînt clare şi concise, cu intrări abrupte în subiect, aşadar în mod eficace şi profesionist, cu judecăţi de valoare mai peste tot acceptabile. Şi din ele se observă că autorul n-a pierdut vremea cu naratologia: romanele de care se ocupă (ale lui Radu Petrescu, C. Olăreanu, Livius Ciocârlie) se pretează cel mai bine la un examen din unghiul procedeelor folosite. Tot aşa şi piesele de teatru ale lui D.R. Popescu, în care elementul structural atrage numaidecît atenţia. Surpriza, dată fiind raritatea, e că Al. Călinescu scrie la fel de bine despre poeţi (Şt. Aug. Doinaş, E. Brumaru, M. Dinescu, loanid Romanescu), chiar dacă se remarcă în aceste din urmă articole că tematica e mai deseori urmărită decît structura, în fine, sînt comentate cărţi de critică: prilej pentru un comentator în genere înţelegător să-şi arate colţii. Articolele despre D. Tiutiuca şi Anton Cosma de exemplu sînt foarte severe (şi pe drept!), iar cel despre debutul lui Val Condurache... pedagogic (laude de principiu cumpănite de revelarea unor inexactităţi de detaliu). O trăsătură a mai tuturor cronicilor este umorul intelectual. Al. Călinescu nu scrie numai bine şi la obiect, ci şi cu un anume har al ideii, neostentativ şi nebazat pe efortul vizibil de a exploata resursele limbajului, rezultat mai curînd din asociaţii inteligente, din strălucirea cîte unui paradox.

Pe scurt, Biblioteci deschise (în ce sens? or fi şi unele închise?) este o carte care se citeşte cu încîntare.

(România literară, nr. 8, 1987)

Document: 07. Edgar Papu.doc

Edgar Papu

EDGAR PAPU „Din clasicii noştri"

,. . ,

Prin studiile strînse sub titlul Din clasicii noştri, Edgar Papu se înscrie într-o mai veche, la noi, opoziţie faţă de ideea lovinesciană a sincronismului. Nu-i voi reface istoria. E de'ajuns să spun că ceea ce a iritat de obicei în demonstraţia lui E. Lovinescu a fost mai puţin sincronismul ca atare, pe care el îl proclama ca absolut firesc şi decurgînd din alinierea la un spirit al veacului, cît instalarea la baza procesului a principiului imitaţiei. De aici s-a tras o concluzie prea simplă ca să fie şi adevărată: dezvoltare prin imitarea altora înseamnă lipsă a autenticităţii organice; Lovinescu neagă deci puterea creatoare a rasei, însă Lovinescu n-a susţinut niciodată acest lucru şi e de mirare că un om învăţat şi precaut ca Edgar Papu poate pune fără să clipească semnul egalităţii între sincronism şi „năzuinţa ce alimentează o conştiinţă retardatară" (Cuvînt explicativ). La origine, sincronismul a reprezentat punctul de vedere al liberalismului burghez, în căutare, îndată după primul război, de contacte internaţionale şi oferind pieţe culturale de desfacere. Era o critică de la stînga conservatorismului şi izolaţionismului ce se - manifestaseră, uneori în forma celei mai agresive suficienţe xenofobe, la începutul secolului. Cerinţa sincronizării trebuia reamintită şi E. Lovinescu gîndea progresist şi modern observînd dezvoltarea culturii noastre în legătură cu aceea europeană, ca parte dintr-un întreg. Prin sămănătorism şi celelalte curente retrograde din jurul lui 1900, eram ameninţaţi de provincialism intelectual: E. Lovinescu, democrat şi burghez, întorcea ochii spre Europa. Acesta este punctul forte al Istoriei civilizaţiei. Exagerarea rolului imitaţiei în detrimentul altor factori nu era decît urmarea prea de aproape a doctrinei lui Tarde. în consecinţă, problema care se pune astăzi, cînd discutăm sincronismul, este corectarea mecanismului prea sumar, sugerat de Lovinescu, prin care el s-ar realiza, şi lărgirea sferei determinismului istoric: cu alte cuvinte, o privire mai dialectică a raportului dintre specific naţional şi influenţă, în loc de asta însă şi în chip curios, de la refuzul legitim al imitaţiei unii ajung la exagerarea contrară: nu numai că noi n-am imitat pe nimeni, dar am anticipat pe toţi chiar dacă împrejurările ne-au privat adesea de roadele acestei întîietăţi.

Este (într-o variantă mai subtilă) şi teza cărţii lui Edgar Papu menită a releva „cîteva ilustrări ale anticipărilor pe plan universal care au avut loc de-a lungul secolelor în literatura românească".

Autorul nu-şi revendică, „în cadrul acestei acţiuni recente", decît „ paternitatea formulei de protocronism românesc, gîndită în opoziţie cu ideea sincronismului...". De aici subtitlul: Contribuţii la ideea unui protocronism românesc. Mai direct spus, aceasta înseamnă a stabili prioritatea românească a unor idei, formule sau modalităţi literare. Acum cîtiva ani, I. Constantinescu s-a ocupat de o problemă asemănătoare în Moştenirea modernilor, preferind termenul de avangardă celui de protocronism şi limitîndu-se la cazurile în care influenţa asupra unor realizări ulterioare putea fi dovedită cu certitudine. Poate că termenul lui nu e bun, dar modul de a privi lucrurile mi se pare mai firesc decît la Edgar Papu, ale cărui anticipări devin, în lipsa oricărui rezultat palpabil în afară, simple curiozităţi literare, care, în loc să ne reconforteze orgoliul naţional, ne deprimă prin insignifianţă.

Autorul citează de exemplu elogios pe G. Munteanu care ar fi ajuns ,, la unele interesante detectări ale absurdului în Dănilă Prepeleac". Şi adaugă: „Am putea spune că există virtual tot materialul necesar pentru o istorie a anticipărilor de absurd în literatura noastră". Pe o astfel de cale, folclorul ne-ar furniza desigur numeroase elemente beckettiene! Oricîtă bunăvoinţă aş avea, nu văd legătura între basmul lui Creangă şi literatura occidentală a absurdului. Altă dată, e semnalat un comentariu al lui C. Noica la versul eminescian: „Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit", în metaforele căreia autorul cărţii Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti descifrează „un întreg capitol din frămîntarea filosofică a omului modern", şi anume existenţialismul, şi totodată depăşirea lui: prima jumătate a versului conţine deci pe Heidegger, Sartre şi pe ceilalţi existenţialişti de toate orientările, a doua jumătate le oferă soluţia zadarnicelor lor căutări! Profitînd de voga unor astfel de imposibile analogii, Edgar Papu ne sugerează el însuşi cîteva chiar din prefaţă. Fabula lui Gr. Alexandrescu Boul şi viţelul anticipează „perioada de înaltă maturitate a lui Heine, Hugo şi Eminescu " printr-un „ clasicism numai aparent cu care jonglează romanticii tîrzii". Bizara demonstraţie merită a fi citată: „O analiză mai atentă descoperă perfect romantismul acestei fabule clasice, aşa cum n-ar fi scris-o nici La Fontaine şi nici Kîrlov. Tot ceea ce urmează în primuLvers după un bou ar fi fost superfluu pentru clasicism. Pentru că este ca toţi boii si mai este ţi puţin la simţire - ar fi trebuit să rezulte exclusiv din acţiunea fabulei. Alexandrescu mai aplică însă şi acele adausuri ca invective ale unui temperament romantic, aşa-cum vom întîlni şi în Scrisoarea a Hl-a de Eminescu. Cit priveşte sintagma puţin la simţire,

este o critică venită tipic din partea romantismului, care vestejeşte îndeosebi lipsa sensibilităţii". Etc. Etc. Chiar dacă aceste constatări ar fi juste - şi nu sînt, vai, decît o forţare a evidenţei inexplicabilă la un critic aşa de fin - şi tot n-am putea dovedi altceva decît că temperamentul romantic a lui Alexandrescu era stînjenit de gustul şi de educaţia lui clasică. Despre anticipare, la un clasicist întîrziat, e mai cuminte să nu vorbim.

Dar important, în primul rînd, că Din clasicii noştri ne oferă studii foarte interesante, erudite şi subtile interpretativ. Majoritatea au ca punct de plecare analize de text. Edgar Papu continuă metoda stilistică a lui Vianu din Arta prozatorilor români, cu o procedare încă mai puţin riguroasă, dar şi, pe alocuri, mai plină de imaginaţie decît la profesorul său. Caracteristic este amestecul de idee generală şi de reacţiune imediată la text. Cultura furnizează criticului toate datele necesare: analiza le verifică. Pastelurile lui Alecsandri sînt raportate la moda extrem orientală şi la impresionism. Intre o poemă de Du-Fu, marele poet chinez din secolul opt, şi Sfîrşit de toamnă sînt surprinse similitudini absolut uimitoare ca şi între ritualul ceaiului din Mandarinul şi din Pavilionul de porţelan al lui Li-Tai-Pe. Fireşte, Alecsandri n-avea cu adevărat idee de vechea literatură chineză, citind cel mult ceea ce francezii traduseseră după 1860. Asemănările sînt întîmplătoare, rezultat al afinităţii, dar cu atît mai sugestive. Problema priorităţii fiind în afară de discuţie, criticul le descoperă nestingherit într-o demonstraţie sclipitoare. AceJJjşi lucru îl remarcăm şi cînd îi urmărim paralela dintre evocarea de către Leonardo da Vinci a pierdutei sale fresce Bătălia de la Anghiari şi scena măcelului din Alexandru Lăpuşneanul de C. Negruzzi. Nuvela acestuia e, de altfel, aşezată într-o serie plauzibilă estetic premergînd realismului flaubertian: ,, Tipologic, face parte din categoria acelor nuvele compacte, de o tensiune întinsă pînă la rupere, saturate de sens la fiecare cuvînt, aşa cum s-au>văzut cultivate de unii generali prozatori, aparţinînd îndeosebi literaturilor romantice din secolul trecut, de la Matteo Falcone a lui Prosper Merimee pînă la Cavalleria rusticana a lui Giovanni Verga".

Nu e gfeu de constat că farmecul acestei critici vine din sfera ei culturală foarte întinsă, din asocieri şi comparaţii. A stabili întîietăţi este în critică perfect inutil (mai ales cînd proba influenţei nemijlocite lipseşte), a stabili relaţii de orice fel, afinităţi, este esenţial. Edgar Papu beneficiază în această privinţă de şcoala refuzatului E. Lovinescu şi a iritantului G. Călinescu (mereu tras de urechi pentru superficialitate şi contraziceri) mai mult decît de comparatismul rigid academic al lui

raport, vegetalul de animal, tocmai în măsura în care cel dintîi nu pare a asculta de aceeaşi regulă de evoluţie şi de conformare ca cel de-al doilea. Printr-o exploatare curajoasă, Edgar Papu aplică distincţia la stilurile artistice şi constată că formei închise, animale, îi corespunde clasicismul, în vreme ce romantismul e similar formei deschise vegetale. Paralela se poate stabili, înainte de toate, chiar în planul tematic, fiind cunoscută predilecţia clasicilor pentru coipul uman şi animal, ca şi tendinţa lor aproape inconştientă de a animaliza vegetalul după cum este cunoscută predilecţia opusă a romanticilor pentru universul vegetal. Mai subtilă e paralela structurală. Arta clasică se dezvoltă din interior, în jurul,unui centru vital, ajungînd la o linie de stabilitate care s-a numit perfecţiune: o dezvoltare homeostatică a organismului animal. Invers, arta romantică tinde, ca şi plantele, spre parataxă, arborescentă, însumare, în lipsa unui factor intern coordonator. Comparînd ideea de natură (animală şi clasică) a lui Buffon cu aceea (vegetală şi romantică) a lui Bernardin de Saint-Pierre, Edgar Papu trage cîteva concluzii frapante pentru teza sa principală. Ne aflăm în paginile cele mai bune ale cărţii sale, în care originalitatea nu e cîtuşi de puţin pusă în dificultate de erudiţie, ci sprijină pe ea. Fără a putea intra în toate amănuntele (unele, încîntătoare), să mai urmărim totuşi cîteva clipe firul demonstraţiei, în acest punct al discuţiei, apare şi o diferenţiere funcţională între stiluri. Socialitatea clasică îşi are, „ca prim germene", spune Edgar Papu, organicitatea animală. Există chiar un fel de „homeostază socială" la clasici. Din contra, solitudinea romancierului, de atîtea ori subliniată de cercetători, corespunde mediului vegetal, în care plantele sînt autotrofe, se reproduc adică şi trăiesc fără contact direct unele cu altele. „ Vestita iubire romantică, - scrie eseistul - îndreptată către fiinţa îndepărtată sau către fiinţa absentă, prezintă o afinitate certă cu acest amor din depărtare, existent în lumea vegetală, în care romanticul se cufundă cu toată fiinţa ".

Aş putea continua cu exemplificările. Mai important este însă să stăruim asupra îndreptăţirii procedeului extrapolării folosit de Edgar Papu. Eseistul însuşi se simte obligat în finalul subcapitolului său despre Rădăcinile organice ale antonimiei clasic-romantic să-şi precizeze încă o dată, şi mai bine, poziţia. După ce ne prevenise că „orice articulaţie artistică cu adevărat valabilă nu prezintă decît reproducerea unei prealabile articulaţii de structuri din natură", el adaugă spre o mai deplină înţelegere: ,, Toate consideraţiile de pînă acum au plecat de la dorinţa de a da romantismului o interpretare mai puţin arbitrară, mai puţin «literaturizată» decît aceea desprinsă

frecvent dintr-o aplicare stereotipă asupra sa. De aceea am şi apelat iniţial la omologarea ştiinţifică în sensul vederii lui Driesch care fixează indicaţii precise despre existenţa «formelor închise» şi a «formelor deschise» în lumea organismelor. De aici a rezultat şi confruntarea între cele două stiluri, urmărită de noi pe ba:ă biologică... ". Am subliniat în textul citat două cuvinte care mi se par a conţine cheia întregii procedări. Edgar Papu a voit să ofere descrierii şi interpretării romantismului o bază ştiinţifică. Nu putem decît să aprobăm, în principiu, acest lucru. Dar se ridică întrebarea dacă o metodă folosită în domeniul culturii şi al ştiinţelor spiritului trebuie să fie (sau dacă, măcar, poate să fie) omologată cu ajutorul unor principii sau criterii scoase din domeniul ştiinţelor naturii. Nu conduce aceasta la o încălcare a specificului? Şi nu este în definitiv omologarea respectivă doar una pseudoştiinţifică? Mă mărginesc să întreb, exprimîndu-mi îndoiala, fără a fi absolut sigur că răspunsul implicat de procedeul lui Edgar Papu nu este totuşi corect. Mărturisesc că îndoiala mea s-a ivit nu pur şi simplu în legătură cu paralela dintre clasic şi romantic pe linia sugerată de teza biologistă a lui Driesch, pe care am interpretat-o iniţial într-un sens aproape metaforic; sens în care, într-adevăr, similitudinile sînt uimitoare, permiţînd eseistului român să facă despre clasicism şi romantism afirmaţii niciodată făcute, ceea ce, dată fiind biografia uriaşă a temei, reprezintă neîndoielnic un merit excepţional. Nici n-am dat de la început atenţia cuvenită dorinţei (totuşi exprimată de Edgar Papu) de a situa compararea curentelor şi descierea lor pe un fundament organic. Abia mai tîrziu am înţeles că eseistul întrebuinţa cuvîntul subliniat la propriu; şi am încetat a-l mai urmări cu acelaşi entuziasm, cum să zic, epistemologic. Voi ilustra într-un singur caz, dar cel mai elocvent, dificultatea epistemologică în care Edgar Papu a intrat la un moment dat. în capitolul Premise fotosintetice - „proaspătul" şi „dulcele" romantic, autorul, în continuarea paralelei sale fundată pe biologie, vrea să obţină o „omologare ştiinţifică" pentru senzaţiile, atît de caracteristice subiectivităţii romantice, de dulce şi proaspăt, şi anume o omologare „dată chiar de sensul propriu al noţiunilor respective". (Am citat întocmai spre a se vedea că trecerea de la sensul figurat la acela propriu al termenilor din biologie era în intenţia autorului). Ni se reaminteşte, astfel, de reacţia chimică din fotosinteză în care din bioxid de carbon şi apă ia naştere, sub acţiunea razelor soarelui, glucoza şi se eliberează totodată oxigenul. Edgar Papu va scrie deci respectiva reacţie chimică (6CO: + 6 HsO - CeHi^Oc + 6Oi) şi o va comenta astfel: „Deşi cele două produse ale reacţiei chimice de mai sus acţionează în mod

obligatoriu asociate, noi le vom disocia şi vom privi mai întîi oxigenul. El îşi va găsi un echivalent perfect ţi chiar o cvasi-identitate

(subl. mea - N.M.) în noţiunea de «prospeţime» sau «tinereţe» romantică, la care se mai pot adăuga acelea de «deschidere vastă», de «primenire înviorătoare», de «vînt al libertăţii». Sub alte numiri, sau cuprins în aliaje mai complexe, romantismul cîntă sau evocă adesea oxigenul - sau şi oxigenul - rezultat din fotosinleza plantelor. Astfel, solitudinea romantică respiră, toată, un asemenea oxigen, aflat implicit în resursele infinite ale lumii vegetale [...] Pe lingă oxigenul eliberat, fotosinteza la plante a mai făcut să rezulte totodată şi glucoza (CMji'Ot,). Este substanţa din mediul vegetal care, pe plan romantic, îşi găseşte un echivalent, poate mai esenţial decît «prospeţimea», şi anume «dulceaţa». Ne vedem aici solicitaţi de o problemă deloc nouă pentru noi. Am mai dezbătut cu aproape un deceniu înainte in aplicarea ei la Eminescu (v. cap. Dulcele eminescian în Poezia lui Eminescu, Editura Minerva, 1971). Intenţionăm acum să extindem acea aplicare la întregul romantism De asta dată ne vom sprijini însă şi pe substratul organic al fenomenului, substrat prezentat de substanţa «dulce» în sens propriii a glucozei. Aceasta se vede destinată să confirme obiectiv realitatea unei subiective senzaţii de «dulceaţă» romantică, în cadrul multiplelor ataşe ale stilului cu mediul florei" (subl. rnde - N.M.), Mi se pare că aici abuzul de „ştiinţă" este evident. Dulcele romantic sau eminescian nu e glucoza, cum prospeţimea ori tinereţea romantică nu sînt oxigenul! Pe cît de sugestivă a fost (şi va mai fi în cartea Iui Edgar Papu) scurtcircuitarea metaforică a planului spiritual cu ace) al naturii - vorbind de pildă despre animale clasice şi despre plante romantice, despre o erotică heliotropă a romantismului, despre perfecţiunea clasicistă ca una ideal homeostatică, despre romantica visare ca despre o aerisire - pe atît de forţat şi de greşit este sa echivalăm perfect, în nădejdea unei cvasi-identităţi, artisticul-şi biologtcul, animalul şi clasicul, planta şi romanticul.

. Ciudată erezie scientistă la un om atît de învăţat şi cu o inteligenţă atît de vie ca Edgar Papu! Dovadă, între altele, că defectele noastre sînt calităţile noastre duse la limită (şi dincolo de ea). Ceea ce m-a atras întotdeauna în critica lui Edgar Papu a fost tocmai înclinaţia ei câîre ingeniozitate şi originalitate (uneori bizară) pe un fond de seriozitate erudită în spirit Vianu. Nu vreau să las insă impresia că Existenta romantică se citeşte, din această cau/â, mai puţin captivant. Este, doar, o carte cam inegală, inferioară celei despre baroc de acum patru ani, şi în care, alături de idei extraordinare, găsim şi exagerări inexplicabile.

Totuşi, partea cea mai atrăgătoare rămîne prima (la care m-am referit exclusiv în acest articol), care este şi cea mai discutabilă. Ipostazele romantice, care-i urmează, mi s-au părut oarecum didacticiste şi prea descriptive, în fine, paginile despre romantismul românesc pun-o problemă: definiţia acestuia întrebuinţează aproape numai note sociale, deşi niciodată înainte n-a fost vorba de baza socială a romantismului în general, nici chiar în Romantismul - apariţie unică, subcapitol foarte sugestiv care valorifică o teză a lui Volkelt. Era chiar, dar în altă ordine de idei, o obiecţie posibilă aceasta, că nu se caută niciunde, dacă nu o explicaţie, măcar o situare a existenţei romantice în planul social. Dar, cum spuneam din prima propoziţie a articolului, o carte ca aceasta (ce pune în mişcare un vast orizont de cunoştinţe şi idei foarte originale) nu se poate epuiza într-o recenzie. Discuţia abia începe.

(România literară, nr. 11, 1981)

Document: 09. Al. Piru.doc

AL. PIRU

„Panorama deceniului literar românesc 1940-l950"

Panorama deceniului literar românesc 1940-l950 de Al. Piru nu este, sîntem din capul locului preveniţi, nici o culegere de recenzii, nici o istorie literară, ci - cum indică şi titlul - un tablou: „pe cit posibil complet, studiat In cele patru sectoare ale sale, adică al poeziei, prozei, dramaturgiei şi criticii", ţinînd permanent seama „de criteriul estetic", deşi fără să neglijeze şi alte fapte „care compun complexul fenomen literar ". Autorul e conştient, apoi, că „ istoricul literar viitor nu va reţine deceniul 1940-l950 ca perioadă literară" (distinctă), dar intenţia lui nu este decît „a documenta asupra unui spaţiu in mod greşit socotit alb" şi, dacă un dicţionar de opere şi autori ar fi fost mai nimerit pentru aceasta, a ales totuşi calea panoramei din respect pentru perspectiva istorică. Este invocată ştiuta Panorama de la nouvette litterature francaise (nouvelle ed. ref, 1960) a lui Gae'tan Picon şi, spre a ni se risipi şi ultimele dubii privind legitimitatea îndrăzneţei metode, se dă şi un citat de la p. 47.

în fapt, Compendiul lui G. Călinescu se cuvenea amintit înainte de orice, fiindcă şi stilul şi concepţia lui Al. Piru în Panorama (ca şi în Literatura română veche sau în Literatura română premodernă) se şi vor vizibil călinesciene.

Sub raportul concepţiei, Al. Piru urmează deschis pe Călinescu şi totodată îl simplifică. Dacă nu situa literatura în istorie (mai exact: dacă nu accentua pe această latură), Călinescu nu ignora istoria pe care literatura o poartă în ea, şi Compendiul, limitînd indicaţiile de decor, se înfăţişa totuşi ca o descriere istorică a literaturii în cuprinsul căreia flecare categorie (messianicii pozitivi, micul romantism, romancierii, tradiţionaliştii etc. ...) era în egală măsură estetică şi istorică. Pentru Al. Piru, istoria rămîne doar un cadru exterior: de aici împărţirea cam mecanică pe secole (în cărţile anterioare) sau fixarea unui deceniu, literar vorbind, perfect arbitrar (în Panoramă), în acest cadru vom afla pe scriitori, grupaţi după genul literaturii pe care o scriu şi după generaţii. Aşadar, un dicţionar al literaturii deceniului 5 care înlocuieşte criteriul alfabetic cu acela al genului şi al generaţiei, tot fără mişcare în timp, tot fără istorie interioară. Panorama lui Al. Piru are măcar o idee principală, ea este o suită de analize, un tablou static, o hartă ridicată dintr-un punct abstract, înseamnă lipsa perspectivei istorice şi o lipsă a simţului istoric? Nu m-aş grăbi să pun semnul egalităţii între una şi alta, chiar dacă Al. Piru însuşi a făcut mereu, cînd a avut prilejul, astfel de nedreptăţi.

Scrupulul cel mai mare al domniei-sale fiind exactitatea, un cititor maliţios (şi care i-ar cunoaşte plăcerea cu care caută oricui nod în papură) ar putea observa la rîndu-i destule inexactităţi. Deceniul literar 1940-l950 n-are, de pildă, nici o acoperire obiectivă, începînd la 1940 numai fiindcă acolo se oprise Istoria lui Călinescu şi sfîrşind la 1950 complet nejustificat. De ce nu la 1948 sau chiar la 1952? Şi nu trebuie oare analizat Nicoară Potcoavă în legătură cu restul literaturii postbelice a lui Sadoveanu? Tot aşa: dacă în cazul lui M. Beniuc, M. R. Paraschivescu, Şt. Popescu, D. Stelaru se discută şi de volume care nu se încadrează în deceniul 1940-l950, de ce nu se repetă excepţia şi în cazul Măriei Banuş sau a lui E. Jebeleanu, şi ei la fel de greu de priceput în absenţa cărţilor de debut? Să continuăm? Probabil că astfel de abateri sînt fatale, de vreme de Al. Piru, atît de vigilent în a le semnala în cărţile altora, nu s-a putut pune la adăpost nici pe sine însuşi de o remarcă asemănătoare. Şi dacă ţinem atîta la exactitate, să spune că nici rezumatele de opere nu sînt chiar infailibile în Panoramă. în Moartea lui lacob Onisia de Geo Bogza ar fi vorba, după Al. Piru, „de temerara încercare a unui miner de a merge în miini pe cablul funicularului pentru a ajunge mai repede acasă în ajunul Crăciunului şi de fatala lui prăbuşire în prăpastie, după o supremă încordare ". însă lacob Onisia ar fi trebuit să fie acrobat ca să facă drumul mai repede în acest chip ciudat decît mergînd ca toţi'oamenii pe potecă, în realitate, el s-a folosit de funicular şi a fost surprins de întreruperea curentului (uitase că-i ajun de sărbătoare) deasupra unei văi; încercînd să meargă, atîrnat în mîini pînă la primul stîlp. s-a prăbuşit numaidecît.

„Călinescian" se vrea, în Panoramă, în tot ce scrie Al. Piru, stilul propriu-zis al analizei, numai că fără seva şi viziunile lui Călinescu. Cine s-ar îndoi de modelul acestor rînduri cu care se deschide paragraful despre M. Beniuc? «între munţii Codrului şi munţii Metalici, Grisul Alb taie o vale îngustă ce se lărgeşte din ce în ce spre cîmpia Tisei, lăsînd în urmă Ţara Zarandului şi crestele pleşuve ale Bihariei. Acolo, pe apa „limpede şi sonoră" a Desnei, în Sebişul străjuit de Pleşcuţa şi de culmile împădurire ale Dealului Mare, s-a născut în anul marilor răscoale ţărăneşti, 1907, poetul M.B.». Exemplul este aproape caricatural. La poezie, la proză, analiza decurge în tiparul consacrat, în unele scurte evocări biografice, călinescianismul e împins încă mai departe la penibile mărunţişuri: „Mai în tot timpul anilor de studii, Ion Cutova, suferind de TBC pulmonar, a stat prin diferite sanatorii (Satulung, Moereni), îndurînd operaţii grele şi un pneumotorax". Romanele sînt povestite pe scurt, orice „interpretare" lipsind şi s-ar presupune că tonul povestirii critice trebuie să ae dea o idee,

ca la Călinescu, de tonul inefabil al romanului, însă uneori se întîmplă ca ideea pe care ne-o dă să fie greşită. Un pasaj din Desculţ e relatat ca şi cum ar fi vorba de o veselă răscoală de operetă: ((Pe urmă răsculaţii merg in satul vecin. Secara, şi Precup Uţitpăr deschide abdomenul logofătului Filip Pisicu, turnindu-i înăuntru mămăligă fierbinte şi o oală de fasole (...) Cînd soldaţii se opun a trage în fraţii lor, ofiţerii, boierii, îi leagă în „răscol", îi bat '„santimetru cu santimetru" şi-i ucid în masă». Zece rînduri mai jos, citim: „Registrul tragic urmează celui comic... ". Aşadar, pînă aici am fost în registru comic!

Nu se poate contesta că Panorama e o carte utilă. Al. Piru şi-a rescris vechile recenzii, fără să facă un lucru cu adevărat nou, dar răpindu-le, într-o măsură, autenticitatea. Găsim în Panoramă autori de toată mîna (unii care au fost ignoraţi pe nedrept pînă azi), rezumate laconice de romane, drame, poeme şi studii critice, judecăţi în general acceptabile, referinţe necesare şi indice de titluri. Tabloul nu e selectiv, ci aproape complet, în avantaj ies - mereu - scriitorii mărunţi, fiindcă maniera constatativă a autorului nu se potriveşte unui Blaga sau unur Arghezi. Critica lui Al. Piru este" prin excelenţă ,.negativă", serioasă fără gravitate şi ironică fără umor. E ca şi cum noţiunea de critică ar fi luată mereu la propriu. Despre marea poezie lirică, despre autobiografia unui filozof, nu se poate scrie, fireşte, cum scrie Al. Piru despre Nebănuitele trepte sau despre Hronicul vîrstelor; dar despre autorii neînsemnaţi sau fără talent e singurul mod potrivit de a scrie, într-o jumătate de pagină. Al. Piru absoarbe opera, ca o sugativă pe care rămîn întipărite cîteva pete de cerneală. Mulţi au descoperit, în acest stil uscat şi detaşat, obiectivitate, însă a fi obiectiv n-are nici un sens în critică decît dacă se dovedeşte mai întîi că e la mijloc o personalitate. Panorama lui Al. Piru răspunde, dintre toate năzuinţele exprimate de autor la început, mai ales aceleia de ,,a documenta asupra unui spaţiu în mod greşit socotit alb" din istoria noastră literară.

(Contemporanul, nr. 21, 1969)

Document: 10. Alexandru Paleologu.doc

ALEXANDRU PALEOLOGU

„Treptele lumii sau calea către sine a Iui Mihail Sadoveanu"

Eseul consacrat de Alexandru Paleologu lui Sadoveanu (Treptele lumii sau calea către sine a Iui Mihail Sadoveanu) este probabil lucrul cel mai original care s-a scris pînă astăzi despre autorul Baltagului. în cîteva din punctele lui de plecare sînt bucuros să mă găsesc solidar cu Alexandru Paleologu. E vorba, înainte de orice, de considerarea marelui scriitor nu ca ..un instinctual, om al naturii", ci ca „un artifex de esenţă cărturărească", intelectual şi erudit, a cărui operă a evoluat vizibil de la cărţile tinereţii la cele ale maturităţii „printr-un proces de transmutaţie interioară care l-a modificai fundamental". Se ştie că nu toată lumea împărtăşeşte ideea acestei rupturi. Linia de demarcaţie între întîiul moment %" cel următor ar trece, aproximativ, prin anul 1929, cînd Sadoveanu a publicat Zodia Cancerului, precedată de Hanu-Ancuţei şi de împărăţia aflor şi urmată de Baltagul, în primul moment, legat de ambianţa săm'uătoristă, povestirile şi romanele sadoveniene se înfăţişează, ca şi restul prozei epocii, în necontestabil regres faţă de marea proza a epocii anterioare; în următorul, capodoperele sadoviene alcătuiesc un tot, un fel de sistem comunicant. „Abia după un sfert de secol de .a debut, scrie Alexandru Paleologu, Sadoveanu a devenit Sadoveanu. Dacă mi vrem să admitem asta, mi înţelegem nimic din lenta şlefuire a pit' 'ei săvîrşită de Sadoveanu şi nu înţelegem sensul lungii sale căi către sine". Trebuiesc, de asemenea, înlăturate, susţine criticul, eucomiul pur, ce transformă o operă vie într-un soi de moaşte scoase periodic la ivt-ală şi atinse cu degetul spre reconfortarea orgoi-uiui naţional, ca şi toate aceste clişee (cîntăreţul naturii, limba curată ca a poporuluft care s-au prins de trupul operei sadoveniene ca nişu. ciulini sîcîitori.

Un interesant capitol, cunoscut mai demult, fragmentar, din care am citat în Utopia cărţii, studiază apoi filosofia lui Sadoveanu: caracterul ei intelectual universalist şi de praxis (înţelepciune). O filosofic bazată pe aprobarea cosmosului, monistă şi care privilegiază „legea" generală în detrimentul accidentului individual; sursele ei sînî în gnosticism, în acel amestec deci de gîndire helenistică, mitologie orientală şi creştină prin care trec sevele pitagoreice şi se încheagă magia unităţii cosmosului. Alexandru Paleologu este convins că se poate dovedi o frecventare reală şi temeinică de către Sadoveanu a acestor surse, şi le descoperă prezenţa în operă. El compară, între altele, ipoteza sadoveniană asupra

afirmaţiei spirituale a magilor Daciei (din Creanga de aur) cu tezele lui Pîrvan şi Blaga, ceea ce ar putea însemna că Sadoveanu învăţase filosofie după ureche, în scopurile imediate ale artei lui. Alexandru Paleologu precizează: „Nu e vorba de o «filosofie» naturistă, simplă, populară; e o filosofie savantă, hermetică, presupunînd cărţi şi exegeze erudite. Este o filosofie ţi o artă de caracter iniţiatic, termen care sperie pe unii, sugerîndu-le cine ştie ce vrăjitorii «oculte», cine ştie ce uneltiri suspecte; această spaimă este un fenomen de semicultură, cînd nu de-a dreptul o aliteraţie mentală".- Conştiinţa iniţiatică aparţine cosmologiei tradiţionale, aceeaşi pretutindeni, nealterată de fireştile ei variante stilistice; ea presupune o concepţie monistă despre univers -hen kai pan - în sfera căreia se înscriu toate marile sisteme moniste ale gîndirii universale. Putem desigur discuta cît 'din filosofia sadoveniană este trasă din izvoare cărturăreşti, şi cît făcute intuitiv; mie mi se pare a intra o doză de exagerare în afirmaţiile eseistului; dar e neîndoielnică „sensibilitatea" scriitorului la un anumit mod de a concepe universul, la o natură înţeleasă ca „epifanie a misterului cosmic" şi nu ca sălbăticie rousseau-ist cultivată şi aşa mai departe.

Propriu vorbind, eseul dezvoltă aceste premise şi constă în demonstrarea, strălucită, a caracterului iniţiatic pe care-l presupun (în ordinea filosofici şi a artei), trei dintre operele de seamă ale lui Sadoveanu: Creanga de aur, Baltagul şi Ochi de urs. Această demonstraţie, pregătitoare, în intenţiile lui Alexandru Paleologu, va fi urmată de analize mai direct critice într-un volum ulterior. Eseistul observă cîteva similitudini frapante între scrierile menţionate: toate sînt, în fond, romane de dragoste; în toate, dragostea atrage o coborîre în infern şi descoperirea mijlocului ce permite ieşirea de acolo; la rîndul ei, experienţa infernală se constituie ca o iniţiere şi ca o pedagogie; în sfirşit, oricît de realiste ca înfăţişare ar fi unele din aceste romane, există în ele profunde relaţii simbolice (ce Ie conferă caracterul iniţiatic) ori chiar, bine disimulate, anumite structuri mitice ce multiplică în ordine realul de la suprafaţă, în ce le priveşte pe acestea din urmă, ele au format mai ales obiectul de studiu al criticii anglo-saxone (sub influenţa cercetărilor antropologice ale lui Frazer şi ale şcolii din Cambridge), dar n-au lipsit nici aiurea, ca urmare a studiilor lui Yung. Serge Doubrovsky, la ale cărui informaţii recurg, citează un studiu a lui Gilbert Durând despre Le decor mytliique de la Chartreuse de Parme, în care e vorba de acel,, semantism primordial al sufletului uman care debordează toate semiologii/e într-un dat imediat nu al conştiinţei individuale şi reflexive, ci al comunicării universale a conştiinţelor". La noi, astfel de analize ale arhetipurilor nu s-au întreprins, pe cît ştiu.

Alexandru Paleologu porneşte, cum am văzut, de la constatarea unei structuri aparente (cele trei romane în discuţie sînt romane de dragoste, iar dragostea este, în fiecare, pusă la încercare, se observă cu ochiul liber) spre a ajunge pe urmă Ia acele structuri ascunse, mitice, rod al imaginaţiei colective, între unele şi altele, ca între „mase cu densităţi diferite", relaţia nu e simplă, de reduplicare, ci complexă, romanele căpătîndu-şi prin această structurare dublă simbolismul esenţial.

Nu e nevoie să dau multe exemple, spre a constata că Alexandru Paleologu a văzut bine. în Creanga de aur, Kesarion Breb se îndrăgosteşte de Măria din Amnia. Pentru el, infernul este Bizanţul lui Constantin şi al [rinei, de unde o smulge pe Măria. Creanga din titlu (simbol străvechi, ştiut încă autorului Eneidei) este aici tot una cu înţelepciunea, cu ajutorul căreia Kesarion o scoate pe Măria din. tenebrele palatului lui Constantin ca să intre, prin durere, împreună, „în ordinea definitivei înţelegeri, care e cea mai mare iubire". Creanga propiţiatone poate fi baltagul nefolosit de Gheorghiţă, în celălalt roman, unde Vitoria descinde în infern (simbolizat de rîpa unde se află osemintele lui Lipan), iar Gheorghiţă face o experienţă a iniţierii, în Baltagul, scenariul mitic îi oferă legenda zeului ucis, a lui Osiris. în Ochi de urs, există, de asemenea, un scenariu al labirintului păzit de fiară sau al danteştei selva oscura.

Alexandru Paleologu revelă foarte sugestiv aceste implicaţii. Culi l Jrsake din Ochi de urs coboară şi el în infern. Acesta, spune criticul, este, spre deosebire de rîpa din Baltagul ori de Bizanţul din Creanga de aur, infernul interior (Mă întreb: oare nu există un infern interior şi în celelalte? nu-l găseşte episcopul de la Sakkoudion pe Kesarion închis în chilie şi în sine, după opt zile de post negru şi de retragere din orice relaţii cu lumea din afară, chinuit de răspunsul la teribila întrebare în faţa căreia întreaga înţelepciune din univers a trebuit să se dea bătută? nu există în Baltagul acel prînz refuzat, cum spune Paul Georgescu, al Vitoriei, semn al coborîrii în infernul din sine unde crede a afla adevărul?).

Aceste analize, pe care eu, schiţîndu-le, le lipsesc şi de frumuseţea, şi de rigoarea lor, conduc înţelegerea operei sadoveniene în locuri nebătute, virgine, în care, deocamdată, Alexandru Paleologu se află singur, însoţit doar de certitudinea orgolioasă că posedă adevărul (absolut, nu personal), care e creanga lui de aur. „Socotim că decriptarea temei tsis-Oniris în Baltagul este suficient de convingătoare, spune criticul. Nu vedem cum ar putea fi respinsă cu argumente totodată oneste şi inteligente... Noi nu propunem o interpretare personală, întîmplător sîntem primul care a divulgat-o, prin mijlocirea tiparului, dar, cum spuneam la începutul demonstraţiei noastre, nu ne închipuim

că dintre cititori nu a văzut-o, vreme de atîtea decenii, chiar nimeni". Ei bine, oricît de straniu ar părea, s-ar zice, nimeni. Eu m-aş mira mai puţin: este aproape o lege a receptării operelor de a nu se vedea anumite lucrări decît foarte tîrziu şi, implicit, de a se lăsa furată de aparenţe. Ar merita să fie scrisă o carte în care să ni se explice de ce, în 1905, H. Sandielevici simţea în Sadoveanu doar copia naturalistă a realului, iar noi astăzi sîntem izbiţi, din contră, de „artificialitatea" şi hieratismul operei; sau de ce Iui Pompiliu Constantinescu Enigma Otiliei i se părea, în 1938, un tablou foarte firesc al vieţii şi psihologiei burgheziei româneşti de după 1900, iar nouă astăzi ni se pare acoperit aproape în totalitate de viziunea şi metoda personală a autorului, care transformă personajele în măştile unei commedia dell'arte. Vreau să spun că legea receptării scoate la iveală cu timpul ceea ce e convenţional în naturalul artei, pe Isis şi Vitoria, minotaurul, fiara, în ursul lui Culi, sau metamorfozează o rîpă din Ţara Doinelor în infern şi o pădure ardelenească în dantesca selva oscura. Cine s-ar mai întreba azi, ca Perpessicius în urmă cu 40 de ani, cum de e luat în serios de ceilalţi eroi ai Enigmei călinesciene un personaj aşa de dubios şi vizibil escroc precum Stanică Raţiu? Poate doar aceia care pretind absurd credibilitatea realistă întîmplărilor dintr-o comedie de Plaut sau Moliere. Cu unele din interpretările critice anterioare, cu toată originalitatea alor sale, Alexandru Paleologu s-a întîlnit totuşi. Un caz semnificativ ni-l oferă Baltagul. Autorul Treptelor lumii critică sever ideea parafrazei după Mioriţa şi pe a monografiei antropologice. I. Negoiţescu şi cu mine am mers în acelaşi sens. Alexandru Paleologu ne atrage atenţia că, la fel cu cei care au susţinut relaţia dintre roman şi baladă, nici noi, care am respins-o, n-am confruntat cele două opere în datele lor fundamentale, enumerînd doar două-trei puncte de contact superficiale (doi ciobani omoară pe al treilea... etc.). Pare destul de curios că o atît de veche dispută s-a putut desfăşura în lipsa acestei operaţii elementare: dar e perfect adevărată remarca. Intru în acest detaliu, fiindcă eu însumi am observat ciudăţenia, de curînd, obligat să recitesc Baltagul în vederea unui eseu despre romanul românesc. Lui Alexandru Paleologu revenindu-i nici vorbă, întîietatea în a fi spus-o, trebuie să mă mulţumesc a-i completa lista punctelor de divergenţă între roman şi baladă, în baladă, scopul scenariului imaginat de cioban este învăluirea, ascunderea morţii şi a cauzelor ei; în roman, el este, din contra, dezvăluirea împrejurărilor morţii. Deosebirea este importantă nu numai deoarece romanul trage de aici o urmă justiţiară (inexistentă în baladă), la care se referă şi Alexandru Paleologu, dar şi fiindcă singură atitudinea dezvăluitoare conduce la o căutare şi la o ieşire din spaţiul consacrat prin

care romanul se constituie ca gen. Ciobanii din baladă nu se mişcă, în fond, ci pendulează, fără a părăsi spaţiul sacru, mitic, în fine, această căutare (esenţială în orice definiţie, cred, a romanului) este în Baltagul opera unei femei care îşi iese provizoriu din rol şi, în loc să ţească pînza aşteptării, merge în ţara bărbaţilor. De aici decurg multe consecinţe.

Fără îndoială, problema unei cronici ca aceasta nu e de a pretinde celui comentat să aibă părerile cronicarului. Mă deosebesc de Alexandru Paleologu în unele privinţe esenţiale. De exemplu: teza căutării pe care îmi bazez analiza Baltagului ca roman realist este incompatibilă nu numai cu menţinerea lui în cîmpul de sensuri al baladei, dar chiar cu orice model simbolic (Osirian ori altul) care ar anula „căutarea" (interpretînd-o ca pe o obligatorie repetare simplă) şi de asemenea „ieşirea", căci ne-ar menţine în spaţiul mitului. Asemenea deosebiri sînt inevitabile şi fac hazul criticii. Mai mult: am citit Treptele lumii cu un interes maxim tocmai pentru că voiam să văd cum se pot scoate concluzii radical diferite din premise fundamental asemănătoare. Cine ar compara Utopia cărţii cu Treptele lumii ar constata acest lucru extrem de instructiv pentru critică în natura ei. Pe de altă parte, eseul lui Alexandru Paleologu este atît de coerent în demonstraţiile lui, încît m-am surprins, citindu-l, că-mi ignor propriile păreri şi mă las fermecat de ale autorului. Extraordinară la el nu este erudiţia pur şi simplu (uimitoare), ci firescul ei. Nimic nu e ostentativ, scos acum, proaspăt, din cărţi, nimic nu e inert material, inutil ideii critice. Referinţa, citatul, parantezele sînt spontane, ca o limbă maternă în care te-ai deprins să-ţi traduci automat gîndurile. Pe aloduri, ocolurile savante mi-au amintit de Odobescu, numit el însuşi într-un context de două ori odobescian: o dată, pentru că e plin de parfumul unor versuri latineşti; a doua,- datorită mărturisirii gustului pentru livresc („ mărturisim că am cedat unei ispite livreşti şi unei plăceri de om ce nu mai e tinăr"). întregul eseu se lasă în voia acestor excursii erudite. Dacă Nechifor vorbeşte, ca tot omul, de „dracii" Vitoriei, comentatorul ne răsfaţă cu o digresiune „demonologică", citînd pe Goethe, Hasdeu, Hugo, Plutarh, Cabala şi Yung, proverbe populare, Neagoe Basarab şi C. Noica. Dacă vine vorba de Mioriţa (şi vine deseori), nu se mărgineşte s-o compare cu Baltagul, dar intră într-o lungă şi, cred întemeiată, dispută cu folcloriştii Heidegger e citat în legătură cu mortul din-rîpă, Lipan, maxime lăţim ori franceze, cuvinte greceşti, indicaţii etimologice, expresii în trei-patru limbi împînzesc pagina. Firul nu e pierdut nici o clipă, deşi mereu îngropat, ca Styxul, sub pămînturile mişcătoare ale erudiţiei. Dacă este o preţiozitate la Alexandru Paleologu, ea este una a excesului de naturaleţe. El scrie atît de nestînjenit, încît pare a-şi face din absenţa

oricărei constrîngeri o paradoxală pedanterie, de tipul conversaţiei orale. Spaţiul nu-mi îngăduie să citez mostre din această retorică foarte pers&nală, unde a exhereda şi ordalie stau alături de „dacă nu ne-arfi căzut, cum se zice, această fisă", adică cuvîntul savant (şi nu-l iau în seamă pe cel din vocabularul filosofic) de exprimarea cea mai uzuală, chiar grosieră. Vioiciunea exprimării, nonşalanţa ei deplină, se remarcă şi în felul în care criticul indică, pe lîngă bibliografia şi aşa imensă a temelor sale de reflecţie, şi o „bibliografie" de tip oral (să ni se ierte alăturarea): „Cum am auzit pe cineva zicînd", ori „nu ne amintim unde am citit sau poate am visat", sau, pur şi simplu, ne comunică că a verificat cutare lucru telefonîndu-i lui C. Ţoiu (iar în paranteză precizăm ziua istoricului eveniment). Acestor, în fond simpatice, neseriozităţi (echivalente cu o aristocratică plăcere de a purta haine de stradă uzate şi sandale pe piciorul got la un concert simandicos) să le adaug şi o deferentă ostentativă şi cam forţată („ Munca acestui savant este impunătoare şi nu avem dreptul de a-i drămui cuvenitul respect. Facem această declaraţie tocmai pentru că, de pe poziţia ingrată şi uşor recuzabilă, dar în unele privinţe poate mai degrevată de preconcepţii, a unui nespecialist, ii vom aduce nişte întîmplări nu totdeauna amabile şi nu voim 'ca acestea să Impieteze asupra aportului considerabil al travaliului său ") de care Alexandru Paleologu uzează fără vreo necesitate, căci stilul său critic rămîne tot timpul perfect -cordial, chiar dacă ferm pe dedesubt în exprimări polemice, o cordialitate pe care o datorează transparenţei şi eficacităţii lui. Este un stil al ideii, nemetaforizat, şi de o cultură aşa de bine însuşită, încît îşi permite fără efort orice libertate.

(România literară, 5, 1979)

„Ipoteze de lucru"

„Nouă acestorlalţi ne rămîne în orice caz mîngîierile gîndirii lucide"; această propoziţie a lui Paul Zarifopol, citată de Alexandru Paleologu într-unul din eseurile ce i le consacră, mi se pare foarte la locul ei şi cînd e rostită de către autorul Ipotezelor de lucru. De altfel, admiraţia eseistului de azi pentru eseistul de ieri nu datează de azi, de ieri, chiar dacă limpedea ei mărturisire o avem în faţa ochilor abia acum. în Precizări necesare cu privire la Paul Zarifopol, eseu pe care nu-mi amintesc dacă şi unde l-am mai citit înainte de a fi reluat în recentul volum, Alexandru Paleologu, după ce deplorează cota scăzută a primului conducător al „Revistei Fundaţiilor Regale", afirmă că articolele culese de acesta în cărţi cititorul contemporan ar trebui,

spre o mai bună cunoaştere, să le adauge pe cele neculese,' şi precizează: „... Nu vreau, fireşte, cîtuşi de puţin să minimalizez aceste texte, care au însemnat pentru mine, în anii mei de ucenicie, modelele şi îndemnurile decisive...". Lucrul, deşi evident din capul locului, trebuia spus! Ca să înţelegem legătura spirituală dintre cei doi eseişti, e, poate, bine să citim cu atenţie ce scrie al doilea, despre cel dintîi.

în trei ample articole care, împreună cu acela despre Noica (analizat de Ion lanoşi în numărul trecut al „României literare"), constituie partea cea mai substanţială a Ipotezelor de lucru. Alexandru Paleologu ne oferă mai mult decît cîteva sugestii pentru un portret al lui Paul Zarifopol. El porneşte de la discutarea judecăţilor anterioare şi constată că acestea - limitate de obicei la semnalarea a trei note ce ar fi caracteristice lui Zarifopol, şi anume scepticismul, estetismul şi o nu prea sigură orientare în spaţiul cultural românesc -sînt, dacă nu greşite, cu totul insuficiente. Mai ales scepticismul i se pare a fi rodul unei confuzii. Să ne oprim şi noi asupra lui. Paul Zarifopol avea spirit critic, era lucid şi consecvent polemic, însă nu sceptic, şi cu atît mai puţin nihilist. „Scepticismul, m această accepţie ~ spune Alexandru Paleologu şi ar fi trebuit subliniat adjectivul demonstrativ - antidot al credulităţii, e totuşi mult mai mult o tehnică a validării decît o argumentare a incertitudinii, după cum, pentru artă. critica e, în principala ei finalitate, o tehnică a admiraţiei, negaţiOf fiind doar un efect subsidar, de necesară profilaxie". Paul Zarifopol a fost un exasperat de iconodulie şi de clişee culturale. Polemizînd cu „generaţia tînără", de la 1930, el declara: „Menirea istorică a generaţiei noastre a fost să intreţie un raţionalism critic necruţător". Şi Tudor Vianu, şi alţii credeau acelaşi lucru. Acest raţionalism necruţător e de cîteva ori scos în evidenţă de Alexandru Paleologu la modelul său şi, pe bună dreptate, distins de inteligenţa uscată, searbădă, care i s-a reproşat indirect lui Paul Zarifopol, ca, de altfel, tuturor ironiştilor. Din contra, inteligenţa primului editor al lui Caragiale e savuros irigată de bună dispoziţie, ea tresare permanent de un rîs interior. Alexandru Paleologu mărturiseşte mai departe a fi învăţat cel mai mult tocmai din această inteligenţă ironică şi funciar veselă. Mărturisirea merită să fie.citată în extenso: „Am învăţat de la triada Caragiale-Zarifopol-Cioculescu in primul rină'-lucrul acesta minunat şi de cel mai mare preţ, anume că buna dispoziţie este condiţia cea mai propice a lucidităţii, a libertăţii spiritului, a imunităţii (omeneşte relativă) faţă de prostie şi frică: adevărul acesta mi l-au confirmat Rabelais, Montaigne, Cervantes,. Voltaire, Goethe, Anatole France, mi l-a confirmat apoi viaţa şi poate mai cu seamă

adversităţile ei. în anii adolescenţei şi tinerelei mele, intre altele şi influenţa lui Şerban Ciocu/escu m-a ajutat în bună măsură să rezist curentelor întunecate, iraţionale şi inumane care au sedus totuşi pe mulţi şi, spre stupoarea mea, chiar pe unii din cei mai înzestraţi dintre reprezentanţii generaţiilor interbelice. Curentele acelea erau potrivnice bunei dispoziţii şi superioarei skepsis ce caracterizează spiritul critic şi umanismul". Acesta este esenţialul. Nu numai ironia, dar rîsul este, cum spunea mai în glumă (se poate altfel?), mai în serios, Paul Georgescu, constitutiv gîndirii democratice şi de stînga. Rîsul este indiciul relativităţii şi al acelui individualism superior fără de care umanismul nu e de conceput. Zarifopol ştia, ca şi Paleologu, că ceea ce se opune rîsului liber nu este plînsul, ci rînjetul inform şi gregar al rinocerilor.

Cu aceasta, am caracterizat în parte şi eseistica lui Alexandru Paleologu. Ea este, în primul rînd, una lucidă, critică, ironică. Polemismul e la locul lui peste tot în aceste eseuri politicoase, deşi ferme, a căror urbanitas se observă imediat, începînd chiar de la frumuseţea stilului, de o studiată şi aristocratică neglijenţă, în definitiv, polemismul lui Paleologu e o formă a discreţiei; şi ţine de o artă a conversaţiei. Premisa lui declarată este că în cultură şi în idei totul e discutabil; e, adică, necesar să fie discutat, în critică, autoritatea nu constă în suprimarea replicii, dar în stimularea ei. Cine are cu adevărat autoritate (şi Paleologu are) provoacă discuţie, -deseori pătimaşă, cîteodată senină, - întreţine plăcerea disputei şi nu se supără stupid pe adversari. Critica excită spiritul la discuţie sau nu există. Cu Noica, Dinu Pillat, Ş. Ciocul^s^u şi cu alţii, autorul Ipotezelor de Icuru s-a aflat în umpul din urma în poziţie de luptă de idei, cum fusese mai demult 'atunci însă mult mai acerb; cu N. Balotă şi cu Al. Tvasiuc. Critica trăieşte din permanentă confruntare şi moare nu doar cînd i se pune purr>*,ul în gură, dar cînd ea însăşi pune pumnul în gură replicanţilor ei. A treia însuşire a eseisticii lui Paleologu o constituie bunul ei simţ. Am luat termenii în excepţia susţinută e criticul însuşi într-o carte mai veche, dar şi în unele articole din cea de faţă. Bunul simţ se opune simţului comun, aşa cum gîndireu aplicată adecvat la obiectul ei se opune pseudogîndirii ce produci locuri comune. Dar (altă însuşire) bunul simţ e superior toleram, capjbil să înţeleagă fără să se nege pe sine şi să aleagă fără să exclud't. Magistralul eseu despre Despărţirea de Goethe a lui C. Noica gase,,te în reducţionalismul filosofului, cum să zic, calul de bătaie principal, căci dacă „pentru Noica ^rice discuţie se traduce într-o opoziţie, (şi) orice opoziţie într-r> excludere , pentru Paleo'o^a distincţia separă

spre a face mai clară legătura, iar opoziţia e o tensiune în armonie. Şi, în fine, cum nu e capabil de comprehensiune de,cît acela care ştie destul, eseistica lui Alexandru Paleologu este erudită, hrănită de lecturi diverse şi făcute la timp (ceea ce înseamnă recitire), deschisă dinspre artă (şi nu doar literatură) spre filosofie. Erudiţie nu vrea să fie îmbîcseală de cunoştinţe, dar însuşire naturală, asimilare nonşalantă. Nimic rigid, inert, în bagajul intelectual al eseistului. Ideile, citatele, relaţiile vin de la sine, exact cînd e nevoie de ele. Sigur, spontaneitatea aceasta presupune, pe lîngă vocaţie, o tehnică. Alexandru Paleologu ştie foarte bine cum se joacă naturaleţea. Eseurile lui sînt causerie superioară, înaintînd, â bâtons rompus, printre paranteze, amintiri personale, divagaţii, glume, dar coagulate totdeauna în jurul unei idei, pe care doar cine nu vrea n-o vede. Spiritelor dogmatice li se pare că eseistul bate cîmpii. Cărţii despre Sadoveanu (care nu era altfel decît cea de azi, deşi se ocupa de un singur scriitor) i s-a reproşat că vorbeşte doar despre trei opere, sau chiar că nu vorbeşte nici despre ele, pierzîndu-se îh incursiuni erotologice şi demonologice. Ca şi cum n-ar exista - în critică, în viaţă - decît magistrala simţului comun pe care merg atît de siguri pe ei, toţi inşii lipsiţi de har şi de imaginaţie! Există nenumărate drumuri şi poteci, unele tăind de-a dreptul, altele ocolind. Pe acestea le iubeşte Paleologu. Ca să nu mai spun că, în aparenta badinerie din cărţile lui, densitatea ideilor este incomparabil mai mare decît în atîtea studii serioase şi docte!

Şi, fiind vorba de badinerie: tot Paul Zarifopol scria, în Maurois, publicul şi criza glumei, că gluma este ,- o formă permisă şi admisă de a ne scoate din suflet o nemulţumire ". Nu poţi întotdeauna să strigi pur şi simplu. De aceea: „Gluma însă e ca o gimnastică; practicarea ei, totdeauna intrucîtva complicată, dezvoltă o energie prin care ne izbăvim plnă la capăt de zgîndăriri obsedante, cum slnt acele pe cari ni le lasă o displăcere estetică". Şi Zarifopol adăuga că mult mai penibil e să iei în serios o glumă decît să glumeşti cu lucruri serioase: „E o farsă teribilă cînd cineva, sau intenţionat sau inocent, îşi refuză gluma, îndărătnicia de a lua expresia ironică drept expresie directă, sau, cum se zice, serioasă, este o faptă neasemănat mai diavolească, decît toate răutăţile posibile ale ironiei". Lui Alexandru Paleologu (dar oare numai lui?) i-a fost refuzată nu o dată, de către inşi prea serioşi, înclinaţia spre acea formă a libertăţii minţii care e ironia. A perseverat însă. Şi cum, se ştie, perversare diabolicum (est), cred că era singurul fel al ironistului de a se arăta mai al dracului decît dracul.

(România literară, nr. 8, 1981)

însemnările critice din Alchimia existenţei, la fel de profunde şi de scînteietoare ca şi cele din cărţile anterioare, dezvăluie o latură mai puţin pusă în valoare pînă acum a scrisului lui Alexandru Paleologu, şi anume aceea de portretist şi de evocator, încet, încet, eseistul se revelă şi un remarcabil prozator, stăpînind, pe lîngă arta prozei de idei, o artă de povestitor, nonşalantă şi riguroasă, o intuiţie subtilă în observarea oamenilor, la care trebuie adăugat stilul foarte personal şi cultivat. Nu e de mirare, că viitoarea carte a autorului nu va fi probabil, studiul analitic aşteptat despre Sadoveanu, în continuarea Treptelor lumii, ci o carte de memorii. „Socotesc că dacă mor înainte de a mărturisi ce am văzut şi cunoscut, nu mi-am făcut datoria", declară Alexandru Paleologu în interviul acordat lui Călin Dan pentru revistele .„Amfiteatru" şi „Orizont" şi reluat în finalul culegerii de astăzi. „Sîntem cîţiva supravieţuitori ai unei lumi dispărute şi despre care • testimoniile lucid-afective sînt puţine. E vorba de reconstituirea şi fixarea unor privelişti sociale, ceea ce aş numi autobiografia unei societăţi, nu a unui individ" Alchimia existenţei conţine cîteva eşantioane caracteristice, care merită a fi semnalate, înainte de orice. Aş începe cu amintirile despre H. Catargi, printre rîndurile cărora îmi place să citesc un autoportret: „ Dar Catargi a rămas mai monden decît Pallddy. [...] Evident că şi al avea zona lui de solitudine, chiar intratabilă, nu se poate altfel p'entru un artist. Era însă un om deosebit de culant, 'de receptiv, de curtenitor unde juca bridge, cu lumea care nu avea nici o legătură, sau doar una întîmplătoare, cu arta, şi care nu făcea nici un caz de pictura lui, o socoteau o simplă lubie nevinovată, care i e poate trece cu vederea unui om de lume atît de simpatic. El era gata la orice conversaţie, nu era omul care să amintească sau să facă simţit că este un artist, un intelectual, un om diferit de ceilalţi, cu o a doua viaţă, mai esenţială [...] De la Catargi am auzit cele mai interesante remarci despre artă spuse absolut de la egal la egal, bineînţeles cu autoritatea (discretă) a profesionistului, dar fără a o impune ". Şi încă: „ în viaţă avea o inteligenţă cuceritoare tocmai prin simplitate şi naturaleţe, a unui om de lume bine crescut, care nu-şi aroga nici o superioritate asupra oricărui alt ins din aceeaşi societate, un om care nu făcea deloc caz de propria inteligenţă". La moartea lui Marin Preda. Alexandru Paleologu prinde, în cîteva agrafe, ceva din natura reală, de atîţia necunoscută ori chiar răstălmăcită, a omului care nu mai era: „ Pentru că avea o predilecţie pentru licenţele de limbaj şi pentru că, într-adevăr, îşi dădea uneori în petec în ce priveşte

v

«Ies bienseances», unii îi contestau lui Marin Preda o însuşire pe care, dimpotrivă, ţin să i-o recunosc, să i-o subliniez: Marin Preda era un domn. [...] Se aseamănă, aşa îmi pare, cu Pierre Bezuhov, cel mai desăvîrşit domn dintre toate personajele literaturii universale. Desigur, el se ştia mare scriitor, tot aşa cum Pierre avea simţul profund al egalităţii umane. Respectul lui pentru cultură era nesfîrşit, aşa cum era şi al lui Ilie Moromete, cire-l admira pe lorga pentru mintea şi ştiinţa lui [...] Respectul pentru cultură este o trăsătură ţărănească sau, cel puţin, a unui anumit tip de ţăran, cel care a dat ţării noastre atîţia artişti şi intelectuali de mare clasă". N-am spaţiul necesar pentru a reproduce, şi alte portrete, al lui Sergiu Al. George, al lui N. Steinhardt etc. în sfîrşit, din aceste succinte amintiri, nu sînt absente umorul şi autoironia. La o recepţie de la ambasada română din Paris, în 1968, autorul se lipeşte întîmplător de doi necunoscuţi: „ Un bărbat înalt, un francez, vorbea cu un domn a cărui figură îmi era familiară, un român, cineva din familia Zarifopol. Băgîndu-mă cam indiscret în preajma lor mă uitam zîmbind la român aşteptînd să mă recunoască şi el. Ţinea în mină un (oi mare de ţuică şi stătea degajat în picioare, cu cealaltă mină în buzunar, ascultîndu-l pe francez. Brusc am înlemnit: românul era Malraux! [...] Nici n-am mai zăbovit mult acolo. (Francezul, am aflat pe urmă, era Valentin Lipatti)".

Am încercat să descopăr altă dată particularităţile eseisticii lui Alexandru Paleologu şi nu mă voi repeta, alegînd, ca să pot spune aşa, un unghi oblic pentru constatările care urmează. O eseistică, în cel mai nobil sens al cuvîntului, ocazională. Trei sferturi din -Alchimia existenţei cuprind articole „comandate". Autorul nu face un secret din aceasta. El scrie din fuga condeiului, cum îi vine, aproape la fel cum ar conversa cu prietenii, însuşirea cea mai de seamă este peste tot naturaleţea. Nu se remarcă nici o contrafacere, nici o dorinţă de a epata, nici un efort de compoziţie. Nu mai e, probabil, cazul să insist asupra faptului că, în critică ei se măsoară cu ajutorul obstacolelor învinse. La originea simplităţii de gîndire şi de expresie a lui Alexandru Paleologu trebuie căutate cultura care s-a asimilat, lecturile şi relecturile. Chiar dacă nu i-ar fi mărturisit el însuşi, autorii care l-au format ar fi putut fi ghiciţi cu uşurinţă: „Pe-mine m-âu impregnat încă din adolescenţă cîţiva autori, în primul rînd La Bruyere. La Rochefocauld, apoi, mult mai puternic, Montaigne, scrisorile lui Voltaire şi «romanele filosofice», Candide, în principal. 'Trebuie să adaug, ca autori care mi-au fost modele definitive din copilărie, pînă în clipa de faţă, pe Ion Ghica şi pe Caragiale ". Aşa se explică laconismul, dar şi ştiinţa conversaţiei sau observarea moravurilor, în felul

moraliştilor vechi: „Mă atrage modul de gîndire succint, comprimat, privirea limpede şi rapidă asupra resorturilor vieţii sufleteşti în contextul societăţii, ceea ce este atitudinea aşa-numitului «moralist», a acelui «observateur du coeur humain» sau «des moeurs» ".

Acest elasticism structural nu face mai puţin din Alexandru Paleologu un cititor deschis spre noutate, în contact cu ideile cele mai insolite. Cultura lui este o inhibiţie lăuntrică, nu un îndemn la închistare. Dovada cea mai bună ne-o furnizează deprinderea, pe care o posedă ca puţini alţii, de a nu primi nimic de-a gata. Orice formulă prea des întrebuinţată pare eseistului principal suspectă. O pune la încercare şi, dacă e cazul, o denunţă ca pe o prejudecată. A dat singur cea mai bună definiţie acestei circumspecţii care refuză sofisticarea fără să cadă totuşi în capcana banalităţii: bunul simţ ca paradox. E o plăcere să-l urmăreşti trecînd prin filtrul lucidităţii constatări de atîtea ori făcute încît au devenit intangibile. A fost Goethe, alături de Napoleon şi de Beethoven, unul din cei mai glorioşi bărbaţi ai vremii lui, curtean adulat şi adulator, căutat de contemporani celebri şi iubit de toate femeile? Sigur, dar viaţa lui n-a fost deloc senzaţională, ba chiar „modestă şi cazonieră". Iată: „... Strict obiectiv vorbind, el şi-a petrecut lunga existenţă într-un tîrg mărunt, unde umblau vitele şi orătăniile pe uliţi; curtea ducală, dincolo de etichetă şi de titluri, nu depăşea cu'mult modul de viaţă al confortului burghez; afară de escapada din Italia, el nu s-a mişcat deloc de acolo, dacă nu cumva vrem să socotim călătorii banalele vilegiaturi la Karisbad sau Marienbad. Nu a văzut nici una din marile metropole (afară de Roma, care de fapt n 'en etait plus une). Nu a văzut nici Parisul, nici Londra, nici măcar Viena. Asta într-o vreme cind alţii se foiau de colo pînă colo prin toată Europa. Dar a făcut ca Europa să vină la el". Un eseu splendid intitulat Funeraliile poetului dezvăluie, în aceleaşi date pe care le ştim cu toţii despre înmormîntarea lui Eminescu, ceea ce nimeni n-a văzut pînă acum (deşi sărea în ochi) şi anume că la ea au luat parte, marcînd în felul acesta doliul naţional, aproape toate personalităţile de prim plan ale timpului, în frunte cu preşedintele consiliului de Miniştri, liberali sau conservatori, prieteni sau necunoscuţi. Cu aceeaşi ocazie, Alexandru Paleologu corectează şi alte „idei primite" în mod necritice cu privire la statutul social al marelui poet, la „boema" lui şi aşa mai departe, în aceeaşi categorie de observaţii paradoxale trebuie s-o includem şi pe cea referitoare la expresia lui Camil Petrescu - „am văzut idei" - pe care comentatorii au considerat-o definitorie. Părerea lui Alexandru Paleologu este că niciodată Camil Petrescu n-a întrebuinţat-o în sensul care i s-a atribuit de obicei. E vorba, pentru artist de a vedea esenţe,

nu idei: „A vedea idei nu este propriu unui intelectual lucid, fie el artist, fie chiar filosof, ci mai curînd o iluzie compensatorie în lipsa unei efective puteri de a percepe realul A vedea idei în loc de a vedea realităţi înseamnă a le acoperi pe acestea cu un ecran schematic şi sumar; este ceea ce Bachelard ar numi un «obstacol epistemologic»". Eseistul nu se dă în lături să fie şi batjocoritor: a vedea idei se potriveşte mai bine Conului Leonida, care intră la idei, decît lui Camil Petrescu. Batjocura e, sigur, cordială, dacă mi se îngăduie un paradox ca acelea practicate de autorul Alchimiei existenţei, polemist redutabil, dar perfect urban, incapabil adică să jignească. Mai ales că ironia lui are, necontenit, un ascuţiş îndreptat spre sine însuşi: considerîndu-se „gafeur" şi în stare chiar să fie, uneori, ridicul, eseistul îşi asumă fără fasoane greşeli rareori recunoscute de cei care le săvîrşesc şi în care vede o expresie a sincerităţii, el critică foarte subtil pe Gralla, eroul Actului veneţian, care, dintr-o prejudecată a bărbăţiei, pierde iubirea Altei, ecranînd sentimentul printr-o concepţie complet falsă despre femeie, în această ordine de lucruri, alături de Alexandru George, autorul Alchimiei existenţei se numără printre eseiştii cei mai receptivi la, cum să spun, eternul feminin şi la dragostea înţeleasă ca devotament. Citează într-un rînd o minunată frază din doctrina sufită: „Dumnezeu nu poate fi contemplat în afara unei fiinţe concrete şi e văzut mai bine în fiinţa umană decît în oricare alta, cel mai desăvîrşit în femeie". Iar altă dată, enumera ca virtuţi cu adevărat masculine, nu amorul propriu, spiritul descurcăreţ, brutalitatea etc., ci simţul de ocrotire şi răspundere, curtenie, onoare, consecvenţa, logica.

Despre critică, Alexandru Paleologu s-a pronunţat mai rar. îi repugnă să fie teoretician. Scriind însă despre E. Lovinescu cîteva eseuri, ne lasă să-i bănuim preferinţele. Pe scurt, critica bună trebuie să îndeplinească trei condiţii: să fie bazată pe impresii adevărate, pe talent, adică, să fie precisă şi să aibă umorul ideii. (Iar în plan etic, critica trebuie să fie competentă şi probă, să nu se piardă în conjuncturi). Fără a nega seriozitatea şi metoda, Alexanru Paleologu iubeşte, în critică, partea de artă. O scrie întocmai cum o concepe: cu graţie, deşi niciodată în mod neriguros, cu fineţe şi cu o libertate care merge de la exprimarea francă a sentimentelor de lectură, a gustului, pînă la utilizarea unei limbi adorabile, amestec de formule orale, „populare", fără pretenţii („atît i-a trebuit!", „ce să mai vorbim?", „hodoronc-tronc", „un intelectual hîrşit cu filosofia nu cade în şezut în faţa filosofici lui Sartre ") şi de neologisme inuzitate (vil, disuardare, frescheţe, locuţie, adosat).

(România literară, nr. 5,1984)

Document: 11. Cornel Regman.doc

Cornel Regman

CORNEL REGMAN „Noi explorări critice"

Ca şi alte culegeri de acest fel, Noile explorări critice ale lui Comei Regman sînt, într-un anume sens, rezultatul unui bricolaj. Autorul a strîns un număr de cronici, nu suficient totuşi spre a alcătui un volum, şi spre completare a recurs la ce s-a mai găsit prin preajmă; un studiu din 1946, „uitat" cînd începuturile au fost reluate în Cărţi, autori, tendinţe; cîteva răspunsuri la anchete şi interviuri; articolş de tot felul şi de toată mîna, cu un caracter de obicei ocazional. Şi cu asta casa e gata şi se poate muta în ea şi criticul. Datate, aceste cronici şi articole pretind să fie citite în legătură cu momentul scrierii. Cornel Regman este un om prea fără iluzii ca să nu ştie că, înainte chiar de a citi un text precum Ce a însemnat deceniul 60-70 pentru literatura noastră, ochiul ne fuge spre anul cînd a fost redactat: 1970. Fraze ca următoarea trebuie situate înainte de a fi discutate: „Aş vrea să spun că, dacă pentru poezie în genere, pentru critică chiar, anii care au trecut au dus la transformări dc-a dreptul entu:iasmante (în sensul că s-au cîştigat şi recîştigat nu numai opere şi forţe noi, ci şi o înţelegere nouă a condiţiilor de existare pentru cele două delicate domenii), proza, In schimb, evident şi teatrul, iar o dată cu el şi filmul, şovăie între formule în care, pe o cale sau alta, esopicul, tendinţele derivative îşi spun exagerat cuvîntul". Aşa se vedea oare în 1970 p'roza deceniului abia încheiat? Probabil, deşi azi ni se pare că romanele şi în general proza publicate în ultimii ani ai respectivului deceniu sînt cel puţin la fel de reprezentative pentru schimbarea opticii faţă de realitatea socială imediată şi deopotrivă faţă de literatură ca şvpoezia: primele trei cărţi ale lui Alexandru Ivasiuc şi Nicolae Breban, al doilea volum al Moromeţilor şi Intrusul, F de D.R. Popescu şi cîteva din nuvelele aceluiaşi, Ce mult te-am iubit de Zaharia Stancu, îngerul a strigat de Fănuş Neagu, Martorii lui Mircea Ciobanu, nuvelele lui Şt. Bănulescu, N. Velea, V. Voiculescu, Eugen Barbu şi încă foarte multe altele. Oricum ar fi, astfel de constatări au valoarea unor ciudate documente de obtuzitate: nu mă refer în special la Cornel Regman, ci la greutatea cu care noi toţi, în anumite momente, citim complexa realitate a literaturii. Cornel Regman a fost onest tipărind după 12 ani un articol conţinînd fraze ca aceea de mai sus, căci nu pot crede că le-ar mai gîndi astăzi.

Prin forţa lucrurilor, valoarea acestor articole este inegală, unele nefiind, relaute în volum, deloc interesante, chiar dacă în revistele

unde s-au publicat iniţial vor fi avut rostul lor. Nici interviurile (din „Vatra" şi „Tribuna", ambele 1980) nu conţin cine ştie ce revelaţii. Cornel Regman n-a fost niciodată în largul său în articole de idei generale despre, să zicem, Dialectica tradiţie-inovaţie sau Critica fără polemică?, îndeajuns de banale şi chiar nesuferite prin didacticism. In schimb, cronicile propriu-zise sînt remarcabile şi au creat un stil: nu în sensul că poate fi imitat (dintre cronicarii tineri doar Al. Cistelecan şi Ion Buduca par să urmeze, ca originalitate şi talent, maniera lui Cornel Regman), cît în acela de a-l recunoaşte imediat pe autor. Acest stil poate fi comparat cu forma lui tinerească din Ditnltrle Angliei în interpretarea lui Şerban Cioculescu, o cronică scrisă în 1946 la îndemnul lui D. Popovici pentru revista „Studii literare" şi-adnotată atunci de profesorul clujean. Asemănările se văd numaidecît: seriozitatea minuţioasă cu care criticul se aplică, discutarea multor aspecte ce ţin de întreaga operă a celui analizat (şi, fiind vorba aici de un studiu critic, şi de opera poetului la care se referă acesta), o înaintare răbdătoare, ocolită, în subiect, luciditatea neconsoiată de nici un artificiu, desprinderea de a judeca franc valoarea, în fine, nota de umor a comentariului. Şi deosebirile merită atenţie: stilul e mai alb la început, aproape numai tehnic, cu puţine pete de culoare). „Ş. Cioculescu jertfeşte mielul cel gras al elogiului", „ aerul de hotar perpetuu făcut literaturii secolului trecut"), deşi pasta e aceeaşi, chiar dacă mai puţin învîrtoşată ca azi, în sfîrşit, metoda e mai şcolărească, după tipicuri elementare.

Cronicile lui Cornel Regman sînt printre cele mai puţin concesive din cîte se tipăresc la noi în momentul de faţă. Am în vedere concesiile de orice fel, nu doar pe cele estetice. Dealtfel, gustul unui cronicar literar nu e important în acelaşi fel ca gustul unui cititor amator; aş vorbi mai curînd de necesitatea unei onestităţi a gustului în cazul celui dintîi. între prietenii noştri găsim totdeauna unul în al cărui gust să ne putem încrede; cînd strîmbă el din nas, e sigur că a citit o carte proastă. Dar în cazul criticului mai trebuie şi ca strîmbătura să nu fie făcută publică în formă de zîmbet. Degeaba avem păreri juste, dacă ne lipseşte tăria de a le spune sincer. Judecata de acasă trebuie să se potrivească cu cea din tîrg. Ce folos de un ogar cu nas fin pe care vînătorul l-ar ţine în lesă în loc să-i dea drumul? O cronică a lui Cornel Regman poate fi (şi e normal) discutată în sentinţele ei, dar merită totdeauna să fie luată în considerare: căci sîntem siguri că opinia îi aparţine. Această încredere e obligatorie şi, fără să pară că simplific, condiţie sine qua non nu e talentul, ci morala lui. Fiecare pasăre pe limba ei piere: şi criticul.

Originalitatea literară a unei cronici de Cornel Regman constă în micul spectacol pe care ea îl pune în scenă. Un cronicar este, desigur, un fel de tehnician experimentat, care are o reţetă a lui de folosire cu maximum de randament a spaţiului disponibil. Nu poţi scrie cronică la nimereală. Cornel Regman posedă şi el o astfel de reţetă, dar ea pare să preţuiască, deopotrivă cu economia textului, şi risipa, ocolurile, introducerile, parantezele. E un cronicar cu sămînţă de vorbă. Pînă să ajungi să afli ce vrea să spună, trebuie să te înarmezi cu răbdare. Efortul e de obicei răsplătit chiar şi înainte de a descoperi justeţea diagnosticului sau a caracterizării; căci partea de ocolişuri e savuroasă în sine, adesea plină de haz. Comentînd de pildă un prozator puţin ştiut, Cornel Regman dă peste articolul din Dicţionarul lui Marian Popa şi remarcă multe inexactităţi. Primele pagini ale cronicii lui se vor ocupa de acestea, valoarea prozatorului Ion Topolog nici nu mai e în discuţie, ci numărul de greşeli la lectură (din cele vizibile cu ochiul liber), atît de mare pe mica suprafaţă a articolului, încît Cornel Regman notează putinţa unei „culturi intensive a erorii" în critică. Altădată, ocupîndu-se de un studiu al lui Z. Ornea (în cea mai nedreaptă cronică din Noi explorări), cum tot citise un altul al lui D. Micu de, cum să zic, format asemănător, criticul nu pierde ocazia să se amuze pe tema unei presupuse „tentaţii a cărămidarului" în istoriografia noastră literară. Dealtfel, cu ocazia unor incursiuni introductive ori complementare ca acestea, Cornel Regman a pus în circulaţie două noţiuni critice pe cît de utile pe atît de vesele: romanul pisălogic şi (după model Jon Barbu) critica leneşă.

Şi sub alt raport, spectacolul oferit de cronicile lui Cornel Regman este deopotrivă de original: sub raportul stilistic. Impresia cea mai puternică este aceea de combinaţie inelucidabilă între facondă şi căznealâ. O uşurinţă anevoioasă a exprimării, aceasta ar fi formula. Pe de o parte, limbajul e viu, spumos, abundent, izvorînd dintr-o mare poftă a conversaţiei, pe de alta, e lipsit aproape cu totul de naturaleţe, e contrafăcut, laborios şi scorţos. Asociaţiile predilecte de cuvinte sînt semnificative: substantivele şi epitetele lor, verbele şi adverbele lor se aleg din straturi diferite ori opuse ale vocabularului, în vălmăşagul studiat de arhaisme, regionalisme, neologisme, cuvinte foarte tehnice (dar nu neapărat din stilul literar, ci şi din cel ştiinţific, juridic, militar, administrativ) şi cuvinte de toată ziua (oral-familiare), perechile se alcătuiesc totdeauna parcă spre evitarea endog'amiei lexicale: ,,ostenitor exces de vorbă", ,,mănoase intersectări", „duh al evidenţelor inflexibile", „gaguri metafizice", „sub semnul păpuşărescului", „metaforele sale au un straşnic lipici",

„bine burduşită descrierea operei", „metoda critică a păşirii şi prăsirii cuminţi", „robolă ştiinţifică" „lipicioasă manieră a sclifoselii", „versuri scăriţate în manieră maiakovskiană", „năprasnica idilă"., „toleranţă devălmaşă" etc. Rezultatul e acel inextricabil stil al cronicii lui Cornel Regman în care verva cea mai plină de familiaritate nu numai nu se împiedică, dar se sprijină pe construcţiile cele mai nefireşti şi pretenţioase, în aluatul acesta găsim şi urme din expresivitatea autorilor comentaţi, al căror stil e digerat pe îndelete ca micile vietăţi înghiţite de şarpele boa. Fiinţa unui poet pare criticului „antisentimentală, crudelă şi cinică cu voinţă", un critic e un „ebrietat al formulelor aproximative", iar altul arată „cea mai sfîşietoare metodă comizerativă" faţă de eroii fictivi pe care-i analizează. Cornel Regman însuşi numeşte pe critic, ca cititor avizat, un „stilistician latent".

Din această înclinaţie decurge factura aproape epică (simili-epică, ar zice, pe drept, Cornel Regman) a cronicilor, în care pare a se „întîmpla" mereu cîte ceva, în care un autor, o carte ori un- mod de expresie devin personaje în carne şi oase. Mişcarea e mereu foarte vie şi plăcerea literară neîndoielnică, începînd de la titluri, criticul sugerează atmosfera şi cadrul întîmplărilor: Ucenicul neascultător -un roman, oho, delir obişnuit. Roman de bltă şi cojoacă. Un potop de simpatii peste Nicolae Prelipceanu sau Secrete logistice în posesia lui Eugen Jebeleanu. Şi urmează, spre exemplu, pornind de la titlul „militar" al cronicii lui Jebeleanu: „De la Hanibal încoace, cu special accent în recentul volum Arma secretă, în acele poeme care continuă firul parabolelor civile. E.J. se arată preocupat să determine chiar linia frontului care desparte — nu de ieri, de azi, - pe fidelii poeziei de inamicii ei. El şi-a educat aproape un reflex de a prinde în colimator tacticile agresivităţii si pe agenţii ei, care încearcă să îngusteze cîmpul poeziei, concomitent cu îngenuncherea poeţilor. Sarcină anevoioasă într-o lume în care coaliţiile puternicilor, tot mai ştiirlţific organizate, găsesc mijloacele cele mai perfide de a dezarma şi izola pe temerar, adeseori nu mai mult decît un palid visător". Ni se mai spune despre „strategia secretă" a poetului, care duce „o luptă de hărţuire şi martelare a adversarului prin şarje repetate" etc. totul, în acelaşi limbaj miliar. Titlul obligă. Memorabile sînt şi alte „întîmplări" şi „personaje" din cronici. Versurile lui Romulus Vulpescu reprezintă „temerare evoluţii la trapez", în vreme ce Theodor Pică e „pus pe turniruri de virtuozitate". Pentru Marcel Gafton, „poezia aduce a îndeletnicire de grădinar încrucişînd iscusit soiurile". In Lotopoeme, Nina Cassian ne-ar oferi reţete ciudate din „distracţie de vrăjitoare".

D. Micu este în cartea despre Călinescu „un fel de Flămînzilă domol, dar eficient ca un malaxor modern". Mircea Săndulescu seamănă cu ,, un Rastignac al scrisului, perseverent, răbdător şi eficace, rentabilizînd sau ambiţionînd s-o facă, printr-o hărnicie ieşită din comun, o linie romanescă rezervată pînă atunci mai ales artizanilor visători, neinteresaţi în produse de mare format". „Iv. Martinovici înaintează în poezie simetric şi grupat, ca o falangă macedoneană". Ş. Cioculescu şi Mircea Zaciu au rămas, în comentarea cărţilor de memorii, singurii amendatori, adică „ceva în genul'acordărilor de piane". Formule memorabile găsim pretutindeni, mai ales cînd criticţjl „se montează" ironic, folosind din plin procedeele sale predilecte, şi anume antifraza, decalcul, parodia, calamburul. De la un punct încolo, numai cu dificultate ştim dacă umorul nu e cumva involuntar şi datorat manierizării acestor procedee. Aşa se întâmplă cu o cronică despre Virgil Mazilescu, de exemplu, deşi în multe altele ne simţim stăpîniţi de aceeaşi incertitudine, în orice caz, Cornel Regman împacă singurul dintre cronicarii de azi, într-un mod profitabil, francheţea judecăţii de valoare cu un umor care-l face adesea să transforme operele în păpuşile unui teatru critic de marionete. Hazul e cîteodată forţat, aş zice nemţesc, ca să nu-i supăr pe ardeleni, iar calamburile trase de păr. Contrafacerea, de care vorbeam, se răzbună, în lipsa spontaneităţii. Autorul Noilor explorări nu e pur şi simplu un cronicar cu umor (şi gata a sesiza peste tot comicul, grotescul, mascarada), dar un umorist al criticii, rîzînd cu poftă de tot şi de toate, în ciuda faptului de a rămîne un comentator serios şi demn de stimă.

(România literară, nr. 16, 1982)

„De la imperfect la mai puţin ca perfect"

Nu mai e de mult un secret faptul că lui Cornel Regman nu-i place să se îmbete cu apă rece. Părerile lui, care pe destui i-au nemulţumit (sau „năpăstuit"), au meritul incontestabil al francheţii; o francheţe cu atît mai demnă de stimă cu cît nu lipseşte nici din consideraţiile pe care criticul le face despre producţia proprie,, privită cu luciditate şi fără complezenţă, întrebat (într-un interviu republicat în De la imperfect la mai puţin ca perfect, ce fel de „chemare" a stat la baza „destinului" său critic. Cornel Regman răspunde: „încă o dată, «destin», «chemare» sînt— mă tem - vorbe prea mari pentru a circumscrie speţa de atracţie pentru carte şi (pentru) comentarea ei, proprie criticului. O vocaţie primordială există, fără îndoială, aceea cărturărească. Eşti întîi cărturar sau studios, şi apoi critic [...]

într-o explicaţie mai degrabă empirică, elementul determinant care face critici din cărturari pare a fi o ingeniozitate aparte, ce se opreşte în pragul creaţiei, de a, intui şi de a-şi reprezenta procesul şi structura operei contemplate, de a visa la imaginea ei în idealitate şi de a dori să stabilească ecartulsau ecartamentul, în raport cu această imagine, al operei ce-i stă în faţă, formulînd constatarea în chip cit mai pregnant" Această opinie se înscrie pe linia acelora care, de cînd există la noi .critică (şi, mai exact, din epoca modernă), au mers, cu modestie, contra ideii de a face din critică o formă de artă a cuvîntului, identificînd-o în schimb cu o activitate intelectuală, necesară şi personală, dar fără atribute creatoare. Dintre contemporani, Ş. Cioculescu şi Alexandru George par cei mai dispuşi a o împărtăşi. Cealaltă linie, ilustrată în trecut de E. Lovinescu sau de G. Călinescu, şi la care m-am raliat eu însumi de la început (într-o formulă tinerească şi care a găsit oarecare ecou prin anii '60: „Critica este creaţie sau nu este nimic"), îşi are astăzi susţinătorii ei, cel puţin la fel de competenţi ca E. Simion sau Gh. Grigurcu. Se înţelege că nu e vorba să distingem între critici talentaţi şi critici doar ingenioşi (ca să reiau cuvîntul lui C. Regman), ci între două feluri de a interpreta critica, ceea ce nu exclude paradoxul ca, printre apărătorii uneia din teze, să se numere oameni înzestraţi cu însuşirea reclamată de cealaltă. Comei Regman se vrea pe sine un studios (sau un cărturar) dotat cu o anume ingeniozitate. Dar adaugă: „ în această explicaţie se găsesc de toate: şi preocuparea de a descrie şi analiza opera, şi aceea de a-i stabili originalitatea şi locul într-o ierarhie de valori, şi talentul criticului de a-l cointeresa pe cititor în urmărirea demersului său ". Talentului i se rezervă deci ultimul loc: această cenuşăreasă a criticii are totuşi menirea de a-l seduce pe cititor, treabă care nu mi se pare deloc uşoară, ba mi se pare chiar esenţială (căci dacă nu ţi-ai cucerit cititorul, pe cine vrei să convingi?). Trecînd repede peste talent, C. Regman îşi descoperă (sau acceptă din ce au descoperit alţii) o trăsătură foarte ardelenească, adică „scrupulul pedagogic de a nu lăsa mediocritatea să iasă în faţă", invocînd tradiţia familială şi înrudirea de sînge cu „ acerbul critic care a fost Ilarie Chendi".

Dar, la urma urmelor, ce înseamnă talent în critică? Artă? Bogăţie a limbajului? Farmec? înseamnă, pur şi simplu, personalitate, adică „stil". Recunoşti criticul talentat din zece, în clipa în care îi descoperi stilul şi i-J poţi defini. Cînd nu vezi nimic de felul acesta şi strădania de a găsi formula potrivită se desfăşoară în gol, atunci nu mai încape îndoială că te afli în faţa unui eventual studios - iubitor de literatură şi eminent cărturar - care însă nu e critic. Fiindcă, în definitiv,

critica presupune expresia judecăţii, singura în stare să comunice altora impresiile noastre de lectură. De aceea nu sînt de acord că e de ajuns ingeniozitatea, care e o tehnică bine însuşită, cu excepţia cazului în care numărăm dintre critici pe toţi autorii de articole sau de studii, destule dintre ele utile, merituoase sub raport istorico-literar, „contribuţii", cum li se mai zice, fără de care cercetarea literaturii ar sta pe loc: aceşti autori, al căror rol cultural n-are rost să-l negăm, nu sînt totuşi critici: iar cei mai Fucizi dintre ei nici nu pretind acest lucru. Critica criticii se bifurcă din acest motiv, într-un fel semnificativ: ea poate comenta totdeauna ideile, revelaţiile, documentele scoase la iveală într-un text; dar numai uneori poate aprecia stilul autorului. Să precizez şi că nu e absolut deloc obligatoriu ca existenţa stilului, a talentului să atragă automat acordul în privinţa ideilor. „Cum" şi „ce" nu se acoperă perfect decît în cazuri rare. Revenind la C. Regman: i-am subliniat originalitatea stilistică scriind, acum cinci ani şi jumătate, despre Noi explorări critice, şi am să încerc s-o fac din nou, ceva mai la vale; n-am fost şi nici nu sînt de acord cu o mulţime din judecăţile şi observaţiile lui. Dar n-are a face! în conţinutul ei, critica este în primul rînd discutarea liberă a unor puncte de vedere diferite, aşa cum, în forma ei, este o expresie personală, inconfundabilă.

N-am de gînd să alcătuiesc lista completă a chestiunilor de conţinut în care nu mă întîlnesc cu C. Regman. Voi rămîne la două, oarecum frapante. Toate obiecţiile criticului la romanele lui Paul Georgescu se află cuprinse în germene în următoarea „cerinţă": „ Unde parodicul ţi moftul nu mai pot acoperi şi justifica toate iniţiativele autorului este în nepăsarea masivă arătată unei prea fireşti cerinţe a romanului, a celui politic nu mai puţin, aceea ca generalizările de orice tip să nu pornească dinspre autor spre personajele sale, de parcă acestea ar fi fost anume închiriate în acest scop, ci să fie fructul, chiar imperfect, al propriilor lor osteneli de a ajunge la clarificări". Dar e oare valabilă cerinţa cu pricina pentru toate tipurile de roman? Ea se potriveşte celui realist, psihologic sau nu, însă nu şi acelui roman modern cu teză care procedează deliberat pe dos. Avem, cred, aici un caz de generalizare abuzivă^ de dogmatism critic. Originea n-o găsim doar în inadecvarea viziunii critice cu formula literară, ci în încercarea de a asigura victoria celei dintîi, în Condiţii neregulamentare. AI doilea exemplu, înrudit, se află în cronica despre Ana Blandiana. Opinia criticului este că „principiul de unitate" al poeziei acesteia este „lirismul eului", „despletirea elegiacă, fără de care poezia nu se poate constitui" şi care „ o fereşte (pe poetă) de aşa-zisa lirică obiectivă, domeniu în care produc arti:ani,i versului şi poeţii lipsiţi de frison". De două ori

discutabilă această opinie, întîi, fiindcă lirica obiectivă conţine suficiente capodopere (în trecut, e drept, mai multe decît în prezent) ca să nu fie făcută cadou veleitarilor: intră în ea baladele lui Coşbuc şi Luceafărul lui Eminescu, precum şi zeci de alte capodopere, în al doilea rînd, lirismul eului, confesiunea, „sinceritatea", mărturisirea etc. au fost puse de critic în sarcina poeziei Anei Blandiana, dar pentru a-i putea retrage apoi (şi mai eficient) certificatul de valoare: „ In schimb, principiul locomotor al acestei poezii e mai rar o necesitate lăuntrică ce se cere cheltuită fără rest, versurile se consumă de regulă cu explicitarea impulsului, nefiind însuşi impulsul". Se vede cu ochiul liber că cele două „principii" nu merg împreună. Din chiar versurile citate ca foarte frumoase de C. Regman deducem că poezia Blandianei este mai rar expresia unor stări şi mai des expresia unei conştiinţe etice, că, deci, valoarea şi farmecul ei constau, nu în ultimul rînd, într-o notă de obiectivitate, într-un grăunte de parabolă, care implică o morală şi o explicaţie, într-o ocolire a intimităţii propriu-zise (care, cînd apare, e utilizată ca termen de comparaţie, ca model, şi nu pentru caracterul ei de „document" sufletesc), într-o „depersonalizare" asemănătoare cu aceea din tablete (ce se cuvin citite, dacă tot le-am pomenit, în raport cu poezia şi nu cu filosofia, cum a încercat de curînd un critic ieşean).

Despărţindu-mă de C. Regman în cîteva, destule, probleme de amănunt sau mai generale, îl citesc totdeauna cu plăcere pentru două însuşiri: una, pe care am atins-o deja în treacăt, este tonul neconcesiv al judecăţilor; a doua este „stilul". Am, cu alte cuvinte, încredere în el, ştiu că nu umblă cu „aranjamente", că e un om independent; şi, totodată, sînt sensibil la modul lui de expresie, pe care i-l recunosc imediat. C. Regman însuşi e de părere că cel puţin una din cărţile lui (Cică nişte cronicari...) n-ar fi existat fără spaţiul larg acordat cîndva de revista „Tomis" cronicarului şi fără îngăduinţa arătată modului absolut neceremonios în care acesta scria despre autorii în vogă pe la sfîrşitul anilor '60. E probabil adevărat. (Criticul merge însă cam... departe cînd socoteşte că nealinierea în materie de opinie critică ar fi fost „direct proporţională cu numărul de kilometri ce despărţeau publicaţia respectivă de Bucureşti", bazîndu-se şi pe faptul că „Vatra" bunăoară era, în acea vreme, la fel de independentă, spre deosebire de „Argeş", care nu era decît „ o anexă a echipei de critici de la România literară", şi asta în virtutea diferenţei de cîîeva sute de kilometri care separă Tg. Mureşul şi respectiv Piteştiul de Bucureşti!). Cronicile lui C. Regman se caracterizează printr-o ardelenească pedanterie, care le face să fie cu siguranţă cele mai minuţioase din presa ultimelor

decenii, prin nemenajarea autorilor comentaţi, pe a căror cotă la restul criticii cronicarul nu dă doi bani, şi printr-un umor lingvistic rezultat din cel mai neaşteptat amestec de elocinţă şi de căzneală. Rar un critic care să aibă, înscris, atîta sămînţă de vorbă, şi care, în acelaşi timp, să fie mai puţin spontan şi mai nevoit să-şi înfrîngă lipsa de uşurinţă, de fluenţă a expresiei! Aş spune că C. Regman are un umor laborios. E de ajuns să-i cercetăm limbajul care, în secţiune verticală, arată ca un conglomerat în ochii geologilor: format din straturi şi aluviuni succesive, extrem de diferite, dar cu nădejde presărate, în acest amalgam, găsim elemente de stil familiar la un loc cu altele din cel mai tehnic limbaj de specialitate, exprimarea populară coabitînd cu aceea sofisticată, jocul de cuvinte cu împrumutul masiv din limba autorului comentat, totul în fraze foarte lungi, în care aspectul de oralitate volubilă e necontenit supus exigenţelor sintactice ale limbii scrise, pînă la decantarea unei veritabile comedii a limbajului critic. Spaţiul nu-mi îngăduie să dau şi exemple pe care cititorul le poate afla cu uşurinţă în carte, mai cu searnă în cronici (remarcabile, în toate privinţele), cum ar fi cele despre Fănuş Neagu, Mircea Nedelciu, ion Gheorghe, Mircea Dinescu şi Ştefan Aug. Doinaş. (România literară, nr. 35, 1987)

„Nu numai despre critici"

Nu ţin neapărat să încep cu o glumă pe seama titlului cărţii lui Cornel Regman (deşi ar fi în spiritul său), sugerat de un titlu al lui Ştefan Cazimir, dar trebuie totuşi să spun că, deşi vorbeşte în studiile şi cronicile sale Nu numai despre critici (Cartea Românească). autorul este, în paginile cele mai bune, un critic al criticilor. Cu el, criticii români contemporani şi-au găsit, aşa-zicînd, naşul. Este, din pricina aceasta, cel mai neiubit dintre ei. Oricît ne-ar displăcea Regman, nu-l putem însă bănui că e incorect sau că umblă cu măsuri diferite. Nu prea are prieteni (deşi are antipatii), purtîndu-se cu toată lumea la fel. E preferabil să nu încapi pe mîna lui cu vreo carte... discutabilă, fiindcă e în stare s-o discute în detaliu, fără cruţare, răsucind cuiul în rană de cîte ori se iveşte ocazia. Şi chiar fără să-i dai totdeauna dreptate (mai ales împricinat fiind), nu poţi să nu recunoşti că sadismul are rostul lui în critică, dovedindu-se sursă de savoare, în orice caz, dacă nu neapărat şi automat una de adevăr. Nu numai despre critici conţine un capitol despre critici (mai exact o parte dintr-un capitol) care este de departe cel mai palpitant din carte, în plus, toate studiile de istorie literară puse sub titlul Reconstituiri încep cu o

minuţioasă critică a criticii şi aceasta este de obicei cel puţin la fel de substanţială ca şi restul.

Dar să nu părăsim recenziile la cărţi de critică. Meticuloasă şi „rea" este de exemplu aceea despre compendiul de, Istoria literaturii române al lui Al. Piru. Nu e cruţat nici un nod în papură (între care o lungă discuţie referitoare la felurile compendiilor). Sînt şi numeroase observaţii juste, exprimate de regulă memorabil: „Punga cu elogii, bine strinsă la gură în cazul altor scriitori, se preface Intr-un veritabil corn al abundenţei "înaintea proteguiţilor, aproape toţi prea mari pentru astfel de favoruri" (p. 144). Acesta e chiar stilul caracteristic: o maliţie^ dacă pot spune aşa, elocventă, o limbuţie caustică familiară, o plăcere a şuetei fără interlocutor. La Alexandru George (foarte favorabil privit) se remarcă maliţia care ar fi „regimul care convine cel mai bine acestei naturi care, în situaţii cînd ironia nu funcţionează, este nu rareori pîndită de pedanterie" (p. 149). Am notat şi altădată amestecul voit de neologisme şi de neaoşisme. Unele cuvinte sînt inventate de critic (ni se dă la subsol etimonul). Meritul acestor cronici este de a nu se limita să întîmpine cărţile: ele sînt copioase ca nişte festinuri (din cînd în cînd şi puţintel indigeste). D'e ia acelea ale lui Ş. Cioculescu din R.F.R. sau de la „menţiunile" postbelice ale lui Perpessicius, nici un critic nu mai practică genul acesta amplu de recenzie. Aerul timpului îi făt emulii lui Pompiliu Constantinescu sau Călinescu. recenzenţi mai expeditivi. Cornel Regman pare a dezaproba concizia şi teoretic (nu doar temperamental). Intr-un context oarecum diferit, el ia peste picior pe Gh. Grigurcu (pe care, ce e drept, îl preţuieşte) pentru a fi crezut că rezolvă „cazul" Nichita Stănescu în cîteva pagini: ,,£ vorba - scrie Regman - de binecunoscuta campanie antistănesciană a criticului, materializată în Poeţi români de azi îiUr-un soi de scurt comunicat pe paragrafe (4 pagini), forma cea mai puţin contată a spiritului sintetic, rudă apropiată a băţoşeniei" (p. 162). Şi, ca un complement (dar nu şi ca un compliment), observă acelaşi defect într-un articol despre Mircea Ivănescu: „Curios e că Gh. Grigurcu a simţit, intr-un caz nevoia să dea - tot sub forma comunicatului abreviat (cele 4 pagini!) — teza, de astă dată, paradisiacă, pe paragrafe care se închid ca nişie paftale, a pricinilor de preţuire arătată altui poet'" (p. 163). Plin de haz este începutul unei cronici la cartea lui Al. Cistelecan: „ Tînărul critic arădean vrea cu tot dinadinsul să ne facă să credem în existenţa unei adevărate seminţii a livreştilor ce ar popula întinsurile poeziei noastre contemporane" (p. 174). Alex. Ştefănescu e acuzat de înclinaţii... suicidare, fiindcă se lasă tentat de populism. Dar printre exemplele culese se numără

destule care ar fi trebuit să-i placă lui Regman însuşi, fiind ele chiar în spiritul său. Deşi le trece pe unele cu următoarele printre cele „ascuţite", e-îndoielnic că le şi apreciază, socotindu-le produse ale unui „folclor.,da*,teibună". .E.însă maximum de indulgenţă pe care Alex. Ştefănescu îl poate spera de la criticul criticilor. Formulele cu pricina ar fi: „ poemele (lui Ion Gheorghe) par mormane de cuvinte împinse cu buldozerul"; Marin Sorescu a folosit în romanul său „principiul deşirării ciorapului"; ,,proza lui Sin este trainică şi sobră ca o haină soldăţească" etc. (p. 184). Trebuie să recunosc, din consecvenţă, că aceste formulări â la Regman mi se par reuşite.

Mult mai puţin personale, fără pecete, sînt restul cronicilor, acelea scurte, de două-trei file. Dacă le-am întîlni, nesemnate, undeva, nu am ghici pe autor.

în schimb, Reconstituirile sînt remarcabile. Toată partea de critică a criticii din Alecsandri, prozatorul este nu numai instructivă, dar admirabil scenarizată. Puţini ştiu ca Regman să facă atractivă sau chiar dramatică istoria aceasta a opiniilor. Ideea proprie despre proza poetului poate să pară, la capătul acestei introduceri, destul de banală. Ea constă în aceea că „ voiajul, deplasarea, peripeţia, deci mişcarea sînt prezente ca procedee curente, ca figuri, în naraţiunile lui Alecsandri, chiar atunci cînd în ele nu e vorba de nici o călătorie" (p. 17). E ceva din modul lui E. Simion de a vedea poezia matinalilor noştri poeţi din secolul XIX. Cît priveşte „notaţia pitorească" (p. 21), ea nu este bunul lui Alecsandri. Proza românească în întregul ei o cultivă. Din nou, traversarea criticii, de la Bogdan Duică la M. Zamfir, este extraordinar de interesantă în Russo şi întemeierea eseului. în acord cu Zamfir, Regman analizează comprehensiv Cîntarea României, aproape unanim dispreţuitul poem în proză. Legătura cu „fiziologiile" la modă („măritiş al observaţiei morale cu umorul", p. 45) e, de asemenea, bine stabilită. Nu ştiu însă dacă în ce priveşte umorul din alianţa cu pricina, putem accepta că el este un „stil al generaţiei". E adevărat că umor au toţi romanticii moldoveni, dar cred că nu la toţi el poate fi definit ca un „tip specific de reacţie, şagă moldovenească spontană, grefată pe flegmatismul de esenţă intelectuală, un fel de teribilism bonjurist" (p. 46). E o mare deosebire, la acest capitol, între Negruzzi şi Russo, între Kogălniceanu şi Alecsandri. Ca şi Ibrăileanu, Regman e de părere că franceza e singura limbă pe care Russo o „vorbea bine" în epoca redactării Sovejei. Mi se pare că vorbea cel puţin la fel de bine şi româna, faptul de a nu scrie în româneşte tavînd altă explicaţie, ce trebuie coreiată cu scrierea în franceză a corespondenţei private de către toţi paşoptiştii şi

postpaşoptiştii. în fine, Negruzzi îi premerge lui Russo în materie de eseu, care, apoi, nu este la data respectivă o specie a criticii, aşa cum este astăzi, ci una a prozei, în schimb, forma suitei pe care Regman o propune în textele majore ale lui Russo este o intuiţie profundă şi mai nimerită decît aceea a „orchestraţiei, în care temele revin" pentru care pleda Caracostea pe vremuri (e de mirare că Regman o reţine şi pe aceasta, fără a releva incompatibilitatea).

Să trecem pragul secolului nostru. Original şi temeinic mi s-a părut studiu despre emulaţia stîrnită de Şt. O. losif, căruia Goga sau Beniuc îi sînt debitori nerecunoscuţi ca atare. Extrem de ambiţioasă este întreprinderea din studiul despre Răscoala (roman socotit superior lui Ion), unde ideea este că există un stil, o scriitură funcţională în romanele lui Rebreanu, ce nu pot fi reduse la „stilul cenuşiu". Aproape totul este remarcabil 'aici. îl descoperim pe Regman stăpînind perfect examenul stilistic. Despre critica lui Pompiliu Constantinescu, Regman a scris de mult şi cu înţelegere, în pofida diferenţelor de manieră dintre cei doi critici. Acum Regman reia şi transformă amplu studiul anterior, dîndu-ne un complet portret istoric al celui mai apreciat cronicar interbelic.

Nu numai despre critici se încheie cu cîteva interviuri (între ele un autointerviu). Spicuiesc dintr-unul reţeta oferită de Regman criticilor ce vor să fie consideraţi incomozi: e destul ca ei să nu se alinieze. Aşadar, independenţa de opinie face pe critici incomozi. Aviz celor ispitiţi să se afilieze!

(România literară, nr. 18, J 990)

Document: 12. Ion Negoitescu.doc

Ion Negoiţescu

ION NEGOIŢESCU „Opera lui Eminescu"

, „„-il.Ji'JhJ JljiJJiUl </ -j,

„Faţa lui Eminescu e dublă: priveşte o dată spre noaptea comună a vegherii, a naturii fi umanităţii, iar altă dată spre noaptea fără început a visului, a vîrstelor eterne şi a geniilor romantice, în timpul vieţii sale şi apoi decenii de-a rîndul nu s-a cunoscut decît prima lui faţă; probabil că nici el n-a cutezat s-o

destăinuie pe cealaltă. O teamă ciudată s-a înfipt în conştiinţa lui, Incit tezaurul marilor vise a zăcut mereu ascuns in caietele depozitului de manuscrise; poetul fugea de umbrele acestor vise. Erinii ale metaforei, spre ţărmul mai fără primejdii al naturii, în planetariu/ romantismului, singularitatea lui Eminescu prinde figură din această faţă cu două profiluri: unul neptunic, născut din spuma amară şi din ape tînjind spre orizonturile lumii, celălalt plutonic, învăpăiat de focul originar".

Cel dintîi este opera lui Titu Maiorescu: autorul ediţiei din 1883 şi al articolului Eminescu şi poeziile lui este acela care a creat pe Eminescu, poetul Luceafărului şi al Scrisorilor, al Odei în metru antic şi Glossei, poetul naţional, poetul filozof ce s-a impus conştiinţei româneşti. Afirmaţia nu e paradoxală şi Ion Negoiţescu o dovedeşte. Eu însumi am susţinut mai demult că mulţi înţeleg pe Maiorescu greşit ca pe un vulgarizator de cultură şi analizîndu-i criticele le constată pline de generalităţi şi de idei învechite: cînd Maiorescu ar trebui privit ca un întemeietor de cultură. El reprezintă criticul ideal şi condiţia lui privilegiată criticii moderni au pierdut-o, păstrînd numai nostalgia ei: Maiorescu nu scrie despre o literatură existentă, scriind, el îşi creează literatura despre care scrie. Dar mai întîi o distruge: împingînd în neant ceea ce se făcea de o sută de ani spre a lăsa gol locul marii creaţii. Pe urmă, scriind despre literatura română nenăscută, el o naşte. Eminescu din Eminescu şi poeziile lui şi din ediţie nu e un Eminescu real, ci unul căruia abia actul creator al lui Maiorescu îi dă putere de realitate.

Cartea Iui Ion Negoiţescu are între altele meritul de a recunoaşte acest rol al lui Maiorescu: prestigiul poetului creat de el a fost şi rămîne imens, greu nu numai de învins, dar chiar şi de ştirbit. Trebuie, aşadar, polemizat cu Maiorescu. Dar cum să te atingi de imaginea sacră în care o jumătate de secol am crezut cu toţii? Descoperirea postumelor, marea deshumare întreprinsă de Perpessicius, în, sfîrşit, cele cinci volume asupra Operei scrise de G. Călinescu au modificat întrucîtva această imagine. Ion Negoiţescu se pune cu modestie sub semnul „lucrării" lui Călinescu. Adevărul ne obligă însă să contestăm

că G. Călinescu însuşi a fost izbit de tăria portretului propus de Maiorescu şi nu s-a răzvrătit de la început contra lui. Biografia din 1932 descoperă chipul uman al aceluia ca în Eminescu şi poeziile lui, ne fusese arătat doar cu chipul lui de zeu. Pînă la un punct, Viaţa lui Eminescu modifică pe Eminescu în acelaşi fel în care publicarea însemnărilor zilnice modificase pe Maiorescu însuşi. Eminescu cel adînc nu se află cu toate acestea aici, bănuit de G. Călinescu, dar părăsit, a doua oară, în solitudinea în care î) scufundase, în 1872, în 1893, în 1889, celălalt Eminescu, întîiul în ordine cronologică. Abia din şantierul Operei se înalţă treptat un Eminescu tulburător şi miraculos, care nu mai seamănă cu el însuşi. Chipul lui va fi definitivat de G. Călinescu după aproape treizeci de ani: „ M. Eminescu e un mare poet al materiei cosmice în veşnică mişcare şi un cîntăreţ frenetic al germinaţiei...". E un poet al giganticului, unit cu spectralul şi cu paradisiacul. în viziunea lui, universul biruie moartea prin cantitate, codrul fiind un simbol al eternităţii, florile crescînd ca arborii şi producînd miresme ucigătoare; oceanul, haosul sînt elementele predilecte. Acest Eminescu e jubilant şi exultant, plin de o vitalitate fără măsură, în fond, crede G. Călinescu, melancolia eminesciană e boala conştiinţei, nu a fiinţei lăuntrice, care e sănătoasă, e ca răşina bradului cu trunchi viguros şi tînăr.

De unde, atunci, rezerva multora faţă de noul Eminescu pe care-l gîndeşte, în cartea lui, Ion Negoiţescu, pentru că el este, în orice caz, mai puţin paradoxal decît acesta? Optimismului, vitalităţii, li se opune o tristeţe profundă, exultării, un plîns fundamental ce sălăşluieşte în miezul fiinţei. Pentru Ion Negoiţescu, ,,fenomenul originar" eminescian este „pllnsul demiurgic in sine" care străbate haosul somnului şi moartea scufundată în sine şi visîndu-se pe ea însăşi, pe ea „ care este mai generală şi decît haosul şi decît Demiurgos - şi tot aşa ca antica Ananke dă lumii întregi amarul ton al plîngerii". Explicaţia trebuie căutată aiurea, în desfacerea operei eminesciene în două tărîmuri nu numai profmd diferite, dar necomunicante şi ostile. Postumele (cînd au devenit cunoscute) nu s-au adăugat pur şi simplu antumelor ca o „valoare suplimentară", afirmă criticul, ci s-au constituit ca „o operă de sine stătătoare": „căci nu vechea perspectivă Eminescu s-a lărgit, ci, alături de ea, a apărut una cu totul originală, ca şi a unui alt poet... ".

Iată creată premisa cărţii lui Ion Negoiţescu: „Ne putem deci propune tratarea celor două aspecte ca autonomii depline şi care nu-şi comunică, provocate de ruptura structurii poetice a lui Eminescu... " (sublinierile îmi aparţin). Pe cît înţeleg, tocmai procesul

acesta de ruptură tragică nu ne este dezvăluit. „De ce şi-a părăsit Eminescu proiectele, lăsîndu-le într-o zonă în felul său prepoetică? (...) I-a fost teamă (...) de propriile lui strqfuri din adine, de humele fantastice din care imaginaţia năpădea cotropind gîndirea?", se întreabă criticul, întrebările rămîn fără răspuns, în definitiv Eminescu înfăţişează prima dramă a creatorului din literatura română. O despărţire între conştiinţă şi poezie vom mai întîlni la Macedonski. Deosebirea este, deşi în amîndouă cazurile conştiinţa triumfa asupra poeziei, că Macedonski devine poet tocmai în măsura (şi atunci cînd) conştiinţa iese biruitoare, în vreme ce Eminescu este poet, un neasemuit poet, cînd conştiinţa iese înfrîntă. Amîndoi merg împotriva naturii lor: unul, îndiguind-o, va găsi abia atunci accesul la lirism, altul abia atunci îl va pierde. Deliricizarea este la Eminescu fuga de sine însuşi, de puterile nepătrunse care freamătă în el, fuga de nebunia finală. „Presimţind oare catastrofa finală a încercat el — zice I. Negoiţescu — să se salveze într-o creaţie domolită, de aritmii care se revărsau în unda unei naturi mai calme?". Ca să fiu cu desăvîrşire drept, trebuie să spun că a răspunde la aceste întrebări înseamnă a scrie o carte. Nerăspunzînd, 1. Negoiţescu îşi asumă un singur risc important: acela de a nu putea şti dacă Eminescu pe care ni-l arată este real sau numai virtual, dacă, cu alte cuvinte, tragedia necunoaşterii de sine a făcut definitiv, iremediabil, din Eminescu poetul pe care-l ştim de multă vreme, celălalt, revelat acum, rămînînd o pură posibilitate nerealizată, o fantomă care nu ne dă pace, sau dacă este, el însuşi, acesta din urmă, real, adevărat, în stare să suporte lumina zilei fără să se destrame, îmi mărturisesc incertitudinea: poate exista unul fără altul. Eminescu plutonic fără acela neptunic, aşa cum a existat, o jumătate de secol, cel de al doilea fără cel dintîi?

Duh sau realitate, noul Eminescu este însă aşa de tulburător, un poet aşa de adînc şi de mare, încît nu ştiu care altul, de oriunde şi de totdeauna, i-ar putea sta împotrivă. „Răsturnînd filozofia şi împreună cu ea orizontul neptunic pe care îl reflectă, pătrunzînd în celălalt tărim al poeziei M Eminescu...", vom afla aici un poet foarte îndepărtat de atracţia „ formelor legate ale naturii, în care omul şi conştiinţa sa morală şi-au aflat clima de bucurii şi dureri", la fel de îndepărtat de „micul romantism german propriu-zis liric, al lui Eichendorff, Heine, Lenau, pînă la Morike", de filosofia poetizată sau de sarcasmul discursiv al scrisorilor, de sentimentalismul „romanţelor", de toate acele imagini învăţate pe de rost încă din şcoală şi atît de desăvîrşite, încît au devenit opace. Impresia dominantă a Plutonici eminesciene este de „ iradiaţie cvasidemonică a spiritului ce creează, departe de natura comună,

una enigmatică, profundă: dorul imensităţilor elementare, vîrsta de aur, inconştientul beat de voluptate al somnului, umbra tragică peste un ţărm de palori, decorul halucinata! mirific, magia şi mitul... ".

Descrierea acestei lumi a esenţelor, a Mumelor primordiale, adîncită în sine ca în embrionul nedesfâcut al începutului universal - e, neîndoielnic, capitolul cel mai "fascinant al cărţii lui I. Negoiţescu. Să-l urmărim. «Poarta pe unde se intră In această geografie subiacentă

- spune criticul - este somnul: activitate elementară a sufletului romanticilor, în care capul şi Spiritul trăiesc încă în crepusculul unităţilor lor prime, natura nespiritual iiîndu-se şi spiritul nedobîndind organicitatea dinţii a cosmosului (...) O tristeţe primordială stăpîneşte împărăţia somnului, plînsul universului genuin; cosmosul scufundat în sine, ca în propriul, său embrion imens şi în care zac potentele pure, sufletele, care nu se vor naşte niciodată^...) Ca o idee poetică, plînsul intern al cosmosului poate fi socotit un fel de fenomen originar al poeziei lui Eminescu, germenul proiecţiilor de mai tîrziu. Melancoliei eminesciene a tărîmului neptunic îi corespunde această plîngere din intermundii (...): «De plînge Demiurgos doar el aude plînsul-şi». „In somnul, care e haos şi fecunditate, în care poezia devine o adevărată activitate htonică, cerul îşi deschide noaptea sa de viziuni". Aici răsună toată muzica lumii, îngerii-demoni şi stelele curgînd pe traiectoriile lor nesfîrşite, într-o atmosferă de magie şi de inocenţă. Sîntem în plin mit, populat de genii care beau „vinu-uitării", şi pe care Demiurgos i-a împărtăşit cu gîndirea lui vizionară, îngerul Morţii se îndrăgosteşte de aceste genii, de aceste „firi măreţe",- care însă pier dacă-i ascultă cîntarea fatală. „ într-un fel, Eminescu a ascultat cîntarea

- şi în alt fel, a fugit de ea. Ascultînd-o în taină, milosul morţii şi-a vărsat veninul în substraturile poeziei lui, în viziunile plutonice. Iar cealaltă zonă, neptunică, nu este decît evadarea, fuga de acest mitos şi o dată cu el „sfărîmarea geniului". Vina, oricît de ascunsă, s-a răzbunat şi poetul a trăit să-şi vadă lira sfărîmată şi a murit curînd, cu taina atît de bine păstrată, că ani şi ani au trecut înainte ca ea să se dezvăluie lumii". Trei figuri simbolice se desfac din apele mitului eminescian: Poetul, Călugărul şi Monarhul. „ De fapt, ei alcătuiesc unul şi acelaşi suflet", ne previne autorul şi „unindu-se, ei ar întruchipa o figură mitică mai complexă şi care, probabil, îşi ascunde virtualităţile în embrionul haosului originar, în (...) acel Demiurgos solitar şi înecat de plîns". Poetul e Orfeu, „Călugărul e imaginea contemplativităţii amare". Monarhul e „androginul misterios (...), înger-demon, iradiind magica sa tristeţe sau puritatea sa astrală".

(Contemporanul, nr. 49, 1967)

„Engrame"

In Engrame găsim pe lîngă cîteva eseuri ample, precum cele despre M. Blecher, Şt. Aug. Doinaş, Nina Cassian, Nichita Stănescu etc., multe „însemnări critice'', la fel ca şi în volumul cu acest nume din 1970. Ca să fim mai aproape de etimologia titlului recent, păstrîndu-i şi ambiguitatea, le-am putea numi pe aceste din urmă „înscrieri": urme lăsate în conştiinţa-criticului de evenimentele literare. I. Negoiţescu a ţinut la „Argeş" între 1970 şi 1972 un jurnal al revistelor şi a risipit ici-colo, pe parcursul a cîţiva ani, numeroase comentarii laconice despre autori, cărţi şi probleme literare; a intrat în polemici; a răspuns la anchete şi a acordat interviuri. Acestea sînt Engramele p'ropriu-zise: instructive pentru prezenţa criticului în actualitatea literară imediată, indicînd totodată un larg orizont cultural, lecturi la zi din scriitori clasici şi străini. Sînt plăcute, fără crispare, scrise probabil la prima mînă. Nu-i vorba de a împărtăşi părerea criticului în toate cazurile, desigur, dar uneori această părere reprezintă o atitudine semnificativă, mai ales cînd I. Negoiţescu reafirmă dreptul spiritului critic (ce intră obligatoriu în plămada culturii) împotriva „rătăcirilor" unor tineri scriitori cunoscuţi şi talentaţi. Criticul fiind un martor activ în viaţa literară, un creator de opinie, prezenţa lui continuă e un lucru necesar.

în Probleme ale criticii actuale şi în Răspuns Ia o anchetă literara se schiţează şi un program mai general. Reţinem mai întîi ideea că scopul criticii e totdeauna multiplu: ea facilitează contactul publicului cu operele, ierarhizează valorile, descoperă în operele vechi sensuri şi preocupări contemporane, stabileşte şi menţine, în sfirşft, un contact, ca de la critic la critic, cu înşişi creatorii, în al doilea rînd, I. Negoiţescu se dovedeşte atent la schimbările survenite în realitatea socială care nu pot rămîne (şi nu au rămas) fără ecou în literatură, recomandînd o înnoire a metodologiei critice: „ Poezia, proza şi teatrul care înfloresc, mai vehement sau mai timid acum, pe meleagurile noastre, ne prezintă, sporind, aspecte estetice deosebite faţă de cele ale beletristicii de dinainte de război. Aşa şi trebuie să fie, pentru că lumea se află într-o continuă schimbare. De unde nevoia imperioasă a unei metodologii diferenţiate, pe măsura datelor noi din cîmpul literaturii. In acest sens, critica noastră actuală este cam otova, cam leneşă, mulţumindu-se a considera noile aspecte estetice cu mijloace de cercetare învechite", în continuare se face o distincţie interesantă între critica tradiţională şi cea modernă, accentuîndu-se caracterul problematizam, teoretic, al ultimei: ,,Se scriu mult prea rar studii

analitice, de strictă aplicaţie la problemele ce se dezvoltă natural din însăşi materia tratată... Toate operele literare de oarecare importanţă foiesc de astfel de probleme virtuale din sfera general-estetică. A le desprinde, a le izola, a le da un caracter de generalitate sau chiar a le păstra ca specificitate creatoare într-o operă singulară luată ca atare, iată datoria ce incumbă neapărat criticii moderne, în critica mai veche, virtuozitatea' supremă consta în stilul, în formulările ei sugestive şi revelatoare, în critica nouă, virtuozitatea ţine de fineţea disociaţiilor estetice în structura operei, structură complicată si misterioasă, care conjugă esteticul cu o serie întreagă de alte valori, de alte date material-spirituale... Ochiul criticului modern trebuie să fie asemenea ochiului compus al insectelor".

Am citat pe larg aceste păreri nu numai fiindcă I. Negoiţescu a fost şi este destul de zgîrcit în teoretizările asupra criticii, dar şi fiindcă mi se pare că a constatat o evoluţie a înseşi criticii sale (de care, iată, criticul este conştient) din Scriitori moderni la acelea de astăzi. Nu mă refer la valoarea în sine a studiilor, în Scriitori moderni erau lucruri admirabile. Mă refer la - nu de asta e vorba? - metoda criticului, prin care, mă grăbesc să adaug, înţeleg, ca şi I. Negoiţescu, atît o sumă de procedee practice în investigarea literaturii, cît şi o concepţie despre literatură. Procedee „inocente" nu există. Ele reflectă, se ştie, un punct de vedere general, fie că sîntem, fie că nu sîntem conştienţi de ele. Noţiunea de estetic pe care am încercat s-o reconstitui cînd am recenzat Scriitori moderni (deoarece nu apărea formuiată direct) se baza pe o distingere a domeniului estetic de acele moral şi psihologic-existenţial. Şi, în orice caz, teoreticul era ca şi absent, criticul acordînd atenţie texturui în „sonurile" lui intime, încredinţîndu-se acestora, de fiecare dată cînd pătrundea în labirintul operei, ca un fir al Ariadnei.

Cred că nu greşesc văzînd în Engrame o preocupare de teoretic mai vie, recunoscută de autorul însuşi în două rînduri, între care şi î r. pasajul pe care l-am reprodus. Schimbarea se observă începînd cu stilul criticii lui. Frumoasele analize din Scriitori moderni ţineau, stilistic, de o critică de text care consta în refacerea din interior a structurilor expresive, de traducere a imaginii poetice pnntr-o alta imagine. „Sonurile" poeziei lui Bacovia, de exemplu, erau redactate într-un limbaj critic îmbibat de limbajul poeziei înseşi, ca un burete de apă în care a fost scufundat: „Ritmurile lui Bacovia se complică obscurizîndu-se prin eliptica avară a imaginilor, muzica lăuntrică a ideilor se contractă piuă la desfigurare, de unde apoi începe o altă muzică, retortă indescifrabilă şi sublimă". Ecoul în critica mai tînără al acestui mod de a analiza (poezia, în special), care nu e nici

lovinescian, nici călinescian, deşi îndatorat amîndurora, a fost considerabil, el ducînd la înlăturarea unui mai vechi stil, inadecvat. Muzicalizarea criticii, pînă la punctul în care absoarbe în sine poezia, părînd totodată a se lăsa absorbită de ea, este o manieră pe care a impus-o Ia noi, prin talentul său remarcabil, I. Negoiţescu. Ceea ce ne izbeşte în analizele recente e înainte de toate un ton diferit: patosului verbal descriptiv, ardentei (schilleriene, ar zice criticul însuşi) i-a luat locul o abordare mult mai pozitivă a literaturii, mergînd pînă la didactic şi expozitiv; recrearea lirică a universului poetic, tineresc entuziastă de sonorităţile lui melodioase, s-a prefăcut într-o constatare rece-prozaică a valorilor lui, ce nu exclude inventarul şi statistica lingvistică.

Influenţat el însuşi de tehnici mai noi, I. Negoiţescu mi se pare astăzi incomparabil mai puţin poetizant în critică decît altădată. Sigur, priza la text, potrivirea pasului critic după acela al operei, au rămas; dar s-a produs o distanţare care descarcă analiza de vechiul patos. Stilul, continuînd a avea o mare capacitate de sesizare a fiinţei concrete a literaturii şi aproape aceeaşi bogăţie expresivă (dovadă abundenţa adjectivelor, care se înlănţuie şi se sudează în construcţii foarte personale: „pentru ca fericirea să apară astfel ca într-adevăr transcendent împlinită pozitivitate a fiinţei umane", pletoric-şerpuitoare, denotînd frecventarea criticii şi filosofici germane şi nu numai franceze, ca la majoritatea criticilor români), începe să unească această preocupare de adecvare cu o alta, opusă, efect al distanţării. Descrierea (care este şi acum principalul procedeu), la fel de minuţioasă, devine mai realistă şi mai enumerativă, dezvoltînd intuiţia prin exemple (cîteodată excesive) în loc să se propage muzical ca înainte. Dincolo însă de acest ton nou, descoperim imediat şi prezenţa teoreticului, a ideii. Observaţiile criticului se mişcă, mai liber, în cercul exterior al observaţiilor istoricului literar. Formulele „banale" ale acestuia, de situare, apar tot mai frecvent (de exemplu în monografia E. Lovinescu). Iar nivelul strict estetic al analizei consună, la fel de frecvent, cu acela moral, istoric, psihologic. („Fără a exclude esteticul, menţionîndu-I în subtext, astfel de cercetări critice au devenit posibile şi necesare prin însăşi dezvoltarea orizonturilor în micro şi macrocosmos ale ştiinţelor contemporane", remarcă I. Negoiţescu). Desigur,.nici înainte, critica lui nu se sprijinea exclusiv pe text şi nu ţinea exclusiv să-i sugereze expresivitatea în sine; dar abia pozitivarea limbajului, preocuparea de preciziunea tejminologică, aduc un spor necesar de reflexivitate, de idei generale. Aş spune chiar că tipul de formaţie al lui I. Negoiţescu se valorifică abia acum din plin.

introducînd în analiză şi un unghi exterior şi o metodă mai ordonată de expunere. Dacă Scriitori moderni şi Poezia lui Eminescu ţin de un prim studiu al criticii lui I. Negoiţescu, prin însemnări critice şi mai ales prin E. Lovinescu şi Engrame, criticul se află, hotărit, într-un

stadiu nou, unde o maturitate calmă şi simplă tinde să echilibreze mijloacele tinereşti, de fervoare lirică, din operele anterioare.

Ca exemplu, m-aş putea referi la micul studiu despre Arghezi unde baudelairianismul poetului e altfel decît înainte tratat („în cazul poeziei argheziene se mai cere apoi o diferenţiere intre etos şi moral"), sau la acela despre Blaga unde se distinge între cosmicizarea erotică din Poemele luminii, transfigurarea senzualităţii din alte culegeri şi umanizarea crosului din ultimele poezii. Aici e clar că nu „recrearea" poetică interesează pe critic, ci sondajul vertical, teoretic. Dar chiar în studii foarte întinse (ca acelea despre Nina Cassian, Nichita Stănescu etc.), descrierea are un aspect metodic şi un nivel teoretic ce lipseau altcîndva. Mi se pare, chiar, amuzant să-l surprind pe I. Negoiţescu într-atît de ispitit de acest spirit pozitiv al criticii ce se nutreşte esenţial din structuralism, încît să ajungă a crede că statistica de vocabular e suficientă (Cuvintele şi forma). Sau să-şi renege cultul de tinereţe pentru Thomas Mann,- reducîndu-i marile romane la formule precum „naturalism decadent" în Casa Buddenbrook ori „baroc narcisiac" în losif şi fraţii săi. Sau, în fine, să vrea a distinge (obsesie-terminologică!) între platitudine, loc comun şi neutral în poezie, unde doar neutralul ar fi rodnic: un vers al lui Alecsandri („Trec anii cu grăbire pe cale scurtei vieţi") părîndu-i-se „pretenţios şi gol" fiindcă exprimă un loc comun al gîndirii. Dar, în acest caz, ce facem cu eminescianul ,,Ce e val ca valul trece", sau cu atîtea versuri din mari poeţi, bunăoară cu acesta din Le Pont Mirabeau al lui Apollinaire: „L'amour s'en va comme cette eau courante"? Eu sînt, în această privinţă, de părerea Emily-ei Dickinson: „Poet e cel ce scoate / un -stranu înţeles / din sensuri la-ndemină / şi un parfum ales / din lucruri familiare" (trad. Veronica Porumbescu). Şi aşa mai departe.

Engrama e cartea unuia din criticii cei mai originali de azi.

(România literară, nr. 43, 1975)

„Analizezi sinteze"

Cu două sau trei excepţii, Analizele şi sintezele Iui 1. Negoiţescu constituie capitolele posibile ale unei istorii a literaturii române, ca şi atîtea din însemnările critice din culegerile anterioare (în Scriitori moderni, cele despre Bolintineanu, Alexandrescu, Macedonski.

Hogaş, Duiliu Zamfirescu, Bacovia, Maniu, Voiculescu şi Fundoianu; în însemnări critice, cele despre M. Celarianu, Iulian Vesper, George Magheru şi Radu Stanca; în sfîrşit, în Engrame, cele despre M. Blecher, Şt. Aug. Doinaş, Nina Cassian, loanichie Olteanu şi Nichita Stănescu), cu deosebirea că de data aceasta ele nu mai apar risipite printre articole ocazionale, recenzii, note polemice, ci constituie o prezenţă aşa-zicînd masivă. Principiile teoretice, 1. Negoiţescu le-a exprimat cu claritate încă din preambulul la Scriitori moderni: „ Cu toate că însemnările critice aici adunate îmbrăţişează peste un secol de literatură română, autorul şi-a intitulat volumul Scriitori moderni, deoarece «clasicii» noştri sînt priviţi deopotrivă cu cei mai noi poeţi şi prozatori contemporani, din unghiul sensibilităţii noastre moderne. Fără a neglija datele preţioase ale istoriei literare, subsumate viziunii sale, autorul a înţeles întotdeauna să se dedice doar în calitate de critic temelor tratate, interesat fiind în primul rînd de valorificarea estetică a operelor supuse analizei...". Atît contemporaneitatea clasicilor, cît şi unghiul critic stau şi la baza Istoriei lui G. Călinescu din 1941, prima idee, mai degrabă, implicită, a doua mai netă, însă respectată doar parţial, în ciuda convingerii autorului însuşi de a fi realizat o jumătate de.pas mai departe „de la istoria literară de pură erudiţie la întîia istorie a literaturii române în înţelesul propriu", convingere întărită în prefaţa compendiului din 1945: ,,în fiece capitol am scos în frontul întîi scriitorii viabili şi am lăsat in umbră pe culturali". 1. Negoiţescu face din cele două idei un program precis, de care se ţine cu multă stringenţă, el nefiind atras ca G. Călinescu de istorie ca sinteză epică, operă a unui memorialist-estet, întemeiată în măsură egală de biografie, anecdotă personală, portret, şi pe studiul critic propriu-zis al literaturii; istoria lui va fi exclusiv critică, mai pură, deci, mai fidelă principiului, dar şi artisticeşte mai săracă.

Dintre concentratele articole cuprinse în Analize şi sinteze, multe sînt admirabile, de o mare originalitate (împinsă adesea pînă la extravaganţă), într-un fin spirit asociativ care denotă întinse lecturi şi o intuiţie solid educată filosofic: acelea despre Antim Ivireanu, Alecu Russo, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, V. Alecsandri, Ion" Ghica, N. Filimon, N. lorga, C. Stere, Dinu Nicodin, Mircea Eliade, Mateiu Caragiale, Urmuz, Anton Holban, Al. Philippide şi M. Beniuc. O lectură proaspătă, fără prejudecăţi, ghidată" de un gust sigur format prin frecventarea marii literaturi de pretutindeni, izbuteşte să înfrăgezească opere pe care rutina le veştejise, să modifice proporţii şi ierarhii valorice pe care şcoala le consolidase. Nimic, blazat, plictisit,

în atitudinea criticului, care adoptă cu îndrăzneală în istoria literară atitudinea cititorului. Şi-a procurat ediţiile cele mai bune, a conspectat monografiile: citeşte şi, mai cu seamă, reciteşte. Spre deosebire de istoricul de profesie, pentru care orice operă e un document, criticul interpretează pînă şi documentele (de exemplu corespondenţa lui Kogălniceanu şi Bălcescu) ca opere: are tot timpul în faţă cărţi, nu arhive; şi e un iubitor de literatură, nu un scormonitor după noutăţi, în articolele lui găseşti idei, sugestii, şi nimic care să atragă atenţia eruditului; ele conţin o metodă de lectură, nu una de studiu ştiinţific. Insuficienţă a metodei ştiinţifice care nu rămîne fără consecinţe.

Cine ar fi crezut că există în versurile aşa de himinos-clasice ale lui Alecsandri un bogat spectacol romantic? Şi totuşi I. Negoiţescu îl desfăşoară de la cavalcada nocturnă, burgeriană sau goetheană (din Erlkonig) la „tărîmul sublunar al visului" (şi ce magnifice versuri philippidiene: „ O ţintă de lumină prin umbră viu înoată. / Ea creşte, 'se înalţă pe zare ca o roată / Şi umple de văpaie cereştile abisuri. / Păduri, movile, rîuri apar căzute-n visuri"). lorga e socotit un mare dramaturg. C. Stere, creator al unui memorabil personaj, Vania Răutu, M. Beniuc, poet erotic, Odobescu, prozator istoric în stil „matein" („Clarvăzător şi judicios, Odobescu invidia nuvela Alexandru Lăpuşneanul, epic trepidantă şi ager sentenţioasă, fără a se gindi că lucrarea lui Negruzzi e poate prea vioaie pentru atîta făptuire încruntată, si mai cu seamă fără să bănuiască în a sa Doamna Chiajna virtuţi artistice mult mai fecunde pentru urmaşi, chiar dacă pe făgaşul stilului numai...". Şi din nou, admirabile citate pentru a proba „aura levantin autohtonă a stilului matein": „se hrănesc cu o nepregetată ciudă, c-o adîncă zăcăsie" sau: „ mai zăbovnici poate în agerimea duhului, mit de tineri cuprinşi de-o tainică melancolie, de-o îndoioasă sfială "). Se remarcă îndată aici scînteierea analogiilor. Dacă nu exclude influenţele reale (Ady Endre, Goga şi Cotruş asupra lui Beniuc), acordă o mult mai mare însemnătate afinităţilor (imaginare, adică surprinse pe planul imaginaţiei artistice, cu ale ei locuri comune). „Este ispititor lucru — spune — să compari Didahiile lui Ivireanu cu retorica ecleziastică a marilor oratori francezi contemporani lui, în cap cu~ Bossuet, dar este lucru deopotrivă de ineficient si primejdios" (să notăm şi simetria muzicală a frazei). Primejdios, poate, ineficient, niciodată, dovadă că ezitarea .teoretică e urmată imediat de o aplicare practică. Ivireanu şi Bossuet? Spiritul nostru e totdeauna mişcat de astfel de asocieri, chiar dacă aceea a lui I. Negoiţescu are, în cazul de faţă, un demers negativ (ironie subtilă, în fond): „ Nu e drept să confrunţi un ilustru doctor al retoricei de amvon,

elev al lui Vincent de Paul, iubitor de Corneille şi exercitîndu-şi ministeriatul la Curtea Franţei după ce strălucise la Sorbona, cu oricit de vrednicul georgian (Ivireanu), echilibrat stilistic "intre Floarea darurilor, romanul popular Varlaam şi loasaf şi fireasca proză, în acelaşi stil oral-obştesc a Cronicei lui Preda Brîncoveanu". Nu e drept, dar e sugestiv şi ne dăruieşte o perspectivă nouă asupra mitropolitului lui Brâncoveanu, smuls rolului său modest şi onest, de predicator religios, spre a fi redat aceluia de artist al cuvîntului. Sau, spre a -alege un exemplu foarte îndepărtat, Urmuz este citat la intersecţia pesimismului negativist, al lui La Rochefoucauld cu comicul formal al cimiliturilor noastre populare: „Cu toate că relaţia ar putea fi luată drept o enormitate ".

Prudenţă teoretică, exagerată, încă o dată, din fericire uitată în practică, în analize pline de inventivitate borgesian-excentrică, ce stă de altfel foarte bine acestei critici senzualiste în fond şi artistice în expresie, care întîlneşte de obicei literatura la nivelul sensibil al limbii sau, poate mai just, la acela al unei ideaţii ce se materializează -viguros, plastic, pitoresc, - într-un vocabular. (Pagină de antologie critică: „Proză grasă, de culori parcq flamande, găsim la bătrinul Neculce şi mai apoi, peste o întinsă punte, la Ion Creangă, apoi la Hogaş, la Sadoveanu. Cuvintele-s încă umede de lutul din care au fost scoase şi muzica lor e încă nesigură, suportînd greu lanţurile scriiturii. Uneori apa- lină în surîs argintat de lună, alteori adevărate grohotişuri surpate peste frageda plantă a ideii. Curînd însă au ieşit la lumină şi virtualităţile pur estetice ale acestei limbi, în.modelări de giuvaier lucrat tocmai în dughenele Ţărilor de Jos: Odobescu, Eminescu, cei doi Caragiale şi, în nuvelistica sa, Hortensia Papadat-Bengescu, o doamnă balcanică. Pîrtia o încercase cu savuroase stîngăcii, un romantic transilvan, pe nume Codru Drăguşanu, tîrziu coborît din podul de vechituri"); Preponderent descriptivă, critica lui I. Negoiţescu uzează rar de formule sintetice (de aceea nici nu se poate rezuma), care se întîmplă să păstreze mereu ceva din savoarea vie a materiei fenomenologic analiazate: „Mateiu Caragiale e un fantast al realului, în toată rumperea-i mîn/ită e limfa " sau: Russo „ dă stilului culoarea doctrinei, parcă spre a proba cit de direct în hum'ă era împlîntat autohtonismul său". Mai puţin tipică (şi de altfel neexploatată), pentru că e abstractă, mi s-a părut fraza de început despre Ghica: „Pe Ion Ghica l-au ispitit şi viaţa şi talentul şi ideile, dar el a făcut totul ca să le contrazică. Rareori o personalitate atît de dilematică şi-a construit un destin mai echilibrat". Stilul real al ui I. Negoiţescu nu e decît prin accident aşa de general-abstract (deşi e

presărat de termeni neologistici, marcînd distanţa teoretică), conservîndu-şi, chiar atunci cînd îşi ia ca obiect idei, teze, doctrine (şi lucrul se petrece nu o dată: la Russo, Bălcescu, Ghica, lorga, Stere), caracterul artistic-senzorial şi vibrant, însuşirile corporale. El e şi manieristic uneori. Despre limba lui Mateiu Caragiale: „Orhideea înăbuşite de purpura soarelui-răsare mocnindu-şi parfumele, pîlpîindu-şi jăraticul unanim şi ucigător, cu grijă întreţinut prin veacurile depravării, crimei şi lîncezirii prospere". Cuvîntul începe să fie căutat, ca şi îmbinarea în frază a neologismului neutru cu*arhaismul preţios (nepredeluită mizerie, neprihănită omogenitate), mergînd pînă la simetrii şi opoziţii ce determină poetice cadenţe: „dar conturul liric adevărat al poetului se cere desprins cu răbdare dintre dulcegării neostenite, dintre ostenitoare clarităţi" sau: „nu atît suportabile oarecum ruinuri, cit informaţii prea bine intenţionat educative". Pletora adjectivelor absoarbe aerul din fraze şi pericolul acestui stil opac, dens, luxuriant, este asfixia: „Faţă de această entelehie clasicistă, cuviincios omniprezentă în paginile modern cumpănite prin trimiterile de ordin plastic şi muzical... ".

Nu voi încheia înainte «de a spune că sînt cîteva judecăţi în Analize şi sinteze cu care nu mă împac; ceea ce, în definitiv, ar fi normal lucru, dacă nu l-aş bănui pe 1. Negoiţescu de oarecare epatantă ostentaţie. Critica lui, cu toată maturitatea de azi, mai are din cînd în cînd o prea tinerească exaltare. La rigoare pot accepta că nu-i plac Ion şi Pădurea spînzuraţilor, mai ales că unele obiecţii mi se par întemeiate. Dar cum să-mi explic, altfel decît printr-o compensaţie ce vrea să scandalizeze, preferinţa pentru mediocrul Amîndoi? Acelaşi lucru în cazul lui Gib Mihăescu: e discutabil dacă Donna Alba e superior Rusoaicei (credea şi Vladimir Streinu), dar Zilele şi nopţile unui student întîrziat ar trebui să interzică, prin vulgaritate, orice entuziasm. Ca şi Logodnicul Hortensiei Papadat-Bengescu, socotit de I.«Negoiţescu.superior romanelor din ciclul Hallipa. Aici nu înţeleg nici argumentele: fantoşe snoabe nu sînt personajele romancierei, ci prototipurile lor reale; lipsa de suflet şi de.dramă, convenţionalismul modern, artificialitatea nu pot fi „reproşate" Elenei sau Cocăi-Aimee (ca şi cum le-ar face neplauzibile), căci aparţin aceloraşi prototipuri. Autoarea zugrăveşte tocmai snobismul şi goala modernitate. Premisa lui I. Negoiţescu („ Pe atît de neadevărată ni se impune ampla construcţie a ciclului Hallipa: personajele sînt fantoşe, aparţinînd unui univers imaginar -pur estetic - verosimil, dar incredibil"), deşi conţine un sîmbure de adevăr, este excesivă.

Nu-i vorba de a impune lui 1. Negoiţescu gusturile mele. Trebuie să observ totuşi la el un mare entuziasm fixat adesea pe virtualităţi (de unde şi tendinţa de a respinge opera constituită, identificată inconştient cu aceea pe care o acreditează opinia comună), o percepţie uimitoare a nuclear-genuinului din literatură, în sfîrşit, un fel de a lăsa forma obiectivă a operei să fie aburită de respiraţia propriilor înclinaţii şi obsesii. Sensibilitatea criticului îşi găseşte adesea obiectul admiraţiei într-un stadiu aşa-zicînd germinai. II inventează: parafrazîndu-l, aş spune că eroii Logodnicului, Solomia din Amîndoi, Ariadna şi Mihnea din Zilele şi nopţile, în care crede împotriva evidenţei, nu sînt altceva decît nişte fantoşe, aparţin unui univers critic verosimil, dar literar neadevărat, mai curînd proiecţii decît realităţi. Eroarea de judecată a criticului se bazează în cazul lui I. Negoiţescu pe această iluzie de creator.

(România literară, nr. 43, 1976)

Document: 13. Ov. S. Crohmalniceanu.doc

OV. S. CROHMĂLNICEANU

„Literatura română şi expresionismul"

Nimeni până la Ov. S. Crohmălniceanu n-a mai arătat o atît de mare atenţie expresionismului în literatura română. Cartea, de acum doi ani, a lui Dan Grigorescu avea în vedere curentul ca atare în plan european, şi numai în domeniul artelor plastice. Iar relativ puţinele studii publicate, înainte ori după război, sînt comentarii parţiale, se referă la cîte un autor sau la cîte un aspect. Ceea ce încearcă Ov. S. Crohmălniceanu în Literatura română şi expresionismul (Ed. Eminescu, 1971), cu o bună documentaţie, este un tablou complet al elementelor expresioniste în opera unor poeţi, prozatori şi dramaturgi români de după 1920, sau. cum declară autorul însuşi, „un inventar, fatal cam fastidios" menit să demonstreze că „expresionismul n-a rămas o simplă curiozitate pentru literatura română fi că o serie de producţii însemnate ale acesteia poartă marca lui" (p. 199). E vorba de a stabili ecoul direct al mişcării în conştiinţa şi în operele unor scriitori români care au cunoscut literatura expresionistă germană şi ale căror contacte cu aceasta „se pot dovedi prin fapte istonco-literare" (ibid). Din cîmpul unor astfel de

contacte, autorul iese doar într-un singur rînd ca să expună pe scurt şi Alte incidenţe ale curentului (la G. Bacovia, T. Arghezi, Ion Barbu, Al. Philippide etc.), dar nu împinge lucrurile niciodată atît de departe încît să ia în considerare şi sensul .‚tipologic" al expresionismului, interpretat, de exemplu, de Waldemar George (La peinture expressioniste) ca o constantă prezentă deopotrivă în arta arhaică şi în aceea modernă.

Trei concluzii se pot formula, după lectura cărţii lui Ov. S. Crohmălniceanu, în privinţa "rolului jucat de expresionism în literatura noastră, toate trei, neîndoielnic, juste. Prima: acest rol a trecut ca şi neobservat de majoritatea criticilor şi istoricilor literari, care au consemnat doar întîmplător.influenţa expresionismului german asupra unor scriitori români, întreg capitolul introductiv e consacrat de autor discutării Expresionismului în conştiinţa literară românească. A doua: elementele expresioniste sînt mult mai numeroase şi mai adînci, decît se crede îndeobşte, într-un anumit moment al istoriei literaturii noastre. Ele se găsesc în special în opera unor scriitori de la „Gîndirea" şi „Contemporanul" şi, cum ar fi fost poate de aşteptat, sînt mai clare în teatru decît în orice alt gen. A treia: aceste elemente şi orientări nu s-au constituit niciodată într-o veritabilă mişcare

expresionistă românească, „ mişcare de sine stătătoare si distinctă ", cu „un program poetic explicit" şi care ,,să fi atras atenţia în primul rînd prin acest caracter" (p. 45).

Structura cărţii lui Ov. S. Crohmălniceanu e uşor de bănuit acum, căci autorul a pornit după toate semnele-, el însuşi, de la aceste constatări, demonstrîndu-le cu inteligenţă şi răbdare. Meritele unei asemenea întreprinderi sînt în afară de îndoială. Un unghi critic inedit înseamnă aproape totdeauna relevarea unei arii de preocupări şi a unui limbaj literar inedit, în perspectivă expresionistă, ne spun lucruri noi şi Blaga, şi Adrian Maniu, şi C. Ciprian, şi chiar şi V. Voiculescu sau G.M. Zamfirescu. Autorul, care are rutina necesară, nu face eroarea de a transforma întreaga literatură română dintre războaie într-o literatură expresionistă; exagerările în acest sens sînt prea puţine. Este evitată şi o altă eroare, nu fatală, însă oricum frecventă în descrieri critice de acest tip: ignorarea valorii reale a operelor în discuţie. Doar H. Bonciu se bucură de privilegiul (nemeritat de valoarea cărţilor sale, însă justificat de caracterul Ibr deschis şi consecvent expresionist) unui prea întins capitol separat. Nu mai e nevoie, după toate acestea, de a recunoaşte utilitatea studiului lui Ov. S. Crohmălniceanu, la care orice istoric literar va trebui să apeleze de aici înainte.

O problemă importantă este, fireşte, aceea a definirii expresionismului, atît sub raport istoric, al bazei sociale, cît şi sub raport strict literar. Cînd a apărut curentul în Germania, cum se explică audienţa lui la noi (în condiţii sociale diferite), care sînt notele caracteristice? - iată chestiuni imposibil de ocolit, fie şi într-un studiu descriptiv şi la care Ov. S. Crohmălniceanu se referă mai ales în capitolul final (Cîteva observaţii concluzive). Idei pe de-a-ntregul noi, autorul nu aduce în această privinţă (cartea nefiind o cercetare teoretică), dar el ştie să le aleagă, din multele cîte s-au exprimat, pe cele mai acceptabile. Respingînd soluţia lui George Lukâcs (după care expresionismul ar fi „o simplă sublimare intelectuală a tendinţelor capitularde pe care USP-ul le-a tradus în linia sa politică si [care] au permis înăbuşirea revoluţiei spartakiste şi venirea lui Hitler la putere"), Ov. S. Crohmălniceanu se fereşte să primească fără critică şi soluţia, opusă, a lui L. Blaga, care motiva expresionismul printr-o dispoziţie nativă, diminuînd rolul factorilor social-istorici. Apare limpede că expresionismul s-a ivit într-o epocă de criză a societăţii europene (germane), traducînd anxietatea unei părţi a intelectualităţii în faţa formelor noi ale civilizaţiei capitaliste; accentele revoluţionare, ca şi cele reacţionare, din ideologia curentului se explică deopotrivă prin contradicţiile sociale de la începutul secolului XX. Născut,

cum spune Mărio De Micheli, „pe o bază de protest şi de critică", expresionismul „este o artă de opoziţie". La noi, expresionismul a pătruns după 1920 şi cauzele întîrzierii sînt bine înţelese de Ov. S. Crohmălniceanu, care nu uită a preciza consecinţele rezultate de aici.

Mai complicată este definirea curentului, aşa de divers, chiar haotic, şi, în acest punct, mi se pare că autorul era dator să stăruie mai mult. Nu e vorba de a găsi o formulă perfectă, nici măcar una prea generală; e vorba de a unifica, în măsură posibilă, notele violent contrastante care se simt mereu înlăuntrul curentului. Nu se poate să nu ne întrebăm ce idee despre expresionism stă la baza inventarului lui Ov. S. Crohmălniceanu; mărturisesc că nu pot recunoaşte categoric această idee. Voi da un singur exemplu. Examinînd lirica lui Blaga, autorul remarcă mari diferenţe între Paşii profetului (şi Zamolxe), pe de-o parte, şi în marea trecere şi Laudă somnului, pe de alta. El nu împărtăşeşte părerea lui Petre Marcu Balş cum că evoluţia poetului de la vitalism nietzsche-ean la tristeţea metafizică ar echivala cu o părăsire a expresionismului, de unde putem deduce că aşează atît Paşii profetului, cît şi în marea trecere sub semnul aceluiaşi curent, însă aici se ridică dificultatea de a împăca, într-o sinteză, două rînduri, opuse, de trăsături: vitalismul şi dinamismul cu extaticul şi hieratismul, apelul la o natură originară, tumultuoasă, zbuciumată de imense energii ascunse, cu reprezentarea schematică, stilizată, „bizantină", un univers exclusiv fizic, suficient sieşi, fără un cer al spiritului deasupra (universul din Paşii), cu unul metafizic şi spiritualist (în In marea trecere). Abstractul se opune mereu concretului, ideea de transcendenţă, celei de imanenţă - şi nu doar în lirica lui Blaga, ci aproape pretutindeni înlăuntrul ideologiei şi literaturii expresioniste. Ce dovedeşte această împrejurare? Cum se explică această ambiguitate fundamentală? Cazul liricii lui Blaga ar fi fost un prilej pentru critic de a încerca redefinirea expresionismului pornind tocmai de la o contradicţie esenţială, căci a menţine, pur şi simplu, aceste două serii de termeni (inconciliabili) însemnă a expli doar pînă la jumătate fenomenul.

(Contemporanul, nr. 43, 1971)

„Literatura română între cele două războaie mondiale"

După un prim volum, apărut în 1967 (ediţie revăzută în 1972), consacrat problemelor generale ale epocii (climat, grupări, publicaţii etc.) şi prozei, Ov. S. Crohmălniceanu îşi continuă studiul său asupra

Literaturii române între cele două războaie mondiale cu un masiv volum despre poezie. Va urma, după toate probabilităţile, un al treilea, despre critică. Fiind la origine un curs universitar, studiul constituie cea mai amplă cercetare a literaturii noastre interbelice, foarte minuţioasă şi cu o solidă armătură documentară. Biografie, bibliografie, descriere a operei - nimic nu lipseşte spre a vorbi de un tablou critic exhaustiv. Chiar dacă nu de o istorie literară propriu-zisă: căci autorul nu-şi propune nici să înfăţişeze mişcarea însăşi a literaturii, adică succesiunea ideilor şi formelor literare, nici nu se ocupă de toţi poeţii şi prozatorii epocii; iar aceia care-l reţin sînt analizaţi cu titlu ilustrativ. Tabloul e totdeauna mai selectiv decît istoria. Comprimată în paginile introductive de la volumul anterior sau în consideraţiile preliminare de la fiecare gen, istoria e mai curînd sugerată.

Volumul recent debutează, de exemplu, cu cîteva astfel de consideraţii privitoare la poezia dintre 1920 şi 1940, pline de interes, deşi inevitabil sumare. Lipsind amănuntele şi nuanţele, lipseşte cîteodată subtilitatea explicării faptelor, deşi nu se poate tăgădui că în linii mari criticul are dreptate. El începe prin a constata că modificările de structură cele mai profunde ale literaturii dintre războaie se simt nai ales în poezie, unde ruptura de factura tradiţională e at*t de mare. încît, pe departe, poezia anilor 1900-l916 pare deodată „ produsul unei lumi definitiv apuse, cu preocupări sentimentale cuminţi, cam prăfuite şi provinciale", iar, pe de alta, noua poezie întîmpină rezistenţa gustului critic. N. lorga bunăoară are impresia că Arghezi „înşiră cuvinte lipsite de orice legătură peste un îngrozitor pustiu de gînduri şi sentimente", că Blaga „se pierde în ciudăţeniile cele'mai riscante ale literaturii bolnave", că, în fine, Barbu compune „versuri de un neinteligibil absolut". Cauza ar fi o mutaţie de sensibilitate. „ Principalele direcţii ale liricii româneşti interbelice — notează Ov. S. Crohmălniceanu - sînt reacţii la reificarea tot mai accentuată pe care o cunoaşte existenţa omenească în perioada aceasta. Imaginaţia şi sensibilitatea îşi conjugă eforturile spre a descoperi locurile unde poate să supravieţuiască poezia". Criticul întrevede această reacţie atît în lirica tradiţionalistă, care opune lumii industriale şi demonici tehnicii evocarea pămîntului natal, datinile, credinţele străvechi, populare, cît şi în poezia ermetică, a cărei formă de protest constă în curăţirea vocabuilarului liric de semnele utilitarismului prozaic. Explicaţia, conţinînd o parte de adevăr, e oarecum simplificatoare. Ea trebuia în tot cazul dezvoltată. Este vorba de o reacţie conştientă sau de una spontană? Şi ce rol joacă factorul strict

artistic? Criticul discută problema acestuia din urmă separat („între cele două războaie mondiale, lirica românească e împinsă înainte şi de o ascuţită dialectică interioară"), semnalînd că, după simbolism, care cultiva muzicalitatea, sugestia, evanescenţa, stările difuze, poezia modernă redescoperă materialitatea cuvîntului, devenind concretă şi vizionară. Ezoterismului simbolist îi ia locul un fel de „realism" al imaginaţiei, iar sentimentalismul e alungat de o mare cerebralitate, însă atitudinea socială a poeziei şi schimbarea limbajului ei nu pot fi nici o clipă despărţite, fără riscul vulgarizării. Ce înseamnă, de pildă, „dinamitarea convenţiilor" de către avangardişti: o atitudine practică, antiburgheză sau o frondă artistică? Ce se află la originea manifestelor dadaiste şi suprarealiste: revoluţia socială sau revoluţia vocabularului? Ov. S. Crohmălniceanu ,şi-a pus desigur întrebările acestea şi altele, dar procedarea lui cam prea didactică nu ne permite să aflăm şi un răspuns mai nuanţat.

Originalitatea cărţii e de căutat în imaginea de ansamblu pe care ne-o dă despre poezia interbelică. Cea mai veche clasificaţie, a lui E. Lovinescu, era precumpănitor tipologică, fără a neglija unele elemente de istorie a poeziei, cum ar fi ravagiile sămănătorismului ori caracterul inovator, înainte de 1916, al simbolismului. Clasificaţia lui G. Călinesct), mai sintetică şi păstrînd dublul criteriu (tradiţionaliştii sau moderniştii fiind grupări istorice, intimiştii, o categorie tipologică), introduce totuşi o modă ce se va păstra mult timp şi anume legarea poeziei de marile grupări ideologice şi de revistele epocii. Ov. S. Crohmălniceanu revine decisiv la criteriul felului de poezie, punînd bunăoară pe Blaga alături de Philippide şi nu de Voiculescu. Avînd avantajul perspectivei, schema lui este şi cea mai plauzibilă şi mai completă de pînă'acum. Ea se deschide cu Tudor Arghezi, „placa turnantă a liricii româneşti noi", din care pornesc aproape toate direcţiile şi formulele. Sub titlul Poezia -chtonică sînt aşezaţi poeţi ca Ion Pillat, Adrian Maniu, Zaharia Stancu şi alţii, tradiţionalişti, evocatori ai peisajului naţional şi ai rădăcinilor ancestrale. -Poezia sentimentului cosmic şi a fiorului metafizic se ilustrează prin doi mari poeţi: Lucian Blaga şi Al. Philippide. V. Voiculescu e cel mai important poet religios. Elegiaci şi sentimentali par criticului Demostene Botez, Otilia Cazimir, M. Colarianu etc. Avangarda e reprezentată de numele cunoscute, cu precizarea că poezia aceasta e examinată mai puţin istoric, în raport cu cea pe car& o contestă vehement, şi mai mult metodic, ca un mod nou de organizare lirică. Cu Ion Barbu se inaugurează Poezia pură, iar cu Aron Cotruş şi Mihai Beniuc, Noul patos social "activist. Studiul se încheie cu un capitol

despre Formele noi de lirism. Orice asemenea viziune e discutabilă, aşa că nu voi stărui. Mă limitez la oîteva chestiuni mărunte. Dacă I. Minulescu, N. Davidescu, V. Eftimiu, O. Goga, I.M Raşcu, G. Topîrceanu nu aparţin cu adevărat epocii interbelice, deşi continuă să publice, cred că omiterea lui G. Bacovia e mai puţin îndreptăţită, el fiind un mare poet modern. Nu întîmplător s-a bucurat de succes exact această epocă, după ce debutul său nu reuşise să impresioneze nici pe E. Lovinescu, statura lui crescînd vizibil pînă astăzi. Nu-mi explic nici absenţa Magdei Isanos. în sfirşit, formele noi de poezie sînt încă firave şi nici Emil Borta, nici D. Stelaru (cu toată redescoperirea emoţiei într-o lirică ce devenise prea cerebrală) nu joacă cu adevărat un rol mai devreme de încheierea războiului, cînd apare o întreagă generaţie de revoltaţi artistic. Ei sînt de fapt poeţi sentimentali şi ironici, intangibili în capitolul respectiv, singura deosebire de Demostene Botez şi de ceilalţi fiind nota teatrală mai pronunţată a lirismului.

înlăuntrul fiecărui capitol, Ov. S. Crohmălniceanu mi s-a părut mai puţin decis a schimba maniera clasică de studiu şi mai timid în opinii. Aspectul bătător la ochi a cărţii e de „tratat": viaţă, operă, analize. De multe ori pagina critică se încarcă inutil cu nume, titluri şi date pe care bibliografia finală le conţine de asemenea şi încă mai sistematic. Analiza ţine seamă de ordinea apariţiei volumelor. Nu e vorba de o idee, ci de a-i prezenta cît mai minuţios, aproape exhaustiv, opera. Formaţia ştiinţifică a autorului e evidentă. El lasă de-o parte orice dorinţă de originalitate, nu vrea să ne surprindă printr-un punct de vedere absolut inedit, ci să ne ofere o radiografie exactă. Pe placa extrem de sensibilă a criticii lui ies la iveală atît marile structuri ale poeziei, cît şi o infinitate de detalii mărunte. Informaţia lui Ov. S. Crohmălniceanu în poezia modernă românească şi europeană este extraordinară. Nici un poet nu e examinat în sine şi impresia că lirica noastră modernă s-a găsit din prima clipă (spre deosebire de proză) în Europa se impune la sfîrşitul lecturii. Critica lui Ov. S. Crohmălniceanu excelează prin precizie şi fineţe a disociaţiilor şi face plauzibile numaidecît ipotezele pe care le aplică (indiferent de noutatea lor). Bogăţia referinţelor, pătrunderea suplineşte lipsa formulei frapante .şi a unui mod de abordare mai net personal. Neurmărind să şocheze, criticul reuşeşte să convingă. Critica lui e descriptivă, meticuloasă, subtilă, constituind un ghid admirabil, un fel de Baedeker al poeziei noastre moderne.

Aproape oricare din studii ar putea fi luat ca model de lucru: despre Arghezi, Philippide, Pillat, Maniu, Dan Borta etc. Dar cel mai interesant este cu siguranţă capitolul consacrat lui Ion Barbu;

maniera fiind, în linii mari, aceeaşi ca în toate, orice timiditate este înfrîntă şi Ov. S. Crohmălniceanu face, abia aici, dovada puternicei lui inteligenţe critice. Spaţiul nu-mi îngăduie să intru în amănunte, aşa că voi rezuma pur şi simplu. De la Tudor Vianu a rămas deprinderea de a analiza poezia lui Ion Barbu în ordinea scrierii ciclurilor. Ov. S. Crohmălniceanu pleacă însă de la ideea că la un poet ca Ion Barbu alcătuirea volumului (Joc secund) e totdeauna semnificativă, ca şi la Baudelaire sau Mallarme, căci aceşti poeţi au conştiinţa cărţii ce nu mai e doar o culegere. Dar în Joc secund ordinea este exact inversă: întîi ciclul titular, ce cuprinde de fapt ultimele poezii scrise de Ion Barbu, apoi Uvedenrode şi la urmă Isarlîc. „Respectînd dorinţa poetului — notează criticul — ave/w surpriza să constatăm că însăşi semnificaţia experienţei-lui poetic ne apare simţitor diferită". In adevăr, în ciclul iniţial, ,, poezia este chemată ca, înălţîndu-se pe schelăria îndrăzneaţă a conceptelor şi folosind, acolo unde ele rămîn neputincioase, intuiţia sensibilă, să încercuiască, mereu mai strîns,' centrul luminos al universului". încă în poemele socotite de obicei arte poetice (Joc secund, Timbru), Ion Barbu „evocă lumea paradisiacă arhetipală, unde trăiesc numai ideile lucrurilor", şi în sufletul „de esenţa gnostică platoniciană". Dar, adaugă criticul: „Starea de extază mistică este un moment privilegiat cu durată foarte limitată. Leglndu-şi existenţa exclusiv de el, poezia poate trăi numai in scurte fulguraţii aurorale (...) Dar revelaţia cere ^să fie comunicată şi sub forma adevărurilor esenţiale, traductibile în pilde cu calităţi instinctive". Aceste pilde le vom găsi în ciclul al doilea (criticul analizează poezia Edict ce face trecerea), unde apar simboluri tradiţionale: oul, nunta etc. într-un fel, alcătuirea volumului indică eşecul poeziei către care Barbu a tins. Nivelul cel mai de sus, intuit de poet, nu poate fi păstrat. Poezia nu e o rugăciune, nici mistică şi poetul se vede constrîns de realitatea ei lumească să coboare o treaptă. Se remarcă îndată că dacă pentru G. Călinescu şi pentru toţi ceilalţi ciclul Uvedenrode era socotit superior (ermetism profund) faţă de Joc secund (ermetism gramatical, şaradă), pentru Ov. S. Crohmălniceanu lucrurile stau altfel. Uvedenrode, Oul dogmatic sînt poeme „didactice", instruiesc de esenţe, dar se află cu o treaptă sub experienţa încercată în Joc secund, în Isarlîc, poezia îşi află senzualitatea, concretul, viaţa, întreaga ipoteză stă pe o subtilă distincţie între ermetism şi poezia pură. în final, criticul scrie: „Joc secund este mărturia unei experienţe spirituale, duse pînă la capăt cu o rigoare exemplară, în ordinea ambiţiei de a atinge prin poezie cunoaşterea mistică, volumul exprimă un eşec, şi Ion Barbu a

înţeles să-i tragă toate consecinţele, părăsind, ca Rimbaud, literatura ".

Studiul lui Ovid S. Crohmălniceanu este, în general, exemplar informat, temeinic în demonstraţie ca puţine altele, dar limitat de o metodă prea didactică (cedare neîndoielnic avantaje), lipsit de ardoare şi chiar de vioiciune polemică. Criticul analizează cu precizie şi construieşte cu grijă, punînd cărămidă peste cărămidă. Dar critica nu constă doar în această operaţie pozitivă. Ea visează uneori pe marginea textului, dînd curs plăcerilor imaginaţiei, din care, cu riscul de a ieşi umilită, inteligenţa învaţă totdeauna ceva. Trebuie să provoace convingeri, dar şi emoţii, convertiri şi crize. Ov. S. Crohmălniceanu e un critic foarte inteligent care-şi reprimă aproape orice subiectivitate afectivă.

(România literară, nr. 49, 1974)

Document: 14. Adrian Marino.doc

ADRIAN MARINO

„Viaţa lui Al. Macedonski"

A scrie o viaţă a lui Al. Macedonski, cunoscătorul de literatură ştie, e o întreprindere care deopotrivă atrage şi înspăimîntă pe orice critic literar. Dar un temerar trebuia să se găsească şi acesta e Adrian Marino. Surpriza e însă mai ales că întîia biografie completă a poetului nu vrea să ţină deloc seama de şovăielile şi prudentele începuturilor, fiind dintr-o dată o operă excepţională.

întîrzierea atîta a acestei cărţi ne face să ne punem în chip firesc întrebarea: ce reprezintă în definitiv o biografie, cînd, cu alte cuvinte, se află întrunite toate condiţiile ei? Adică să medităm puţin asupra acestui fel de scrieri, întîi, o biografie trebuie să posede o minimă bază documentară. Unde devin ştirile suficiente, cît trebuie să prelungim adunarea lor, nu putem şti niciodată şi G. Călinescu mărturisea într-un rînd că e împins necontenit de un fel de demon interior să descopere imposibilul şi să tulbure pe alţii cu mereu alte revelări. Dar tot autorul Vieţii lui Eminescu adăuga că o biografie e un fel de „sinteză ideologică a zilelor trăite", o operă de „generalizare concretă, iar nu de notaţie naturalistică" Biografia

are, deci, mai mult decît orice altă specie de critică, o latură de exactitate, de informaţie, de fidelitate şi una de ipoteze, în fond de creaţie; strîngînd toate documentele care se pot strînge în legătură cu existenţa unui artist, cine ne garantează totuşi că am descoperit adevăratul portret uman al artistului? Nu mai spun că informaţiile pot fi lacunare sau false.: dar chiar presupunînd documentaţia ideală, existenţa unui om se ridică peste toate aceste elemente, pe care le implică şi le anulează într-un sens interior. Un document sau mai multe pot lipsi fără a primejdui biografia, dar, fără putinţa de a întrevedea acest înţeles uman general, biografia nu există. Ce e atunci acest sens? Se poate el documenta ca tot ceea ce intră într-o biografie? Părerea cea mai răspîndită este aceea că sensul vieţii unui artist trebuie căutat în viaţa ca atare: aceasta poate fi adevărat, dar nu în cazul scriitorului care trăieşte şi se realizează ca om în vederea operei (cel puţin din perspectiva noastră). Şi sensul unei astfel de existenţe determinate de ceva din afara ei (e un fel de a vorbi) nu mai poate fi căutat în ea însăşi. Să punem întrebarea de la început în sens invers: pînă unde putem restrînge documentaţia, care e minimul necesar? Acest minim necesar e, evident, opera artistului, fiindcă abia cu ea i se ia biografiei ultima justificare. Existenţa creatorului capătă un înţeles numai în lumina creaţiei şi biografia esenţială rămîne totdeauna opera.

Cine are curiozitatea să verifice documentaţia Vieţii lui Macedonski nu poate să nu vadă materialul imens pe care se sprijină cartea: autorul ştie enorm despre subiectul lui, a parcurs tot ce se cunoştea, a descoperit el însuşi lucruri noi şi a pus la punct numeroase altele vechi. Numai din spirit de şicană i-ar mai putea căuta cineva goluri. E drept, însă, că în cazul lui Macedonski, poate mai mult decît al altora, operaţia de cunoaştere exhaustivă, de informare excesivă chiar, era necesară, date fiind multele ştiri contradictorii în legătură cu viaţa poetului de care biograful s-a izbit. Aşa încît, la necesitatea restituirii unui Macedonski adevărat, se va fi adăugat şi plăcerea (care se străvede printre rînduri) de a lămuri şi eventual înlătura legendele cele mai ciudate, cele mai extraordinare care au făcut vreodată corp comun cu amintirea unui scriitor român. Mai pot fi desigur lucruri de spus (autorul ne dă a înţelege undeva), mai pot fi îndoieli cu privire la un izvor sau altul, dar sentimentul, la lectura cărţii, e de încredere: cercetătorul vieţii lui Macedonski şi-a atins scopul.

„Pe acest fundament de date, spune A. Marino în Prefaţă, am încercat să construim un portret moral". «Orice viaţă, explică el mai departe, are un specific al său, traiectoria, timbrul său inefabil şi în funcţie de această busolă ne-am străduit să construim întreaga noastră sinteză, orientată în primul rînd nu spre „creaţie", ci spre cunoaştere şi înţelegere». Dar ce diferenţă poate- fi între a cunoaşte fizionomia morală a poetului şi a o crea? Fireşte, nici una: datele biografice se descoperă, se explică, se cunosc, portretul moral se creează. Pentru că un portret moral nu poate fi atestat documentar şi, oricît, legat de izvoare, el rămîne principial ipotetic. Nu e biograf acela care, o dată informaţia stăpînită, nu se poate transforma în creator, făcînd din scriitor personajul lui; fie retrăind în acest personaj, identificîndu-se cu el, fie privindu-l din afară, sensibil la existenţa lui ca la un spectacol al fericirii şi suferinţei, al iubirii şi al urii, al vieţii şi al morţii; fie rămînînd cu fidelitate la ce-i oferă documentele, încercînd să fie „obiectiv", fie transformînd actele eroului său în actele sale proprii, însuşindu-şi şi ambiţiile, aventurile, iubirile, viaţa lui întreagă.

Cum procedează Adrian Marino? Desigur, astfel de întrebări cer răspunsuri prudente. El pare sensibil mai degrabă la spectacolul extraordinar, cînd tragic, cînd ridicol, al existenţei lui Macedonski, decît dispus să se identifice cu personajul său. E de altfel tipul de biografie călinesciană: nici Călinescu nu se substituie lui Eminescu sau lui Creangă, ci le reface viaţa cu voluptăţi de privitor şi de regizor totodată. Insă dacă G. Călinescu e grav, A. Marino e mai ales ironic, la modul francez. Dacă G. Călinescu nu are adesea (chiar cu privire la Macedonski)

aerul de a-şi moraliza eroul, venit dintr-o concepţie apăsată, personală, de viaţă, şi poate de aceea puţin prea rigidă, A, Marino e detaşat şi îşi „înţelege" mai bine personajul, trecînd cu umor peste avatarurile lui morale, multe scandaloase. Sigur că modul de a privi nu rămîne fără consecinţe pe planul propunerii unui profil sufletesc poetului. Ce laturi ale personalităţii poetului reţin pe A. Marino? La ce aspecte ale vieţii lui se dovedeşte criticul mai receptiv? Izbitoare e la el o, aşa-zicînd, viziune senină: autorul se apropie de biografia poetului, chiar în locurile ei cele mai întunecate, cele mai tulburi, cu o anume linişte, cu detaşare uşor ironică uneori, cu candoare totdeauna, în acest stil afectiv de supleţe şi de „înţelegere" sînt evocate copilăria poetului, peregrinările adolescenţei, mai apoi clipele fericite ale vieţii familiale şi, în paginile poate cele mai vibrante, dragostea, atenţia delicată şi generoasă a lui Macedonski pentru discipolii lui (nu o dată răsplătită cu o ingratitudine revoltătoare). Desigur, biograful nu ignoră momentele teribile, apăsătoare, ale existenţei poetului, sfîşierile lui lăuntrice, neputinţele lui tragice - dar mişcarea neascunsă de simpatie care răzbate printre rînduri are ca obiect mai ales un alt Macedonski, entuziast şi copilăros, tandru cu o mare capacitate de dăruire, stăpînit de seninătate în adîncul sufletului aşa de zbuciumat pe deasupra. Pentru acest Macedonski vibrează în chip special biograful. Capitolele tragice şi nefericite din viaţa poetului înfăţişate cu talent şi acestea, sînt totuşi, mi se pare, mai puţin zguduitoare decît ne-am aşteptat. Ele trezesc în noi compătimire, nu însă suferinţe sau dezgust.

Ar fi nedrept să nu spunem că, independent de înclinaţiile afective ale autorului, cartea conduce la un portret interior complex al lui Macedonski. Dintr-o rezervă pe care o punem pe seama modestiei, A. Marino nu trage elementele acestui portret într-o construcţie critică unitară, într-o „sinteză aforistică". Cum a rezistat criticul ispitei? Mai cu seamă că elementele unui portret se găsesc aproape reunite în cutare capitol intitulat Vis şi realitate şi originalitatea lui e indiscutabilă. G. Călinescu propunea un Macedonski sublim orgolios, a cărui existenţă nu e afît nefericită, cît poetul însuşi cultiva „plăcerea de a se simţi persecutai", respins, detestat. „ A căutat el cu tot dinadinsul o ocupaţiune durabilă şi i s-a refuzat? " — se întreabă cu îndoială Călinescu. Evident, nu, dar ar mai fi fost Macedonski, cu morga lui de Uriaş, silit să trăiască printre pigmei, dacă proceda astfel? E o neînţelegere, în plus, cartea lui A. Marino conţine destule date din care rezultă că persecuţiile, atmosfera insuportabilă ce i se face după 1883, duşmăniile erau, cu toată plăcerea de a exagera a poetului prin firea lui exagerat voluntară, ca şi prin lipsa simţului pentru realitate. Observaţii adînci, dar care nu oferă încă un tablou sufletesc coerent.

E tocmai ceea ce realizează A. Marino, pentru care cheia dramaticei existenţe a lui Macedonski ar fi neputinţa poetului de a concilia realitatea cu visul. „Iremediabil scindată", personalitatea poetului nu-şi va găsi din acest motiv „nici1 un centru de echilibru". Conflictul cu realitatea determină la Macedonski transformarea visului în „stil de viaţă, soluţie a fericirii, instrument de cunoaştere şi metodă a realizării de sine". Fantoma lui Don Quijote mai mult pe latura lui sublim ridicolă, un Don Quijote fascinant prin candoare, cu gesturi de fermecătoare generozitate, lăsîndu-se adulat ca un zeu pentru că se crede, cu toată convingerea, astfel, oficiind de la înălţimea lui morală, cu o mască de gravitate inimitabilă. A. Marino, e întîiul care a observat mai sistematic această latură neprevăzută a poetului, învinuit aşa de insistent de către contemporani pentru lipsă de caracter, josnicie sufletească, ură, perfidie. Criticul întoarce toată vremea personalitatea poetului pe faţa aceasta de seninătate şi puritate şi trebuie să recunoaştem logica desăvîrşită a portretului. Noi am fi pornit poate de la amara, tulburătoarea deznădejde care se presimte mereu în vocea poetului, pe care el o ascunde în sarcasme şi în atitudini ostentative. Macedonski nu e numai sublim ridicol prin candoarea lui donquijotescă, dar profund tragic. Şi tragedia vieţii lui Macedonski nu trebuie căutată numaidecît în firea, în caracterul omului. Ca emirul din Noaptea de decemvrie, el a pornit în căutarea unei închipuite Mecca, lăsîndu-şi avuţiile, adică fericirea terestră. El renunţă la realitate în favoarea visului, ca Don Quijote, ca emirul: Mecca pe care o caută cu deznădejde este o altă existenţă, dorită cu toată puterea sufletului, o existenţă sub zodia absolutului. Ce e Mecca dacă nu, înainte de toate, poezia? T. Vianu vorbea de „tragica nereuşită" a vieţii lui Macedonski, cam în felul în care, într-o cunoscută carte, Sartre constata „l'echec de Baudelaire". M. Blanchot răspundea ultimei observaţii că această viaţă responsabilă de nereuşita lui e responsabilă şi de una din cele mai mari reuşite ale secolului: Leş Fleurs du mal. Viaţa lui Macedonski e tragică, dar nu în nereuşita poetului, ci dimpotrivă, în reuşita lui: trăirea în lumina altei existenţe decît în aceea mutiiată de o societate neîncăpătoare pentru el, de unde suferinţa, deznădejdea, dezgustul de albatros pe care aripile îl împiedică să meargă.

(Contemporanul, nr 13, 1966)

„Opera lui Macedonski" *

Nu s-a scris pînă astăzi o carte mai atentă, mai informată, mai înţelegătoare despre opera lui Alexandru Macedonski. Analiza este atît de amănunţită încît nu rărpîne nimic neexplorat, neexplicat; şi,

în acelaşi timp, nimic neraportat la tot, la sinteza care reprezintă, nemărturisit, punctul de plecare. Adrian Marino este un critic, nu un documentarist. O astfel de radiografie poate cu adevărat să.facă ridicolă „controversa Macedonski", răspunzînd aşteptării lui T. Vianu din 1926, ca fiind pentru autorul Nopţilor ceea ce sînt pentru Eminescu cele cinci volume de exegeză călinesciană. De altfel, lui Adrian Marino spiritul „lucrării" lui Călinescu nu-i e indiferent, cîtă vreme trebuie să întreprindă şi el, dincolo de analiză, o „demistificare"; un examen minuţios nu numai al operei, dar şi unul al deformărilor ei în conştiinţa contemporanilor sau a posterităţii. Aşa se justifică proporţiile cărţii. Era nevoie de o răbdare neînchipuită, aproape eroică, pentru a lua răstălmăcirii lui Macedonski orice temei; mai mult, pentru a putea scrie de acum înainte despre el fără crispare. Poetul era prea puţin un autor binecunoscut şi prea mult un caz: istoria literară traversa, în legătură cu el, un capitol senzaţional. Despre toţi ceilalţi scriitori români, istoricii literari cred că se poate vorbi cu obiectivitate: în faţa lui Macedonski ei deveneau subiectivi, privindu-l cu ostilitate şi răscolindu-i dosarul ca să scoată la iveală mereu alte probe împotriva lui. Monografia lui Adrian Marino, părtinitoare atît cît era. necesar să fie cu un mare nedreptăţit, limpezeşte cazul şi face lui Macedonski acest serviciu paradoxal: îl dă pe mîna istoricilor literari şi a profesorilor!

N-aş spune că Opera Iul Alexandru Macedonski este oricui accesibilă; ea are, la urma urmelor, un caracter aproape de specialitate şi talentul lui Adrian Marino nu poate interveni chiar pretutindeni -căci sînt atîtea pagini în care se analizează idei, influenţe, izvoare - ca să (vorba lui) „poetizeze materia". Ca şi în exemplul Operei lui Eminescu, ne aşteptam la un capitol asupra culturii poetului (Puncte cardinale), la altele asupra filozofiei teoretice (Ideile) şi practice (Concepţia de viaţă). Acestea se rotesc în jurul descrierii operei (Structura) şi al analizei estetice propriu-zise (Arta).

Probabil nu mai este nimic esenţial de adăugat cu privire la formaţia ideologică şi literară, la cultura lui Macedonski. Examenul lui Adrian Marino nu e decît aparent descriptiv, în fond, el a descoperit o „direcţie iniţială" a spiritului macedonskian, - paşoptismul - şi a urmărit comportarea ei în tot lungul biografiei culturale a poetului. * Principiul este unul structural, nu enumerativ: sîntetn chiar avertizaţi că inventarul de idei n-are valoare cît timp lipseşte personalitatea care să-i dea unitate. Cultura lui Macedonski, a oricărui scriitor, este un tot: poetul primeşte influenţe doar în măsura în care e în stare să le asimileze. Adrian Marino porneşte dinăuntrul fiinţei intelectuale a

poetului spre a dovedi cum izvoarele ei externe, departe de a fi întîmplătoare, răspund unui apel al fiinţei înseşi, în multe monografii personalitatea scriitorului apare justificată ideologic prin cultura lui, cînd - cum Adrian Marino demonstrează foarte bine la Macedonski -în definitiv cultura scriitorului e aceea care se justifică prin personalitatea lui. Normal ar fi în acest punct al cercetării, să trecem la „ideile" lui Macedonski. Dar capitolul consacrat lor (pe drept cuvînt, Macedonski fiind adesea un inteligent teoretician) ca şi acela despre „concepţia de viaţă" sînt lăsate pentru la sfirşit. Aceasta se datorează probabil credinţei criticului că „filozofia" nici nu are vreun înţeles în afara operei (analizată între timp), fiind la mijloc un poet. Lucrul e doar în parte adevărat, fiindcă există numeroase păreri teoretice („idei") ale lui Macedonski pe care le putem cerceta ca atare. Rămîne concepţia de viaţă care, ea, da, nu poate fi analizată decît prin raport cu opera. Adrian Marino încheie precum începuse: se întoarce la omul Macedonski. Concepţia de viaţă e rezultatul ultim (şi corolarul) analizei, dovadă a „universalităţii" scriitorului. Nu e locul într-o cronică menită a semnala o carte de însemnătatea acesteia să intrăm în detalii. Totuşi mi se pare că nu concepţia dă sens personalităţii macedonskiene, ci opera. Aş fi preferat ca ultimul accent al cărţii să cadă pe operă.

Nu am cuvinte să subliniez excelenţa capitolelor centrale ale cărţii: descrierea operei şi analiza estetică, în care „elevaţia ţi prăbuşirea", „extazulşi transfigurarea", ,,iluzia şi decepţia", „geniul şi poetul" şi alte asemenea „dualităţi", fonnînd „carnea propriu-zisă a poeziei" sînt studiate dintr-o „perspectivă sistematic-evolutivă". „Poetul -subliniază Adrian Marino - se exprimă, ca oricare altul, doar în personalitatea fragmentelor viabile, exemplare nu prin aspectele caduce - oricît de numeroase ar fi - ale operei. De aceea, caracterizarea estetică (s.n.) trebuie să plece numai de la acest nivel. Despre ce nu,există nu se poate vorbi. In critică „cel puţin, neantul nu inspiră analize". Admirabile cuvinte! Dar de sînt şi adevărate, înseamnă că abia analiza estetică face cu putinţă descrierea, căci n-are sens să descriem ceva a cărui existenţă n-a fost dovedită. Sau - şi aceasta e de fapt justificarea lui Adrian Marino - descrierea nu se referă la operă, ca existenţă împlinită, ci la materia ei primă din care urmează a se constitui, la atitudinile morale, intelectuale, temperamentale ale lui Macedonski.

Există şi precedentul exegezei -eminesciene întreprinsă de Călinescu. Şi acolo „analisele" veneau după „descrierea operei". Dar faptul se justifica astfel: se descriau imensele ruine ale poetului,

faţa lui virtuală, în cazul lui Adrian Marino, explicaţia separării unui strat de semnificaţii nici curat psihologice, nici curat literare, autorul Operei lui Alexandru Macedonski o datorează iarăşi biografului lui Macedonski. Era oarecum de aşteptat ca autorul biografiei - pe care acest volum o egalează prin erudiţie, dacă nu totdeauna prin acelaşi farmec şi aceeaşi culoare - să nu poată pierde din atenţie viaţa cînd scrie despre operă. Desigur, Adrian Marino e un critic prea subtil şi prea experimentat ca să uite că totdeauna (şi la Macedonski lucrul e aşa de limpede!) biografia devine poezie şi confesiunea lirism. ,,Definiţiunea" poetului nu mai răspunde, la Adrian Marino, convingerii lui Macedonski însuşi care remarcă privitor la Verlaine: „în afară de sinceritate şi entuziasm nu există poezie". Totuşi chiar dacă nu mecanic, printr-o metamorfoză oarecare se admite că sentimentele omului Macedonski devin (cînd devin) poezie, căci altfel nu s-ar explica anticiparea analizei estetice prin fixarea cadrului moral. „Lirismul" (cu sau fără ghili'mele) înseamnă pentru Adrian Marino expresia unui eu şi în acest sens afirmă el într-un loc, în glumă, că prin egoism Macedonski ar trebui considerat cel mai liric poet român! în linii mari, aşa şi este, cu precizarea că viaţa fiind materia poeziei, impulsul de a scrie nu este nevoia de a exprima pur şi simplu viaţa. Mai ales că la Macedonski, precizarea se dovedeşte repede exactă, biografia dăunînd operei. Macedonski nu e poet, dar devine. Există o dramă a creatorului: cînd dă ascultare impulsurilor lui cele mai adînci, Macedonski pare mai puţin poet decît oricînd. Ca să devină poet, el trebuie-să se lupte cu aceste impulsuri, să nu se exprime. Ion Negoiţescu a arătat în Poezia lui Eminescu cum Eminescu se de-liricizează pe măsură ce nu mai dă ascultare vocii lui profunde; mi se pare că, dimpotrivă, Macedonski se realizează fugind de această voce care-l îndeamnă să-şi strige ura. sarcasmul -sau iubirea, astupîndu-şi urechile cu ceară. Poetul adevărat se caracterizează nu atît prin ceea ce trăieşte, şi simte, cît printr-o stare a limbajului. Sentimentele sînt în poezie fapte de limbaj şi ne folosim de acest termen din psihologie în lipsa altuia mai potrivit. Emoţia poetică nu premerge expresia, ci e rezultatul ei. Macedonski e un exemplu strălucit pentru alternarea simplei confesii cu lirismul. Adesea (mai ales la început) el e sincer, fără a fi poet. Dilema lui permanentă - şi dualitatea cea mai profundă a firii lui de poet - este aceea dintre impulsul de a-şi exprima emoţiile şi impulsul de a scrie poezie. Că cele două atitudini nu numai că nu sînt identice, dar, cîteodată, cum se întîmplă la Macedonski, se şi opun, este foarte clar: poezia nu e expresia unei emoţii, ci emoţia uriei expresii.

Cartea lui Adrian Marino e fundamentală, despre Macedonski, şi i se cuvine o discuţie oricît de largă. Dar ea ar depăşi chiar şi intenţiile unei cronici: Opera lui Alexandru Macedonski trebuie salutată ca o apariţie de multe decenii aşteptată şi care umple, în istoria noastră literară, un gol uriaş.

(Contemporanul, nr 51, 1967)

Document: 16. Ion Caraion.doc

Ion Caraion

ION CARAION „Sfîrşitul continuu"

„Scriem cu toate lecturile noastre, fidele sau infidele", notează Ion Caraion pe o pagină din Sfîrşitul continuu, original eseu consacrat lui G. Bacovia. Am putea adăuga, gîndindu-ne şi la restul publicisticii autorului (Enigmatica nobleţe, Pălărierul silabelor): scriem cu toate obsesiile noastre, cu toată fiinţa noastră, fermă, labilă, secretă, făţişă. Există mereu la Ion Caraion ceva „obsedat", un exces al ideii sau al frazei. Lucrurile par a fi luate necontenit în răspăr. Stilul este net, tăios, lipsit de acea seninătate care reflectă, de obicei, la un critic voinţa de imparţialitate. Publicistul nu numai nu-şi ascunde parti-pris-ul, dar îl •exhibă, cultivînd la tot pasul dezacordul, e un polemist înnăscut, stăpînit de o furie rece şi metodică. Sinceritatea lui este artistic trucată, deşi nu mai puţin convingătoare din această cauză, un efect de sunet sau de lumină ce măreşte sentimentul de autenticitate al spectacolului. Eliptică, aproape gîfiită, alungată din urmă de demonii contradicţiei, confesiunea lui iritată se lungeşte totuşi pe sute de pagini, irepresibilă ca o pură dispoziţie umorală. Nici o clipă de pace, într-o întreagă carte: din contra, o nelinişteşte ce se acumulează ca norii înainte de furtună, răbufnind apoi deodată într-un vîrtej de cuvinte care-ţi astupă ochii şi urechile trăgîndu-le la fund: «Se poartă foarte mult stupiditatea mentalităţii că un artist se mai află sau nu în plină vigoare, cu toate motoarele lui In funcţiune, mai poate ori nu fi germinator de puncte de vedere despre el, mai merită sau ba interesul, în măsura, doar în măsura în care acel artist îşi înnoieşte mereu şi mereu repertoriul, viziunea, tehnica, - în sfîrşit sînt o mulţime de cuvinte mari, grele, prea serioase pentru atîta neseriozitate, intimidante, la îndemîna

criticilor stabilizaţi şi a specialiştilor în artă. Sau în toate artele. Ei te divulgă la iuţeală publicului dacă te-ai înnoit sau nu, cum stai în ultimele 24 de ore cu viziunea şi cu „ aparatul", ap ar aţa j ui sau aparatura, ce ai prin creuzetele şi retortele laboratorului. Pe urmă, prin încă pe atîtea săptămîni, cu alţi inseparabili ai artei obţinute prin aromate, clăbuc şi lustru, pe urmă iar se ocupă comentariile de cîte pene clămpănitoare au irozii "m evantaiul cozii - şi tot aşa mereu, timpul trece, gloria gîfiie alergînd filantropică de la o creşă la alta, pînă i se termină proviziile, pînă ce se face seară, far apoi noapte. Şi noapte rămîne. Noaptea sugarii orăcăie în continuare după suzete şi biberoane, dar laptele gloriei s-a sfîrşit, el trebuie înmulţit cu apă. Ceea ce se şi face. „Dada a le cerveau comme un cerveau... " - pretindea insurecţia de la Zurich.

Critica înţeleasă astfel foloseşte însă un creier diferit... Asemenea casatoarelor din plămînii mari/or case de lansat modele, Intr-o asemenea „concepţie" poetul trebuie să semene croitorilor parizieni care furnizează de cîteva ori pe an modă, pentru ca tot de atîtea ori pe an epatantele lor furnituri să iasă din uz şi apoi din uzul amintirii... Natura se înnoieşte mai rar ~ şi totuşi a inventat floarea, omul, stalactita, cristalele, dragostea, lacrima, zborul şi bunul simţ, pe care le „creează" milioane de ani la fel. Ea nu e genială. Atributul de excepţional, întruna şi anapoda vînturat, ei nu i se conferă. Trăind înăuntrul ei, care s-o observe? Geniale sînt girueta, paiaţa, toba, cîrpa din vîrful prăjinii, titirezul şi alviţa, că e şi dulce. Excepţional este ventrilocul, că a inventat întreruperea aproape continuă a tăcerii şi se extinde pînă-n teritoriile fiecărei urechi... Se cheamă erezie sau candoare, iar cu ea se măgulesc spiritele simplificărilor, presupunerea că exclusiv in tinereţe puterea de creaţie artistică excelează şi maturitatea ar implica fatal recluziunea realizărilor impunătoare, abrevierea mesajului, împuţinarea progesiunii, apologia precarităţilor de fel de fel de nuanţe, intrarea in conul de umbră al destinelor care nu mai sînt chemate la pupitru. Dar există o pravilă sau un reţetar al gloriei cînd, "m artă, marele senior este imprevizibilul şi doar el?» Am transcris această pagină pentru arghezianã ei bogăţie de „injurii" superb gratuite (căci, cine, la urma urmei, s-ar îndoi de afirmaţiile autorului?), trăind dintr-o beţie estetică de cuvinte mai ameţitoare ca vinul. Ea ne dă tonul criticii lui Ion Caraion, amestec curios de observaţie exactă, competentă, şi de pătimaşe ieşiri contra a tot şi a tuturor, de libertate pînă la anarhie a spiritului şi de calcul vecin cu prejudecata.

Punctul de pornire al Sfîrşitului continuu nu e nou: ,,Bacovia nu va înceta niciodată a fi pînă la un punct sincer, după cum nu va renunţa total să-şi reflecte şi să-şi filtreze de la un-punct tehnic încolo acumulările senzoriale, ideile sensibile, acuităţile intuite. Vom dezvolta, într-o măsură, această - să spunem - ambiguitate bacoviană, poate singura importantă...". Demonstraţia însă este admirabilă şi pe alocuri surprinzătoare. Un prim capitol analizează mijloacele tehnice ale liricii bacoviene, reductibile la „abundenţa verbelor şi masarea lor chiar din primul sau din primele versuri", „diseminarea negaţiei în tot cuprinsul poeziei", „perdelurile şi atenuările pe care le strecoară părerea că...", fragmentarismul şi „jurisprudenţa" ca procedură artistică. Un Bacovia modern, prin instinct, dacă nu prin conştiinţă, înţeles de critică tîrziu, abia după ce ea însăşi şi-a educat sensibilitatea la şcoala noii poezii - iată concluzia la care Ion Caraion ajunge. Şi dacă sincronismul se aplică undeva mai

bine, el se aplică tocmai în cazul poetului român al acestui secol care pare cel mai departe de programele şi de agilităţile lui, izolat după vîrsta de 40 de ani într-o absenţă deplină ca o posteritate. Verbele folosite de poet sînt inventariate şi statistic examinate, cu o plăcere de stilistician modern 'dedat la jocul cantităţilor, spre a se dovedi o structură dinamică care-l desparte pe Bacovia de toţi contemporanii români; dar cînd argumentarea e pe pragul de a deveni fastidioasă prin stăruinţă, criticul descoperă brusc poezii întregi făcute doar din substantive, ca nişte construcţii în care cărămida stă aşezată direct pe altă cărămidă fără liantul nici unui mortar. Sugestive, astfel de observaţii rămîn în definitiv la fel de discutabile ca şi aproximaţiile celei mai impresioniste critici: „Nimeni pînă la Bacovia, în toată poezia noastră, - continuă Ion Caraion în sensul metodei sale lingvistice sui generis - n-a mai folosit într-o atît de zdrobitoare cantitate adverbul nu, care de atîtea ori ştie (comportîndu-se în toate chipurile, ca sfredelele sau ca nişte şurubelniţe, ca tlrnăcopul sau ca acul) să afirme mai mult şi mai intelectual decît afirmă fratele său da. în sala de arme a bogăţiei unui limbaj, nu seamănă cu balamaua uşii". Ceea ce urmează (mai ales al treilea capitol) este o prea stufoasă şi laborioasă analiză bachelardiană a universului celor şaptesprezece poezii ce ar fi fost scrise de Bacovia pînă la 18 ani şi în care poetul se găseşte întreg,„cu toate obsesiile şi artificiile sale. Relaţiile sînt, aici, înainte de orice, uimitoare. Cunoscător ca puţini alţii al poeziei (nu spune el însuşi că pentru a scrie despre Bacovia ar trebui să citească toată poezia lumii?), Ion Caraion citează în sprijin zeci de versuri, care nu probează numaidecît filiaţii directe, dar care stabilesc, în orice caz, un regim de afinităţi niciodată investigat cu atîta generozitate. Nu e vorba de istorie literară, ci de o critică de poet. înainte de a fi un savant, Ion Caraion e un cititor nesăţios. El se împotriveşte, de altfel, ideii că poezia lui .Bacovia ar datora ceva circumstanţelor: „ maturul poet Bacovia, în ultimă instanţă, nu-i altul decît tînărul poet Bacovia, fără nici un paradox". Cele şaptesprezece bucăţi de pînă la 1898 sînt oferite comentatorului de cercetarea biografică a Agathei Bacovia de acum cîţiva ani. Un istoric literar ar fi trebuit să fie de două ori mefient: o dată faţă de caracterul, cum să zic, foarte sentimental al biografiei, deloc sigură în latură informativă; şi a doua oară faţă de. simplificarea ce se introduce pe această cale în interpretarea poeziei propriu-zise. E neîndoielnic că Bacovia, ca orice mare poet, îşi conţine determinarea ca organismele ereditatea; dar să se fi exprimat el deplin şi de la început în afara condiţionărilor externe? Cea mai elementară dialectică ne pune în gardă contra unei asemenea idei.

Eseul lui Ion Caraion rămîne magistral mai cu seamă în cîteva din intuiţiile lui principale, care-şi găsesc, adesea, formulări memorabile, la limita aforismului. Iată una din cele mai frumoase definiţii critice ale poeziei bacoviene:

,, Rostirea sa e redusă la maximum, ca în desenele celebre izbutite simplu dintr-o singură linie sau două:

Un cuvînt e un univers.

Pus alături de altul, sugerează ideea de spaţiu.

Şi spaţiile sînt pustii".

(România literară, nr. 42, H

Document: 17. Monica Lovinescu.doc

Monica Lovinescu

MONICA LOVINESCU „Unde scurte" (I)

Monica Lovinescu nu mai are nevoie de nici o prezentare. Noi toţi am ascultat-o cu sfinţenie, vreme de treizeci de ani, de două ori pe săptămînă, la Radio Europa Liberă, comentînd cărţi şi evenimente culturale. Un cronicar literar devenit legendă vie. Fapt foarte semnificativ: într-o lume în care literatura a fost tulpina de trestie prin care un întreg popor a respirat, cronicarul literar a jucat rolul salvatorului de la înec. De n-ar fi decît atît, şi tot am avea motive să vedem în Monica Lovinescu unul din factorii esenţiali ai renaşterii literaturii noastre, pe fondul destalinizării Răsăritului, cum spune ea însăşi. Precizînd totodată, cu modestie, că nu se consideră nici observator, nici judecător: „Las observaţia străinilor şi judecata, celor de apoi. Deocamdată, aci şezum şi plînsem împreună". E foarte adevărat că implicarea morală a Monicăi Lovinescu în afirmarea literaturii române din anii '60-'80 este lucrul cel mai important. Cine dintre noi n-a simţit asta? Şi, apoi, cine n-a dorit să-şi confrunte opiniile cu ale ei ori să fie omologat de ea? Cele trei decenii de cronică radiofonică a Monicăi Lovinescu se întîmplă să coincidă

cu cele trei decenii de cronică în presa scrisă a subsemnatului. Aşa că vorbesc în perfectă cunoştinţă de cauză. Referindu-mă la mine îi am în vedere în fond pe toţi aceia care, în ţară, au fost, deopotrivă, martori şi protagonişti, în procesul constituirii unei literaturi adevărate în condiţiile cenzurii comuniste. Nu mă simt ispitit să transform articolul de astăzi într-o confesiune. Mai degrabă, mi se pare util să încerc să arăt cu toată obiectivitatea de care sînt capabil, în ce a constat raportul dintre cronica Monicăi Lovinescu şi cronica noastră, a celor din ţară. Regimul comunist ne bănuia, pe noi, cei de aici, de colaborare cu Europa Liberă. O colaborare a existat, dar nu de tipul aceleia la care, în mentalitatea lui poliţistă, face aluzie regimul. Colaborarea a fost un efort conjugat - deşi, aşa zicînd, spontan, fără contact direct sau înţelegere prealabilă - pus în slujba literaturii naţionale. Aveam acelaşi ţel şi eram animaţi de acelaşi ideal: doream ca literatura care începuse să se înfiripe o dată cu destalinizarea, să fie cît mai valoroasă şi de neoprit din drumul ei; şi să întreţină, în contextul societăţii totalitare, climatul unei gîndiri libere, democratice şi pluraliste. Nimeni dintre noi nu credea că va trăi sfîrşitul comunismului. Dar foarte mulţi au sperat că el se va produce într-o zi şi au făcut tot ce a depins de ei ca să-l grăbească. Iar în absenţa unei adevărate vieţi politice şi a unor

elemente viabile de societate civilă, literatura a reprezentat o formă de rezistenţă dintre cele mai eficace. A o comenta onest şi curajos însemna a-i permite să se dezvolte şi să-şi joace rolul. O literatură care n-ar fi avut valoare şi n-ar fi dovedit probitate morală ar fi compromis totul. Importanţa criticii au jour le jour, a cronicii literare, de aici s-a născut.

Două sînt observaţiile de la care Monica Lovinescu porneşte, atunci cînd îşi reconsideră activitatea, în Cuvîntul înainte al culegerii de cronici apărută sub titlul Unde scurte la Madrid în 1978 şi la Bucureşti în 1990 (şi care cuprinde cronici dintre 1962 şi 1971, cele de după această dată urmînd a fi reunite într-un al doilea volum): prima este că în România n-a existat, după epoca Hrusciov, o „inteligheńţia", în sens de elită a curajului civic, ca în URSS, Cehoslovacia sau Polonia; cealaltă este că în literatura română scrisă în aceeaşi perioadă au prevalat esteticul, „valoarea", arta. „Avem poate literatura cea mai evoluată din Răsărit, notează autoarea, în timp ce în alte ţări pana alerga prea repede pe hîrtie pentru că avea prea multe de dezvăluit, de mărturisit, pentru că trebuia secate toate bălţile minciunii, ipocriziei, mîlul moral, la noi se lucra cu migală la cuvînt, se încerca saltul în contemporaneitate, nu prin tematică, ci prin forme. Din zbuciumul inteligheńţiei răsăritene se năştea o contestare radicală (...) La noi, in acest timp, nici o operă cu astfel de dimensiuni, deoarece marile accente nu se obţin prin ignorarea unei obsesii". Trebuie să admitem că, în linii mari, lucrurile aşa stau. Acţiunea civică a fost mediată în România ceauşistă de către literatură şi, în general, de către cultură. Cel puţin pînă la o anumită dată. Monica Lovinescu ia în considerare, ea însăşi, în Epilogul deschis la carte, din 1972, şi în Post-Scriptumul din 1978 faptul că o contestare directă şi de natură politică n-a lipsit cu totul la noi, doar că ea a fost rodul unei epoci mai recente. Dar trebuie spus totodată că accentul pe estetic n-a condus pur şi simplu la o literatură evazionistă. Monica Lovinescu e de părere contrară. Ea scrie: „ La noi teroarea stalinistă a fost pusă între paranteze. Literatura nu s-a ocupat de ea. La foarte puţini scriitori - n-ai nevoie de degetele unei mîmi pentru a-i număra - mai circulă prin romane cîte un personaj care a fost arestat, o greşeală în colectivizare, un non-sens în aplicarea legii... ". Şi încă: „Aşa a început - tardiv - liberalizarea in România. Printr-o literatură de evaziune, respectînd tabu-urile esenţiale: procesele, închisoarea, colectivizarea, canalul". Această judecată severă era nedreaptă chiar şi în 1971 sau 1972, cînd pare emisă ca să nu mar spun că mai tîrziu ea nu mai are nici o acoperire. Postfeţele succesive, pe care le-am menţionat, ale Undelor scurte nu

revizuiesc, nici ele, în mod esenţial judecata, deşi se referă, cum arătam, la radicalizarea atitudinii unor scriitori, la cazurile de „defecţiune" ideologică deschisă produse aproape imediat după Tezele din iulie 1971 (Goma, Ţepeneag, Negoiţescu). Monica Lovinescu rămîne pînă la capăt apărătoarea ideii evazionismului. M-aş fi aşteptat ca măcar nota introductivă la ediţia de la Humanitas să îndulcească hapul. Dar nu, ea este laconică şi... evazivă.

Argumente împotriva ideii cu pricina ne oferă înseşi textele din Unde scurte, care comentează (şi, încă. în spiriturpresupus de mine) opere precum Moromeţii, volumul al doilea, sau Intrusul lui Marin Preda, romanul F a[lui D.R. Popescu, Absenţii lui Buzura, Ultimii de Bujor Nedelcovici şi altele. La aceasta, putem adăuga critica, polemicile şi, în general, atmosfera din jurul cărţilor care, în anii '60, pe care Monica Lovinescu îi are în vedere, s-au făcut ecoul unor destul de numeroase poziţii neevazioniste, al unei anumite transparenţe ideologice, menite să descurajeze spiritul primar agresiv (cu expresia lui Preda) şi să sprijine toleranţa culturală. Imposibila întoarcere a apărut o dată cu Tezele din iulie: nu e necesară cine ştie ce perspicacitate ca să-ţi dai seama că Marin Preda i se opunea deschis lui Nicolae Ceauşescu prin cartea sa şi că, în dispută, se află chiar obligaţia literaturii adevărate de a nu se preda ideologiei comuniste. Se pot găsi şi alte exemple. Bătălia care avea loc în cultura abia mijind, ca iarba de primăvară de sub lespedea stalinismului, se purta pe multe planuri, din care cel mai important rămîne, totuşi, acela al operelor înseşi. Desigur, de la o literatură mincinoasă nu e nimic de sperat. Ea n-are cum fi, în vreun fel, valoroasă estetic. Dar de o literatură bună (cum au fost atîtea din romanele „obsedantului deceniu'') se leagă speranţe dintre cele mai mari. A avea, în condiţiile celei rnai vigilente cenzuri din toată Europa de est, cîteva zeci de romane, de plachete de poezie sau de eseuri şi articole critice, de monografii şi istorii literare, a căror valoare se situează deasupra mediei, reprezintă deja o performanţă.

Se poate, desigur, pune întrebarea şi în alt fel: ar fi fost mai bine ca în locul acestei literaturi valoroase artistic şi al acestor scriitori admirabili în eroismul lor discret sub raport politic, însă devotaţi artei lor, să fi avut de la început un număr mai mare de disidenţi şi o rezistenţă politică nemijlocită, prin acţiuni concrete sau prin texte propagandistice nete? Nu m-aş grăbi să răspund. Ca să fiu absolut sincer: nu ştiu care este răspunsul cel bun. Mi se pare inutil, pe de altă parte, să prelungesc polemica. Oricum, dacă am provocat discuţia, este mai ales pentru că opinia Monicăi Lovinescu din 1971 continuă să fie

şi astăzi îmbrăţişată de către unii, în pofida acumulării dovezilor care o infirmă, ba chiar cu o sporită intoleranţă faţă de opinia contrară. N-a existat literatură adevărată decît în exil în tot timpul comunismului, a declarat de curînd, într-o emisiune televizată, un cunoscut critic, care, spre deosebire de Monica Lovinescu, a trăit şi trăieşte în ţară. Aşadar, neradicalismul politic devine în cele din urmă argument că literatura română a ultimelor decenii a fost sublimă, dar a lipsit cu desăvîrşire. Ceea ce, fireşte, Monica Lovinescu n-a susţinut ea niciodată. I-am auzit pe alţii susţinînd că ar fi trebuit să ne abţinem a publica sub Ceauşescu. Lasă că expresia „sub Ceauşescu" înseamnă şi liberalizarea din deceniul 7 şi dictatura din deceniul 9, dar, pusă în aceşti termeni, problema se transformă într-un soi de nihilism puţintel absurd şi nu ne mai ajută să înţelegem ce s-a petrecut cu noi şi literatura noastră vreme de aproape o jumătate de secol.

Să ne întoarcem la remarcabilele cronici ale Monicăi Lovinescu din Unde scurte. Aşa cum voi încerca să demonstrez în articolul viitor, ele s-au aflat necontenit într-un raport de complementaritate cu acelea ale criticilor din ţară, de care s-au deosebit în multe privinţe, cum era normal, dar împreună cu care au făcut din cititorul român al anilor '60 nu doar un mai competent cunoscător de literatură, dar şi un om educat într-un anumit spirit, acela al valorii profesionale şi deopotrivă al onestităţii morale.

(România literară, nr. 11, 1991)

„Unde scurte" (II)

Complementaritatea, la care m-a referit în articolul de săptămîna trecută, dintre cronicile literare rostite de Monica Lovinescu la Radio Europa Liberă şi acelea publicate în presa din ţară, poate fi examinată pe mai multe planuri. E lesne de admis, înainte de orice, că, în condiţiile cenzurii interne, cînd o mulţime de lucruri trebuiau tăcute sau numai sugerate, existenţa însăşi a unui comentator inteligent de literatură contemporană care scăpa de rigorile cenzurii a fost o mare şansă pentru toată lumea. La 27 martie 1965, Monica Lovinescu distingea, într-un articol consacrat Conferinţei Scriitorilor, între „un punct de vedere tactic şi un altul al adevărului" în comentarea evenimentelor culturale din România. „ Or, dacă punctul de vedere tactic este singurul adoptat în ţară, numai datorită lui — spun unii — s-a putut dobîndi ce s-a dobîndit, e o elementară datorie ca noi cel puţin, care nu sîntem legaţi de aceleaşi imperative şi care n-avem de înfruntat aceleaşi primejdii, să nu pierdem din vedere pe celălalt,

al adevărului" Precizînd (e obligatoriu!) că punctul de vedere tactic nu exclude adevărul, ci doar îl filtrează, trebuie să remarcăm, şi reversul, şi anume că adevărul, la rîndul lui, poate fi primejdios, dacă nu-şi asociază tactica, sau, cum spune tot Monica Lovinescu într-o frază anterioară, „ a interveni de aici (din exterior), a descifra şi mai ales a încuraja anumite tendinţe mai îndrăzneţe, ar putea da arme acelora care mai pot avea încă tot interesul să zăgăzuiască acest proces"

Limita, imediat perceptibilă, a comentariilor critice publicate în ţară era aceea a contextelor. Nu ne împiedica nimeni de obicei să scriem ce credem despre cărţi, dar aveam mari dificultăţi să situăm aceste cărţi în istoria recentă, care le dăduse naştere, şi mai ales să apreciem impactul lor asupra mentalităţii publice. O făceam uneori, dar cu prudenţă sau pe ocolite. N-aveam voie să uităm că, dacă domeniul strict al literarului ne era, aproape pe de-a-ntregul şi îh principiu, permis (cel puţin, de la o anumită epocă încoace), domeniul social sau politic, ne era, el, interzis. Eram ţinuţi să nu legăm făţiş adevărurile literaturii de adevărurile societăţii, în orice caz, dacă le legam, o făceam pe risc propriu, în Unde scurte se află multe articole pe care noi nu le-am putut scrie în ţară şi care se refereau la evenimentele sau la atmosfera culturală. Voi alege spre exemplificare unul din februarie 1969, care prevedea (şi cu cîtă îndreptăţire, după cum am constatat curînd!) „o redeşteptare a strigoilor, un asalt al umbrelor" staliniste. Ion Băieşu fusese îndepărtat de la conducerea revistei „Amfiteatru", fiindcă îngăduise publicarea unei mese rotunde despre vis ca modalitate de cunoaştere a realităţii şi ca instrument artistic. „Contemporanul" pornise o adevărată campanie contra „oniricilor'' (Dimov, Ţepeneag) (printre protagoniştii ei, Paul Everac, nelipsit ori de cîte ori PCR avea nevoie de el, mereu combativ şi virulent). O altă campanie vizase antologia mea de Poezie română modernă (aici, alt protagonist, necontenit, prezent la datorie, C. Stănescu), trimisă la topit, după destituirea directorului editurii, Ion Bănuţă, şi a redactorului şef al colecţiei „Biblioteca pentru toţi". Mihai Sora Strigoii nu suportă lumina zilei. Transparenţa îi ucide. Este, probabil, motivul pentru care cenzura nu ne îngăduia să discutăm asemenea probleme în presa din ţară. Le discuta Monica Lovinescu la Radio Europa Liberă.

O complementaritate mai subtilă a fost aceea care privea însuşi modul analizei operelor. Atît din cauza cenzurii, cît şi din iluzia noastră, a celor de aici, că trebuie apărată în primul rînd cauza literaturii în ordine artistică (aceea împotriva căreia cenzura nu avea

putere), noi eram tentaţi să ne ocupăm de forme, de mijloace ori de procedee. Şi, nu în ultimul rînd, de conexiuni cu literatura străină. Ca să nu ne sufocăm, le exageram cîteodată (Şi eram penalizaţi prompt de luciditatea Monicăi Lovinescu). Sigur că, într-o lume normală, acesta e unul din scopurile criticii. Sub dictatură, accentul exclusiv pus pe forme semăna (sau era) şi un mijloc'de a evita coliziunea cu cenzura, deci, o evaziune. Lucrurile trebuie considerate, fireşte, cu grijă, în realitate, noi nu ocoleam cu totul conţinuturile operelor şi societatea din care ele porneau, însă nu puteam merge pînă la capăt. Ei bine, cronicile Monicăi Lovinescu tratează îndeosebi despre aceste aspecte, acordînd o mai mică atenţie artisticului. Să nu se înţeleagă, din nou, că Monica Lovinescu este insensibilă la arta scriitorilor sau că o separă, în mod maniheist, de valorile sociale "şi etice implicate în substanţa operelor. Nici gînd! Există, între cronicile ei, destule în care se face dovada celei mai depline sensibilităţi faţă de artistic: de pildă, cronica în care e „descoperit" Ştefan Bănulescu, în 1966, sau aceea despre poezia lui Mircea Ciobanu, sau aceea despre Moromeţii II, în care, pe lîngă observaţiile sociale, există şi o toarte personală analiză a originalităţii lui Preda în portretizarea ţăranului. Chestiune, deci, de dozaj şi de tactică.

Este obligatorie şi o altă precizare. Cronicile din Unde scurte se leferă la numai zece ani de literatură, dar în care se impune o nouă generaţie de scriitori şi apar primele cărţi netributare spiritului realist socialist, în prima jumătate a deceniului, nu există încă nici o carte foarte valoroasă, în a doua jumătate, ele sînt destul de multe. Criteriul de analiză se schimbă şi e de remarcat mobilitatea intelectuală pe care a dovedit-o Monica Lovinescu. Iată: una e să recenzezi în 1962 romanul Pe muche de cuţit al lui M. Beniuc şi alta, în 1969, poeziile lui Emil Borta, în primul caz, recenzia nu conţine consideraţii asupra valorii literare (inexistente) a romanului, ori asupra specificului artei sale, ocupîndu-se de o problemă care, în ordine artistică, ar fi fost marginală, dacă nu chiar nepertinentă, dar care devine foarte importantă în contextul cultural al vremii şi anume felul cum apare, ca personaj, în roman L. Blaga. Era imposibil ca acest lucru să fie relevat în critica din ţară, înainte ca Blaga să fie reconsiderat (operaţie afiată, în 1962, la debutul ei). Şi încă!

Complementaritatea se vădea, astfel, şi în alt plan. Dacă „reconsiderarea moştenirii culturale", cum se spunea cu o expresie jdanovistă, cădea în sarcina istoricilor literari şi a criticilor din România, semnalarea omisiunilor a fost mereu sprijinul cel mai eficient pe care Monica Lovinescu ni l-a furnizat, în această ordine de lucruri.

Ea putea vorbi liber (şi a vorbit) atît despre autori de dinainte de război, cît şi despre autori români care trăiau (sau trăiseră)în exil. Noi însă nu puteam să ne referim (sau nu totdeauna) la Cioran, Eliade şi Ionesco. Cît despre exilaţii de dată recentă, asupra lor domnea cea mai deplină tăcere în presa din ţară. Despre ei şi cărţile lor a scris în schimb Monica Lovinescu. II reeditam pe poetul Blaga, dar nu ne pronunţam despre filosof, îl comentam pe Ion Vinea prin prisma ediţiei din 1965, dar „uitam" versiunile „avangardiste" ale aceloraşi texte, apărute înainte de război. Cînd mă gîndesc cum s-a completat, în tot cursul deceniului 7, încet, dar sigur, ca un joc de Puzzle, tabloul literaturii române, îmi dau seama că impulsul a venit necontenit din două direcţii şi pe două căi diferite: din partea criticii din ţară, care a făcut dovada unei mari abilităţi, şi chiar viclenii, şi din partea cronicilor Monicăi Lovinescu, mereu atentă la ce se petrecea şi capabilă a indica golurile de umplut ori pericolele potenţiale.

Dincolo de acest aspect istoric al „colaborării" noastre, trebuie relevate şi meritele, aşa zicînd, în sine ale acţiunii critice a Monicăi Lovinescu. Cel dintîi este chiar oportunitatea acestei acţiuni. Citind, după un sfert de veac, cronicile din Unde scurte, ne dăm seama că Monica Lovinescu a intuit de cele mai multe ori corect tendinţele de moment şi psihologia autorilor. Nu e lăudabilă, pur şi simplu, opoziţia ei permanentă arătată acelor autori compromişi, care au făcut dintotdeauna jocul partidului comunist (E. Barbu, Paul Everac, AI. Oprea etc.), dar mai ales presimţirea devierii de la linia dreaptă a criticii scriitoriceşti a unor oameni înzestraţi cu talent sau cu ştiinţă de carte (E. Papu, Nichita Stănescu, N. Balotă, Adrian Păunescu), uneori înainte ca alţii, aici, să-şi fi dat seama. Şi, vorbind despre oportunitate, puţini au sesizat mai bine promisiunea de schimbare adusă, în anii '60, de noua generaţie literară. Cele mai multe dintre cronicile entuziaste ale Monicăi Lovinescu - puţine la număr - se referă la cărţi ale, pe atunci, tinerilor scriitori. Nu întâmplător, Epilogul deschis din 1972 se încheie cu mărturisirea unei decepţii: „demisia" unei părţi din tînăra generaţie. Tezele din iunie 1971 au fost întîmpinate cu nelinişte în ţară. Ne amintim cu toţii foarte bine momentul. Faptul că, în corul acelora care au aderat demagogic la spiritul lor, s-au auzit şi vocile unor scriitori tineri (M. Ungheanu, Aurel Dragoş Munteanu, Alexandru Ivasiuc etc.) a constituit un semnal de alarmă. Prea repede confirmat de atitudinea laşă a breslei faţă de Paul Goma. E adevărat că demisia morală a generaţiei noastre n-a fost totală. Din fericire, Monica Lovinescu s-a înşelat. Dar capacitatea de a sesiza la vreme eroarea trebuie considerată una din însuşirile ei de căpătîi. Chiar şi cînd a părut

o Cassandră. De la distanţă şi bazîndu-se adesea doar pe observarea textelor (căci nu cunoştea personal pe protagonişti şi nici nu avea toate elementele necesare), Monica Lovinescu a reprezentat unul din cele mai precise barometre ale atitudinii noastre morale, în altă ordine de idei, deşi spaţiul nu mi-a permis să mă ocup de această latură, mai mult de jumătate din cronicile pe Unde scurte examinează literatura estului european, în ansamblul său, şi cîteva din ecourile occidentale, îndeosebi franceze. Ce se petrecea în România era astfel raportat la ce se petrecea la vecinii noştri de lagăr. Cronicile Monicăi Lovinescu despre marile cărţi ale rezistenţei anticomuniste din Europa de răsărit ar merita un comentariu separat. Acum şi aici mă interesează măsura în care ele ofereau cronicarului - şi nouă, celor care-l ascultam - cutia de rezonanţă absolut necesară pentru propriile preocupări, drame şi obsesii, în sfîrşit, nu poate trece nerelevată calitatea expresiei acestor cronici sau, mai curent spus, talentul cu care ele sînt scrise. Monica Lovinescu este un cititor atent şi un comentator exact, fără a pierde din vedere nuanţele, şi, chiar dacă ştie că vorba zboară (ea îşi rostea articolele în faţa microfonului), sau poate tocmai de aceea, nu uită s-o fixeze în formule memorabile. Astfel de formule au făcut epocă. Au circulat printre scriitori ca un folclor critic. Multe îmi mai răsună şi acum în urechi.

Unde scurte este documentul unei epoci din cultura română şi totodată expresia unei vocaţii critice. Ne privim în carte ca într-o oglindă, care nu ne arată totdeauna nici cum am dori, nici cum ne închipuim: dar din această imagine, care ne vine de departe, confruntată cu dramatica noastră experienţă personală, învăţăm să ne cunoaştem mai bine. Cu decenii în urmă, ascultînd-o pe Monica Lovmescu, încercam să scrutăm viitorul unei literaturi din ce în ce mai promiţătoare. Astăzi, citind-o, vedem deja trecutul acelei literaturi. O istorie care s-a făcut şi o istorie care se scrie: nici una, nici alta nu sînt de imaginat fără contribuţia Monicăi Lovinescu

(România literară, nr. 12, 1991).

Document: 18. Eugen Barbu.doc

Eugen Barbu

EUGEN BARBU

„O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent"

O carte cum este Istoria polemică şi antologică a lui Eugen Barbu, din care a apărut deocamdată volumul despre Poezia română contemporană, se loveşte în chip inevitabil şi de rezistenţa criticilor, care acceptă cu greutate în astfel de întreprinderi amestecul scriitorilor, consideraţi principial prea subiectivi, şi de aceea a multor scriitori, iritaţi la rîndul lor de posibila schimbare a ierarhiilor stabilite, în general, soarta sintezelor ce şi-au ales ca obiect actualitatea imediată, aceasta a fost mereu, pînă la calmarea pasiunilor. Nimic surprinzător, deci, în primirea oarecum tulbure ce s-a făcut cărţii lui Eugen Barbu (şi sîntem abia la început), fiind la mijloc şi spiritul foarte neconformist şi iubitor de teribilisme al autorului, care scandalizează, cu program aş zice, declarîndu-şi intenţiile de la început (Avertisment): „ Cititorul acestui volum va f! surprins negăsind în sumarul final nume cunoscute de poeţi pe care, trebuie precizat de pe acum, autorul acestei antologii nu i-a ocolit. De altfel, din bibliografia anexă va reieşi limpede că numeroşi autori au fost consultaţi, dar nu au reuşit să treacă pragul exigenţelor celui ce semn6a~ă această Istorie...".

Sublinierile îmi aparţin şi e interesant să vedem printr-un sondaj care sînt aceste nume cunoscute care n-au reuşit să treacă pragul exigenţelor lui Eugen Barbu (dar şi pe acelea care au reuşit), nu atît din dorinţa de a impune autorului gusturile noastre, căci dreptul lui de a alege este suveran, cît -din aceea de a-i descoperi criteriile. Pentru că gust literar - nu e aşa9 - avem cu toţii, mai greu fiind să-l motivăm critic. Iată de exemplu două absenţe majore, care însă la rigoare se pot justifica: G. Călinescu (i se rezervă un volum special) şi Zaharia Stancu (preferat probabil ca prozator şi amînat pînă la volumul respectiv) Despre Al. Philippide, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu şi alţii, amintiţi în introducerea generală, ni se spune că vor fi trataţi „într-unul din volumele viitoare" (p. 17): promisiune cam evazivă, fiindcă locul lor era cu siguranţă în aceasta, unde găsim pe Măria Banuş, Emil Botta, D Stelaru şi chiar pe criticul Vladimir Streinu. în sfîrşit, „lacom de poeme frumoase" (p. 147), se pare că Eugen Barbu nu a descoperit nici unul la A.E. Baconsky, Ion Caraion, Radu Stanca, Tudor George, Florin Mugur, Victor Felea, Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi, sau la foarte tinerii ion Mircea,

Adrian Popescu, Horia Bădescu, Miron Cordun etc., etc. Să fie oare o mare severitate a gustului sau o pură întîmplare? înclin către a doua posibilitate, pentru că, în alte împrejurări, cînd un poet i s-a părut mediocru, Eugen Barbu a afirmat-o cu vehemenţă, nesfiindu-se să consacre pagini copioase unor obscuri precum Teodor Crişan, Mihai Teclu, Cristian Simionescu şi altora, sau să încerce a mai reteza din entuziasmul criticilor care au elogiat pe Ana Blandiana, Marin Sorescu şi Nichita Stănescu, „reabilitînd" în schimb pe Corneliu Sturzu, Petre Jaleş, Victoria Ana Tăuşan, într-o cuminte compunere lirică al cărei univers ar fi fiind „homeric, metafora heliadescă, aluzia valeryană" (p. 135) sau pe Violeta Zamfirescu, poetă „plină de talent'' (p. 116), din care cutare catren („ Uite, pădurile parcă dorm / aiurind printre frunze de somn. l Rodul lor îngropat printre stînci / Scoate puieţii-n lumină pe brînci") ,, l-ar fi semnat fără ezitare şi autorul Poemelor luminii" (p. 114) şi în poezia căreia coaliţia criticilor profesionişti a trecut pe lîngă un „vers mare", precum „copacii şoptesc întorşi din vînturi". Sînt obligat să constat în aceste condiţii că un oarecare arbitrar al alegerii nu e exclus din Istorie şi că nu totdeauna preferinţele autorului sînt şi justificabile.

Explicaţia nu trebuie căutată prea departe. Istoria conţine în fond -şi lucrul n-a scăpat nimănui - cîteva zeci de recenzii şi de articole ocazionale (chiar şi un necrolog!) nerescrise, Eugen Barbu nerecitind pe poeţi de vreme ce nu le discută opera integral, ci doar pe sărite, oprindu-se în cazul cel mai fericit la volume antologice sau, mai des, la simple culegeri în ordinea în care i-au căzut în mînă. Multe formulări de moment au rămas în pagină, altele sînt contradictorii, nimic nefiind reluat în vederea sintezei. „ Văd în loan Alexandru pe cel mai puternic liric al epocii noastre", afirmă el în pagina 294, furat de un firesc entuziasm, pentru ca cinci pagini mai încolo să vadă ,, in Ion Gheorghe pe cel mai mare poet contemporan", furat de acelaşi entuziasm săptămînal, care însă, într-o carte, se cădea lămurit în termeni mai nuanţaţi, căci una sînt impresiile noastre de-o clipă, în conjunctura în care scriem recenziile, şi alta criteriile de valoare într-o Istorie. Erori evidente de informaţie (care, şi ele, ne scapă adesea în publicistică) au trecut şi în carte. Sînt prea multe ca să le enumăr. Iată cîteva: B. Fundoianu n-a „debutat editorial" în 1925 (p. 30), ci în 1930, nici Ion Vinea în 1925 (p. 32), ci, cum ştie o lume, postum, nici N. Labiş în 1958 (p. 73), ci în 1956, nici Şt. Aug. Doinaş în 1947 (p. 168), volumul Alfabet poetic rămînînd în manuscris, ci în 1964 etc. Versul „La fille de Minos et de Pasiphae" nu e al lui V. Hugo (p. 74), ci al lui Racine, iar un vers din Gottfried Benn e citat în două versiuni

diferite (p. 41 şi 57), ambele destul de aproximative. Citatele după ureche sînt mult mai multe decît îmi îngăduie spaţiul să reproduc şi nu din paradă de erudiţie atrag atenţia autorului asupra acestor inexactităţi, dar pentru că îi împărtăşesc dispreţul faţă de „acea detestabilă categorie a răsfoitorilor de volume, gata să citească biblioteci întregi într-o săptămînă, doldora de ideile altora", cum spune aşa de frumos (p. 223), şi convins mai ales fiind că nu-mi va lua în nume de rău observaţii ce i-ar putea fi utile la o a doua ediţie, asigurîndu-l că nici pentru mine „o părere contrară nu înseamnă un act de inimiciţie" (p. 95).

Dacă nu continui lista nedumeririlor mele personale de ordin critic (privind gruparea poeţilor, indicarea precursorilor, judecăţile în unele cazuri) este şi pentru că am citit Istoria lui Eugen Barbu mai puţin ca pe o carte de critică şi mai mult ca pe una de proză. Nici n-aş recomanda-o profesorilor de literatură ori editorilor ca pe un ghid utilizabil în latura aprecierilor şi clasificărilor, ci pentru farmecul evocării şi portretului, mai pe scurt, al expresivităţii artistice. Mîna criticului Eugen Barbu şovăie adesea; a prozatorului intervine uneori la timp pentru a îndrepta trăsătura de condei. Caracterizările propriu-zis critice sînt călinesciene (G. Călinescu fiind recunoscut mereu drept „ marele nostru părinte literar "), uşor şarjate, fantaste, nu scutite de efecte caricaturale. Iată una frumoasă despre Constanţa Buzea: „Constanţa Buzea debutează lilial întristată şi termină prin a fi o Gorgonă disperată la modul statuar, fără lacrimă excesivă, plîngîndu-şi inima la modul grecesc — nu logoreic, cit demn, fără despletituri şi hohotituri". Sau una despre I. Vinea: „Un parnasian modern, un contemplator dedulcit la visul singurătăţii.. Versul său pare lipsit de clorofilă, peniţa cu care scrie e de argint şi cerneala are sîngele alb al bolii prinţilor: melancolia. Ceva rece, depărtat, străbate această poezie aproape atemporală. Vinea este un eleat dominat de cerul neutru al miturilor în care senzor iile vîntulm sînt evitate, furtunile abolite, totul se desfăşoară într-o taină grozavă, cum spune cineva, într-o lume fictivă, posibilă, fără pereche". Stilul „divinului critic" se poate lesne recunoaşte. Remarcabile sînt de obicei portretele, hiperbolice, funambuleşti, groteşti, ironice, maliţioase sau indulgente, pline de umorul tuturor analogiilor: „Nichita Stănescu rămîne în continuare un poet plin de surprize, încărcat de meşteşuguri stranii, un Cagliostro al nostru, împodobit cu brelocuri şi amulete lirice, un şaman trăind în corturi roz-prăzulii, păzit de pisici mistice care devin hiene cînd te apropii de reşedinţa magului, sub oriflama căruia se adună de obicei ereţi şi cucuvele, prigorii şi acvile imperiale.

condori cu aripile arse, într-un cuvînt Nichita Stănescu e un Diavol!" (p. 87). Sau loan Alexandru: „La cenaclul Labiş îşi făcu într-o seară ploioasă de toamnă apariţia un poet blond şi sfios, frumos ca un arhanghel, cu o figură marcată de o suferinţă netrădată Era poate o mască de apărare, poate una din acele ipostaze funambuleşti care plac atît de mult tinerilor. U citisem prin revistele din provincie şi nu-mi scăpase ucigaşa lui tristeţe, o trăire neobişnuită. Ţinea în spate parcă toată Transilvania, plină de păduri, martiri şi cimitire In versul lui pîlpiiau lumini şovăitoare, aprinse pe cîmpii, cu palida lor aură jucînd pe cranii. O durere atroce şi înspăimîntătoare răzbătea din cadenţele grave ale versului său. Ne-a citit o suită de poeme care ne-au zguduit şi a luat aplauze ca un mare actor" (p. 276-77). Sau, în sfîrşit. Adrian Păunescu: „Poet de mari gesticulaţii, agitator* de vers şi actor blamabil, inspirînd neîncredre în arta lui tocmai prin teroarea pe care voia s-o impună, lipsit de dramă, să nu zic tragedie, facil fără să ştie, suferind însă de o uşurinţă talentată, trece în acest moment de răscruce al existenţei lui printr-o schimbare fundamentală la faţă'" (p. 123). Indiferent de exactitate, aceste portrete sînt scrise cu artă: aceea din Princepele, cu bogăţie şi plinătate a vorbei şi cu un elan interior pe care criticul de meserie îl pierde de obicei. Meritul unor astfel de pagini stă tocmai în pasta groasă a limbii, în lipsa uscăciunii cuvintelor, în violenţa tonurilor şi a culorilor care exclud nuanţele, în senzaţia de viaţă pe care prozatorul ştie s-o creeze aproape pretutindeni. Turnura frazei e polemică, vizînd nu doar opera, ci şi oamenii, ceea ce nu se poate reproşa unui prozator, care-şi alege eroii de unde vrea, dar se poate reproşa unui critic dacă amestecă planurile şi face din ranchiună un instrument de persecuţie.

Această confuzie între literatura autorilor şi persoana lor particulară ţine de spiritul prozei critice a lui Eugen Barbu, care e neîndoielnic un amator al poeziei (mutte versuri foarte frumoase sînt semnalate în cartea lui), dar ros de morbul criticii şi istoriei literare. „Cel ce scrie rîndurile acestea nu este un critic, el a rămas numai un observator atent al vieţii literare" - declară Eugen Barbu însuşi (p. 9), spre a adăuga însă numaidecît: „ căutîndsă păstreze ţinuta unui arbitru într-un foişor singular, în care favorizările erau excluse şi cu atît mai mult subiectivismele ". Aici Eugen Barbu nu se cunoaşte pe sine însuşi, fiindcă farmecul Istoriei sale vine din subiectivismul ei funciar, nicidecum din echilibru. Totul în carte se află într-un regim al excesivului. Liniile sînt îngroşate, umoarea, schimbătoare, lipsa de măsură critică, evidentă. Scriitorii şi criticii se tem de Eugen Barbu, care trece drept un redutabil polemist. El este chiar unul „periculos"

într-o parte a publicisticii în care-şi varsă supărările personale. Dar în Istorie se vede bine că polemica lui, cînd rămîne în marginile criticii, nu e deloc ameninţătoare. Chiar avînd aerul unui demolator de prestigii, Eugen Barbu îşi ascunde cu greu natura jovială. El e vital, nu sceptic, un senzorial pentru care cărţile constituie prezenţe fizice, de unde acest stil direct al caracterizării, exploziile, exagerările. Cititor „hulpav" şi cam haotic, dotat cu memorie afectivă, critica lui Eugen Barbu seamănă cu un ospăţ pantagruelic. Gura de Cronos (aşa cum l-a imaginat Goya) e plină de oasele troznitoare ale poeţilor, care totuşi rămîn intacţi după ce au fost consumaţi. Versurile sînt mirosite, pipăite şi mai ales puse pe limbă de acest gurmand ale cărui papile gustative formează un adevărat organ de percepţie critică. Vocabularul însuşi al criticii de senzaţie pe care o practică Eugen Barbu dă de gol apetitul lui rabelaisian: criticul „îngurgitează" opera, o „înghite", căci el e „lacom" de literatură, o „soarbe pe nerăsuflate" şi se mai miră că n-o poate „digera", văitîndu-se de „crampe".

N-am inventat nici un cuvînt, totul e în copioasa masă flamandă din Istorie. E vorba de o critică de hazard şi de detaliu, în contrast cu ochiul ciclopic şi cu lăcomia care măresc totul. Poezia e degustată ca vinul. Autorul vînînd poemul ori versul rar, sinteza se coagulează greu, căci impresiile sînt fulgerătoare şi instabile. Ele se traduc adesea într-un limbaj abundent oral, frizînd pe alocuri trivialitatea. Marin Sorescu scrie „bancuri lirice", alt poet e „un oligofren îndrăzneţ", altul e ameninţat că „se curăţă" dacă alege calea de mijloc. Din aceste excese ale momentului provin desele contraziceri, căci Eugen Barbu se entuziasmează sau se orifiază brusc de subiectul său. Scriind despre suprarealişti le laudă curajul, riscul, şi ia peste picior spaima „tradiţionaliştilor noştri mioritici" (p. 28) îrt faţa unei astfel de poezii. Scriind apoi despre un tradiţionalist, el tună şi fulgeră contra „marasmului modernist", „plin de bigudiuri lirice" şi găseşte „reconfortantă apariţia unui poet de structură clasică, sobru, versificînd onest pe teme tradiţionale" (p. 150, pentru ca, la prima ocazie, să ceară din nou poeziei aventură, „maipe şleau, obrăznicie", şi să laude „desfinarea cuvîntului" (p. 346).

Se înţelege că nu putem stabili în această critică de temperament şi de senzaţie indicii valabile pentru o concepţie despre poezie. „ Subiectul propus nu se pretează la teoretizare ", declară Eugen Barbu însuşi despre poezie, şi se ţine de declaraţia lui, exceptînd lunga incursiune despre bizantinism pe care i-o prilejuieşte Dan Mutaşcu unde, însă, pe urmele lui Nicolae lorga şi Dan Zamfirescu, definiţia noţiunii e atît de laxă încît Oda în metru antic şi proza lui Creangă

devin subit bizantine. Nu idei generale trebuie să căutăm în Istorie, ci acest bric-â-brac adesea savuros de citate, parafraze, portrete, evocări, referinţe erudite (din nou ale excesive cînd Scrisorile bizantine lui Dan Mutaşcu sînt încărcate de presupusa lectură a vreo treizeci de titluri de „specialitate", de la Sfîntul loan Damaschinul la Herbert Read). E pretutindeni un gust către enorm şi către enormitate, care deconcertează spiritul critic, chiar dacă-l putem înţelege la un prozator de acest tip, o preferinţă pentru expresia brutal şocantă sau împodobită cu fundiţe colorate ţipător (o poetă e „hoţoaica asta neagră şi ştrengară", criticii sînt „aceşti oameni neobişnuiţi să, fie tîrnosiţi între Hindemith şi Hegel", altă poetă a fost „jughinită" de către critică, vinovată mereu, critica, de a fi sensibilă la poeţi „ care fac cu ochiul la şmecherii de pe margini, decretaţi critici peste noapte de confraţi la fel de săraci cu duhul" etc.).

Scrisă cu incontestabil talent, numărînd bune pagini de proză, Istoria lui Eugen Barbu rămîne sub raport critic foarte discutabilă, prin lipsa de criterii şi prin hazardul judecăţilor.

{România literară, nr. 21, 1976)

Document: 19. Paul Cornea.doc

Paul Cornea

PAUL CORNEA „Introducere în teoria literaturii"

„Probabil că nimeni nu citeşte temeinic ţi cum se cuvine", scria Emerson, reluat de Paul Cornea la începutul recentei sale Introduceri în teoria lecturii şi care comentează pe bună dreptate: „Adevărul e că nu-i uşor de explicat ce înseamnă «temeinic» şi nici ce înseamnă «cum se cuvine»". Iată, chiar această foarte concisă şi foarte densă carte -meritînd din plin să fie citită temeinic şi cum se cuvine - care consacră peste trei sute de pagini problemei lecturii, privită pe ambele sale feţe: textul şi interpretarea lui. Este un studiu savant şi documentat pînă în cele mai mici detalii, cum nu avem două, de tip american, aş zice, prin bogăţia de footnotes, care alcătuiesc o infrastructura solidă şi prin regruparea

metodică şi inteligentă a tuturor aspectelor - centrale, ca şi marginale - implicate de teoria lecturii. Probabil că nu sînt multe alte cercetări, în lume, care să ne ofere o idee mai clară de stadiul actual al discuţiei. Ştiut fiind gustul pentru improvizaţie al teoreticienilor noştri (aflaţi, ce e drept, spre scuza lor, şi într-o cronică pană de informaţie), o carte ca aceea a lui Paul Cornea reprezintă cea mai onorabilă excepţie de la regulă. O vom redeschide ori de cîte ori vom voi să cunoaştem ce s-a spus într-o chestiune sau alta şi să avem totodată examenul critic al opiniilor avansate, în fond, Paul Cornea îşi propune trei scopuri: organizarea riguroasă a materialului legat de lectură; abordarea frontală a bibliografiei mondiale existente la fiecare capitol: critica, tot pe capitole, a punctelor de vedere dominante. Noutatea (cită este, cîtă poate fi) trebuie căutată, fireşte, la primul şi la ultimul dintre scopuri, deşi chiar traversarea bibliografiei ar fi fost lăudabilă. Paul Cornea nu inventează un concept de text sau unul de lectură, dar din discutarea - uneori foarte minuţioasă - a celor care par să se impună atenţiei cercetătorilor contemporani, rezultă numeroase corectări şi precizări personale. Ca să nu mai spun că însăşi gruparea problematicii în secţiuni etc. a pretins un mare efort, fiind o „construcţie" ideatică proprie şi nu o realitate „obiectivă", dată dinainte spre studiu.

înainte de a parcurge aceste secţiuni şi capitole, aş vrea să adaug că remarcabilul ghid care este Introducerea lui Paul Cornea nu se citeşte uşor şi solicită la maximum atenţia. Este un instrument de lucru mai curînd decît obiectul unei lecturi de plăcere, menit a fi consultat, folosit, consumat, adică, în acest mod didactic, în detalii, există unele lucruri cu care nu sînt de acord, dar mi-ar-lua cu mult mai mult spaţiu

*

decît îmi oferă recenzia pînă şi simpla expunere a datelor necesare înţelegerii. Am o singură obiecţie principală şi anume la caracterul din cale afară de abstract al demonstraţiei. Introducerea nu se referă doar la lectura textului literar şi totuşi acesta se află necontenit în prim-planul interesului lui Paul Cornea: aşa încît mai multe exemplificări, dacă le pot numi astfel, un apel mai insistent la operele particulare, un număr oarecare de analize critice (fie şi strict ilustrative) ar fi eliminat impresia de „uscăciune" teoretică. Paul Cornea sejiumeşte el însuşi în prefaţă un „romantic pocăit". Este şi un critic care şi-a abandonat instrumentele, un istoric literar - unul dintre cei mai competenţi - ros de morbul teoretizării. Şi asta de ani buni, de cînd preferă istoriei sociologia literaturii şi analizei operelor pe aceea a publicului. E, fără îndoială, dreptul lui. Eu constat faptul şi (e dreptul meu!) îl repet. Adevăratul Paul Cornea - stilist ingenios şi degustător voluptuos de aparenţe - nu este totuşi în această Introducere, care, oricît de temeinic şi de cum se cuvine am citit-o, aparţine unui tip de studii (al căror campion la noi este Adrian Marino) care par criticului din mine întrucîtva gratuite, de o utilitate mai mult ipotetică, îţi vine mereu să spui: da, foarte inteligentă clasificare a felurilor de lectură, dar ce e cu asta? Cu cît ne duce mai departe în înţelegerea literaturii împrejurarea că am definit corect raportul dintre lectura standard şi interpretare? Sînt de acord că această observaţie poate, dacă o absolutizăm, să pună sub semnul întrebării orice tentativă de teoretizare, dar mai cred că, dacă autorul Introducerii s-ar fi arătat mai generos în concretizări şi analize, observaţia nu mi-ar fi venit în minte. Prima jumătate a studiului se referă la text. Nici unul din cele trei concepte care circulă astăzi (textul ca operă literară scrisă, textul ca practică semnificantă şi textul ca ocurenţă comunicativă) nu pare lui Paul Cornea deplin acceptabil, deşi el înclină spre cel de al treilea. Dintr-o perspectivă nuanţat post-structuralistă, care accentuează pe competenţa locutorului, Paul Cornea distinge trei modalităţi de textualizare, trei comportamente textuale: factual (referenţial), ficţional (pseudo sau transreferenţial) şi ludic (autoreferenţial). Cînd vine vorba de textele literare (p. 4 şi urm.), sînt stabilite convenţiile actuale care definesc literarul din unghi pragmatic (acesta fiind necontenit unghiul în care se situează autorul studiului), fără să se reia totuşi pe larg întrebarea asupra apartenenţei acestei categorii de texte la unul ori mai multe comportamente din cele descrise anterior. Chestiune totuşi arzătoare, căci structuralştii, valorificînd o anume experienţă, defineau textul literar ca autoreferenţial, abia o dată cu ieşirea lor din modă putînd să se impună opinia anglo-saxonă a ficţionalităţii.

La noi prevalează încă cea dintîi, aşa încît, mai cu seamă dacă se examinează hic et nune stadiul discuţiei, o mai precisă delimitare a cîmpurilor era utilă. Pe plan mondial bibliografia disputei a înregistrat un titlul important şi anume Fictional Worlds a lui Th. G. Pavel apărută la Harvard Umversity Press în 1986. Contribuţia lui P. Cornea este notabilă şi în descrierea tipopoligiei lectorului (redescoperind utilitatea lectorului real, alungat de cercetările anterioare din raţiuni lesne de ghicit, dar pe care „pragmatismul" actual tinde să-l reconsidere) şi mai ales a codurilor. Textelor literare le convin cordurile permisive, susţine Paul Cornea, nu cele imperative sau probabiliste. Cele trei clase sînt, de altfel, ipoteza autorului român. Şi în acest punct se observă despărţirea de cercetarea anterioară, care tindea să identifice literarul cu lingvisticul şi deci să le socotească pe amîndouă reglate de codul probabilistic, al limbii, ca să nu mai spun că uneori pînă şi codul imperativ al sistemelor automate de informaţie a părut compatibil cu literatura. La cele cinci coduri literare stabilite de Fokkema, Paul Cornea propune să se adauge un al şaselea (stilistic). Nu sînt foarte sigur că o redefinire riguroasă (una sumară este la p. 88) n-ar duce la concluzia că acest cod stilistic este unul şi aceiaşi cu sociocodul sau cu codul generic de la cercetătorul olandez, codul idiolectal fiind acela al scriiturii personale (în accepţia de la Barthes, exact invers!). Ar merita detaliată partea referitoare la context, unde, de asemenea, Paul Cornea aduce o contribuţie utilă, deosebind contextele primare de cele secundare şi găsind mai multe subclase pentru cele din urmă (p. 108 şi urm.).

A doua jumătate a studiului trece de la text la înţelegerea lui: „E vorba, aşadar, de elucidarea mecanismelor cognitive şi a celor aferente, de ordin emoţional, pe care le pune în joc parcurgerea traiectului dintre percepţie şi comprehensiune, dintre a percepe şi a pricepe" (p. 118). Chestiunile preliminare fiind determinarea sensului, a „locului" său în text, a naturii relaţiei dintre autor şi cititor şi a felurilor de lectură, P. Cornea consacră miezul acestei secţiuni „procedurii" lecturii, de la prelectură la interpretare. Un capitol care mi s-a părut remarcabil (şi putea fi cu folos dezvoltat) este acela despre prelectură (cu o admirabilă nomenclatură proprie: rumoarea, vecinătăţile şi ambalajul, discursuri de escortă - p. 143 şi urm.). De un interes mai mic am găsit paginile consacrate comprehensiunii la nivel frastic şi percepţiei fizice a textului. Este evident că nu aici este esenţialul şi că abia - în termenii autorului - negocierea textului, cheile de lectură, recodificarea sensului şi investirea imaginativă formează adevărata comprehensiune textuală. Utile sînt şi consideraţiile despre

lectura aşa-zicînd liberă, aceea standard şi interpretare, şi mai ales toată pulberea de dificultăţi apărute în ultimele decenii, ca un nor, în jurul esenţei filosofice a acesteia din urmă. Drumul ales de P. Cornea nu e acela al optimismului nemăsurat care a caracterizat o vreme pe hermeneuţi, dar se îndoieşte de restul în fond al respectivei operaţiuni intelectuale. Ca peste tot, autorul român caută o soluţie raţională şi mijlocie. Demersul său nici nu constă de obicei în a radicaliza -eliminînd de exemplu nuanţele de dragul unei definiţii memorabile sau preferind accentele tari care să lase în umbră anumite laturi ale fenomenelor în favoarea luminării violente, spectaculoase a altora - ci în a face cît mai suplă punerea problemei şi răspunsul la ea, în descoperirea excepţiilor de la regulă, în adăugarea (mai curînd decît în scăderea) unor elemente definitorii etc. Această procedare nu e doar tehnică, dar şi, probabil, temperamentală. P. Cornea visează formule nu epatante, ci cuprinzătoare. Calea inversă nefiind, nici ea, de lepădat, cea aleasă de autorul Introducerii prezintă şi avantajul de a fi mai tolerantă.

(România literară, nr. 35, 1988)

Document: 20. Nicolae Balota.doc

Nicolae Balotă

NICOLAE BALOTĂ „Euphorion"

De ce facem critică literară? - se întreabă la un moment dat Nicolae Balotă, întrebare de două ori semnificativă: o dată, în sine, a doua oară, pentru toate aceste eseuri intitutete Euphorion şi care nu sînt, în fond, decît expresia unei permanente nevoi de a întreba. Euphorion este cartea unor întrebări fundamentale: arta, literatura, critica, Malraux, Celine, Blaga, Beckett constituie tot atîtea pretexte. Ceea ce mi se pare remarcabil în Euphorion este tensiunea spirituală. Nimic nu ne lasă să bănuim că autorul şi-ar pune obsedantele lui întrebări numai dintr-o orgolioasă plăcere de a întreba: chiar dacă el cunoaşte, uneori, dinainte, răspunsul - căci N. Balotă este un „dogmatic", în sensul superior filosofic al cuvîntului -, hotărîtoare rămîne nu certitudinea, ci îndoiala, capacitatea spiritului de a fi mereu neliniştit

şi de a căuta să se depăşească. Gravitatea lăuntrică este a unei conştiinţe pentru care nu există decît lucruri grave: apocalipsa artei în secolul XX, tentaţia imposibilului, ordinea şi dezordinea cuvîntului. Euphorion este doar aparent o culegere de eseuri diverse: în realitate, toate îşi pun cam aceleaşi probleme şi sînt străbătute de aceleaşi temeri, fie că e vorba de aforismul poeziei lui Blaga, fie că e vorba de Moartea şi transfigurarea lui Euphorion. „De altfel, cercetînd operele critice semnificative (..) - spune într-un loc N. Balotă şi observaţia se potriveşte propriei opere — am constata fără îndoială (nu mai puţin decît în opera marilor poeţi) existenţa unor obsesii privilegiate, a unor linii de forţă (..)"

De ce facem critică literară? Rămîne, negreşit, cea dintîi dintre întrebări, cîtă vreme Euphorion este o carte de critică. Răspunsul lui N. Balotă se cade examinat îndeaproape (cititorul ne va ierta că nu vom descrie cartea, ea are aproape şapte sute de pagini, reducînd discuţia la lucrurile cu adevărat vitale). „Există o dublă fundamentare antropologică şi aviologic-estetică a inter naţionalităţii critice -remarcă de la început autorul lui Euphorion. Pe de o parte, conştiinţa critică este solicitată din afară, ascultă un apel şi răspunde. Pe de altă parte, literaritatea operei, în funcţie de valorile pe care le reprezintă şi în primul rînd de cele estetice, incită conştiinţa"

Aşadar, nu scriem critică nici numai pentru că vrem să ne exprimăm, nici numai fiindcă suportăm atracţia literaturii: scriem critică fiindcă „ întîlnirea cu literaritatea (operei) animă, propulsează un eu critic". Acest eu critic este altceva decît eul empiric

este expresia unui nisus formations ce se deşteaptă în atingerea cu operele şi ale căror norme tainice caută a le descoperi. „ Iniţial, opera este", adaugă N. Balotă, combătînd pe Gae'tan Picon care ar fi cerut dovedirea existenţei ei (unde?). „Actul critic, în mod esenţial, este unul de revelare, de des-copenre a creatului (...) Critica face ca opera să devină ceea ce este". Dar cum va revela criticul opera, care nu este un obiect, ci o ficţiune? „Orice creat uman tinde spre o anumită autonomie, opunînd încercărilor de penetrare hermetismul relativ al unui organism închis. La limită, am putea spune că o poezie m se înfăţişează cu caracterul enigmatic al unui text hieroglific. De aceea, orice lectură e o descifrare. Opera se cere deschisă ".

Chiar şi din această succintă prezentare.s-a putut vedea temeinicia tezei lui N. Balotă cu care sînt, fireşte, de acord. Pornind de Ia Sartre (şi nu de la Picon, cum au crezut cîţiva amatori de filiaţii... compromiţătoare), am definit, eu însumi, mai demult, opera ca un apeî şi ca o hieroglifa şi am tras de aici, pentru critică, sarcina de a o revela. Dar am mai zib că această operaţie este altceva decît .o explicaţie, dintr-o ispită polemică împotriva abuzului de explicaţie din critica şcolară, în acelaşi timp, cuvîntul nu-mi convenea şi dintr-un motiv mai profund. Ce înseamnă, după expresia lui N. Balotă, „a face ca opera să devină ceea ce este"? Sînt două răspunsuri posibile: a o explica şi a o dovedi. Opera este, trebuie reveiată, şi această revelare reclamă înţelegerea şi explicaţia - susţine N. Balotă. Dar a explica n-are sens decît dacă sperăm - şi N. Balotă admite din capul locului separaţia -structura operei de valoarea ei, în planul critic, antropologicul de axiologic.

Separaţia aceasta n-am priceput-o niciodată. A exista vrea să spună, cînd ne referim la fapte artistice, a avea valoare. Este o existenţă care se cere dovedită, fiindcă valorile nu sînt „explicabile''^ ci se înfiinţează: opera nu este ca să ne dea sentimentul valoni, cum se crede îndeobşte, ci trebuie să ne dea sentimentul valorii ca să fie. Pornim totdeauna de la acest sentiment spre operă, îi creăm spaţiul real, îl dovedim: dovedindu-l, afirmăm implicit existenţa operei, o numim, transformăm ceea ce era doar virtualitate în realitate. Opinia curentă se bizuie pe o confuzie. Pentru cititorul comun, opera este un obiect real care-i provoacă emoţia de lectură, întrebarea pe care şi-o va pune nu este de natură axiologică: o carte place cititorului obişnuit fără motiv şi el nu îşi pune niciodată problema că această plăcere trebuie dovedită în vreun fel (poate fiindcă e convins de relativitatea gusturilor!). A analiza cartea este, pentru el, a-i explica structura (redusă adesea la „conţinutul" curat), între structură şi valoare se creează astfel o ruptură

cu neputinţă de evitat: examenul structurii obiective nu dă nici un răspuns cu privire la valoarea, examenul valorii rămîne o pură constatare a plăcerii artistice, fără încercarea de a se motiva. Dimpotrivă, pentru critica adevărată problema existenţei operei este esenţială; analiza noastră va urmări tocmai să dovedească această existenţă, căci noi nu plecăm de la operă ca de la un dat spre a explica de ce ne place, ci de la „emoţie", vrînd a o întemeia, întîlnirea cu opera se produce pe acest drum: opera „reală" este răspunsul de care avem nevoie pentru întrebarea care ne obsedează.

încă într-un „dialog" mai vechi despre poezie, N. Balotă schiţa şi o consecinţă practică tezei sale: el pretindea criticii să fie normativă, directoare. Reluată, cerinţa devine pivotul cîtorva articole care combat „călinescianismul" şi pe Călinescu. Pe scurt, critica lui Călinescu ar fi „ lipsită de rigoarea principială a unei estetici", de un concept estetic modern şi cuprinzător şi de, în sfîrşit, orice vocaţie normativă. Prima acuzaţie e cel puţin ciudată: dacă nicăieri Călinescu nu predică estetica înseamnă oare că nu are una? De altfel, N. Balotă însuşi observă, cîteva rînduri mai jos, că ,, cultivarea (de către G C.) a punctului de vedere estetic reprezintă (...) o anumită estetică". In acest caz prima acuzaţie se confundă cu a doua: n-ar fi vorba de lipsa unei estetici, ci de nevalabilitatea esteticii călinesciene, de îngustimea conceptelor ei. Chestiunea s-ar putea discuta, dar, iarăşi, N. Balotă nu-şi urmăreşte ideea, vorbind de „estetismul" lui Călinescu, de „apetitul (lui) de voluptăţi estetice". Să nu se vadă oare că aici e vorba de un anume temperament, şi nicidecum de o concepţie? „Estetismul" lui Călinescu e temperamental, e o dragoste de forma plastică a lucrurilor, ca la Malraux. Călinescu e un „nefilozof', fiindcă e un spirit antidogmatic, cu oroare de pedanterie; această „nefilozofie" nu e însă totuna cu lipsa de filozofie, de idei generale. Ideile generale din Istoria literaturii n-au fost relevate, dar ele există, dovadă acel capitol final despre Specificul naţional care arată că întreaga construcţie avea o finalitate. Iar, ulterior, în Domina bona, în Poezia „realelor", intenţia de a folosi literatura ca pretext pentru a consolida o idee despre literatură nu mai poate scăpa nimănui.

Dacă, la apariţia în revista „Familia", acum doi ani, articolele lui N. Balotă contra lui Călinescu au produs surpriză, a fost şi pentru că lipsea contextul în care ele apar astăzi: s-ar fi înţeles că deosebirea de principii se reazemă pe o mare deosebire spirituală. Călinescu era un spirit estetic şi pasiunea lui esenţială „ nu este a ideii, ci a verbului literar, este literatura însăşi", cum zice chiar N. Balotă; în vreme ce autorul lui Euphorion vede.în critică un posibil comentariu filozofic al operelor.

Călinescu era spontan, imaginativ, pornind totdeauna de la operele concrete; N. Balotă este „didactic", pornind de la idee. Există, în Euphorion, un admirabil eseu consacrat lui Eliot, pe care autorul îl laudă exact pentru ceea ce respinge pe Călinescu: pentru „ideea de ordine". Eseul este evident o profesiune de credinţă. Dar comparaţia cea mai edificatoare ar fi între paginile scrise de Călinescu despre Blaga şi eseul lui N. Balotă. L. Blaga, poet orfic; în vreme ce Călinescu descrie „universul poeziei" lui Blaga, cu un talent extraordinar în a-i revela datele concrete, plastice, N. Balotă analizează modul în care poezia lui Blaga îşi asumă lumea, transportînd-o în tărîmul liric ideal. Comparaţia ar fi cu atît mai nimerită, cu cît eseul lui N. Balotă e, pînă azi, ce s-a scris mai profund despre sensul orfic al liricii lui Blaga şi unul din textele fundamentale despre poet.

Va fi răspunzînd oare repudierea lui Călinescu şi preferinţa pe care N. Balotă o arată lui Eliot, şi unei convingeri că literatura română are azi nevoie de un legislator, de un Maiorescu? S-ar părea că da. însă dincolo de raţiunea polemică, atitudinea cu greu se poate îndreptăţi, în afara acelei critici care şi-a legat menirea de curente determinate, ca o conştiinţă programatică, nu există în secolul XX o critică propriu-zis normativă. Despre limitele criticii de curent literar, vorbeşte N. Balotă însuşi. Iar p altfel de critică directoare e improbabilă acum. Maiorescianismul ţinea de o vîrstă în care critica putea inventa normele creaţiei, astăzi, abia dacă mai e în stare să-şi inventeze normele proprii. Nu Călinescu este o excepţie în acest secol de relativism critic, ci Eliot. A susţine contrariul ar fi să gîndim neistoric. N-ar fi normal să se deducă din nepotrivirile noastre de vederi cu N. Balotă că Euphorion e o carte contestabilă. Dimpotrivă, este una excepţională.

(Contemporanul, nr. 26-l969)

„Universul prozei"

Ceea ce se remarcă în critica lui Nicolae Balotă este, acum (Universul prozei) ca şi altădată, o sensibilitate mai degrabă filosofică decît estetică faţă de literatură, în Euphorion, autorul îşi definea singur hermeneutica drept o artă a „interpretărilor valorificatoare", în care însă valorile erau privite în cel mai larg înţeles cu putinţă, pînă la identificarea categoriilor specifice estetice cu acelea ale umanului în general. Actul creator fiind considerat o „antropogenie" („devenirea unui artist întru opera sa"), actul critic, la rîndul lui, menit „să deschidă" opera şi echivalîndu-i originalitatea cu descoperirea unui

„origo" sau a unui „arhe", deplasa problema literaturii spre o filosofic a creaţiei în perspectivă antropologică. Temele, vocabularul şi celelalte elemente ale criticii lui Nicolae Balotă sînt marcate constant de această înclinaţie filosofică (ca şi de informaţia corespunzătoare, ceea ce constituie un merit poate nu îndeajuns subliniat), care face originalitatea autorului şi indică limitele demersului său în spaţiul literaturii propriu-zise.

Să notez întîi lectura atentă, minuţioasă, care descrie opera şi o clasifică, bogăţia referinţelor, amploarea situării faptului artistic într-un plan de semnificaţii mai generale. Judecata de valoare e subordonată consideraţiilor istorice, morale, filosofice ori chiar, în sens cuprinzător, estetice, şi nu reprezintă niciodată un gust spontan, o reacţie imediată de simpatie sau de antipatie, fiind în fond rezultatul unor laborioase investigaţii. Sînt critici la care examenul analitic documentează un prim contact revelator cu textul, o intuiţie inexplicabilă prin natura ei, dar care se cere justificată pentru a nu rămîne impresie pură. Nicolae Balotă aparţine categoriei opuse, a celor la care'analiza precede sintezei, şi nu doar ca procedeu practic, dar ca nevoie de a ajunge, prin tatonări, comparaţii, definiţii, la declanşarea percepţiei estetice. Autorul lui Euphorion gustă literatura numai după ce a explorat-o (filosofic, tehnic) şi, înainte de a admira la el un stil, admirăm o metodă, ceea ce ne convinge fiind nu geniul, explozia ideii şi a sensibilităţii, ci aşa-zicînd ingeniul, pedagogia critică. El posedă ceva din arta meşteşugarului care construieşte planificat şi temeinic, o desfăşurare masivă de energie, intelectuală în cea mai simplă demonstraţie care preschimbă critica într-o foarte serioasă şi metodică disciplină uzînd în orice clipă de toate categoriile filosofiei sau ale istoriei culturii.

Paradoxul aceste maşinării complexe de produs dovezi constă în a-şi rata scopul pe măsură ce se prepară mai îndelung să-l atingă: nu avem de obicei tocmai garanţia judecăţii de valoare. Ca tuturor teoreticienilor cînd se aplică asupra textului literar, îi lipseşte lui Nicolae Balotă facultatea de a trezi entuziasmul pentru obiectul său. Critica capătă un aspect doctoral şi pedant, o morgă care ne ţine la distanţă în loc să ne înlesnească accesul. Din acest punct de vedere asemănarea cu Tudor Vianu se impune. Este la mijloc şi o dificultate în nimerirea tonului just: tonul face şi critica, nu numai muzica. Marilor scriitori critica aceasta le vine ca o mănuşă. Dar, în Universul prozei, e vorba deopotrivă despre prozatori şi opere de o însemnătate discutabilă. Tratînd totul la fel, impresia este de lipsă a proporţiilor. Eminent exeget, Nicolae Balotă publică în recenta lui culegere şi

cronici literare obişnuite şi, mai ales în acestea, un ton prea sus imprimă dintr-o dată comentariului său un aer de pretenţioasă generalitate. Fiind un om instruit, Nicolae Balotă nu scrie niciodată lucruri cu desăvîrşire neinteresante, însă critica lui suferă de un abuz de erudiţie şi e fastidioasă şi monotonă. Se repetă prea des nu obsesiile, căci rareori avem senzaţia de „idei trăite", cum spune Tudor Vianu, ci formulele generale, gata în orice moment să se folosească de opere spre a se ilustra. O rostire egală, solemnă, fără ţîşniri mai imprevizibile, mai nervoase ale stilului şi ale unui accent mai personal în admiraţie ori în reprobare, creează acea impresie de banalitate greu explicabilă la un critic care-şi cunoaşte pe de rost autorii ca puţini alţii.

„ Nu cunosc în secolul nostru un alt scriitor care să-mi ofere, cu fiecare carte, cu fiecare pagină a sa, o mai puternică infuzie de încredere decît Faulkner. încredere în ce? In adevărul celor rostite de el, în onoarea gestului de a aşterne cuvinte pe o hîrtie străduindu-te să faci aceasta cit mai bine. încredere în vrednicia omului, în capacitatea sa nu numai de a dura, ci de a învinge. Ba chiar, în acest veac în care tragicul pare abolit într-o literatură ce nu se mai poate ridica pînă la el, în care epopeea pare demult relevată într-un magazin al antichităţilor desuete, dobîndeşti, citmdu-l pe Faulkner, o încredere în perenitatea valorilor, într-o resurecţie oricînd posibilă a tragediei, ca şi a epopeii".

Cam aceasta este, din nefericire, stilul majorităţii lecturilor din a doua secţiune a Universului prozei, consacrată prozatorilor străini. Ca şi în Euphorlon, criticul e preocupat de a stabili trăsăturile unei arte fin de siecle, indiferent acum că e vorba de secolele XVII, XVIII, XIX sau XX. Ideea lui este că sfirşitul artei de mai multe ori anunţat, a coincis cu un alt început. („A relua de la început, apocalipsa devenind cosmogonie, acesta este sensul viziunilor eschatologjce arhaice şi artistic-moderne", scria el în Euphorion). Dar studiile sînt rareori sistematice, fiind vorba mai ales de articole ocazionale; reunit acum în capitole, şi care merg de la comentarii de importanţă secundară pînă la recenzii şi prefeţe. Documentat în toate literaturile, cu o memorie fabuloasă, Nicolae Balotă practică aici o critică tipică de erudiţie şi de superior colportaj, utilă, onestă, dar fără mare personalitate.

Mult mai interesante sînt studiile despre Prozatorii români contemporani din prima secţiune care, dacă • n-ar fi nesocotirea deosebirilor de valoare, uniformizarea, ar putea deveni fundamentale pentru cunoaşterea autorilor în cauză. Nicolae Balotă promite o „istorie analitică" a literaturii române din care aceste studii despre I. M. Sadoveanu, L. Blaga (memorialistica), Tudor Vianu (prozele);

Zaharia Stancu, Henriette Yvonne Stahl, Geo Bogza, Ovidiu Constantinescu, Dominic Stanca, Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, Alexandru Ivasiuc şi D.R. Popescu fac parte, deocamdată ca mostre, fără altă ordine decît aceea a simplei cronologii. Perspectiva este aceea „tematistă", cu un termen al noii critici franceze: criticul identifică un element originar (o temă) al artei fiecărui prozator şi-i arată apoi manifestarea la toate nivelurile operei: „Această dispariţie a realului este figura esenţială a imaginarului în prozele Tui Ştefan Bănulescu ", observă el la autorul Dropiei. Analiza care urmează este cea mai substanţială din cîte s-au consacrat lui Ştefan Bănulescu. Notînd Ia Alexandru Ivasiuc „limbajul ca productivitate" (oarecum în sensul criticii de la Tel Quel) şi examinînd contradicţia ce ar exista la prozator „ între abolirea planului referenţial al discursului şi recursul continuu la un plan referenţial", Nicolae Balotă descoperă cum sub „ideile generale" semnalate de alţi comentatori în proza lui Alexandru Ivasiuc (şi teoretizate de autorul însuşi) se ascunde o problematică existenţială, complicată prin conştiinţa istoriei, ale cărei elemente sînt „mărite nu prin lupta obişnuită a analistului, ci văzute înlr-o perspectivă pe care o putem numi antropologică" Iată un scurt pasaj foarte sugestiv despre romanul Păsările care indică şi perspectiva şi tehnica lui Nicolae Balotă:

„ Ceea ce este original in spectacolul acestui joc al puterii în care sînt angajaţi directorul Vinea, acolita lui, Victoriţa, inginerul Mateescu, Sebişan, Domide şi alţii, nu este demontarea abilă a mecanismului de psihologie socială, ci închipuirea jocului prin mijlocirea unor imagini pe care le numeam antropologice. Ficţiune şi discurs (nicidecum «dezbatere» aridă) se conjugă în aceste scenarii antropologice.

Astfel, mentalitatea de stăpîn a Iui Dumitru Vinea este supusă unei analize care nu mai e vechea disecţie psihologică, ci o proiecţie în imaginar a unei viziuni despre lume. Lumea directorului e un trib de bătrîni de la diferite nivele, de înţelepţi care ştiu, care deţin secrete, forţa lor rezidind, tocmai in posedarea acestor taine, căci miezul lumii este secretul. Fiecare nivel in acest univers piramidal îşi are limbajul lui hotărîi dinainte. Ritualuri complexe ordonează relaţiile acestei lumi.

Mai sugestivă este imaginea Victor iţei în această proiecţie, femeie puternică, cu instincte de mater familias, păstrătoare de taine. Ea e asemănată cu statuile arhaice descoperite în pămînt... închipuind-o pe Magna Mater, zeiţa fecundităţii, strămoaşd tribului... O viziune •similară, raportarea la o zonă arhaic-mitică (de pildă, restabilirea

autorităţii paterne într-o familie cu noi întemeietori) este folosită ca o expresie figurată ori de cîte ori naraţiunea se apropie de intersecţia destinului atemporal cu temporalltatea istorică sau privită printr-o altă prismă, de raportul dintre necesitate si libertate".

La acelaşi nivel şi cu aceleaşi mijloace sînt şi alte studii ale lui Nicolae Balotă, dintre care absolut remarcabile mi s-au părut cele despre Sfîrşit de veac în Bucureşti al lui I.M. Sadoveanu şi despre proza Iui Fănuş Neagu.

(România literară, nr 20, 1976)

Document: 21. Ovidiu Cotrus.doc

Ovidiu Cotruş

OVIDIU COTRUŞ „Meditaţii critice"

Au rămas de la Ovidiu Cotruş (1926-l977) cîteva zeci de articole, publicate în covîrşitoarea lor majoritate în „Familia" din Oradea cu începere din 1965, şi, dacă înţeleg bine, nici un manuscris, în afara cărţii despre Mateiu L Caragiale, apărută în chiar anul morţii sale, criticul n-a avut răgazul să facă o alta. Se gîndise la două volume de Meditaţii critice şi rescrisese, în acest scop, cîteva din vechile articole. Acestora le-ar fi adăugat studiul despre Titu Maiorescu din 1967, ce urma să fie sporit, şi o carte de interviuri cu mari scriitori europeni, din care l-a realizat doar pe cel cu Andre Malraux. Moartea timpurie a lăsat totul în stadiu de proiect. Este meritul lui Ştefan Aug. Doinaş de a fi reluat lucrurile de unde le-a părăsit regretatul său prieten şi de a fi alcătuit, sub titlul Meditaţii critice, o culegere de aproape şase sute de pagini, curpinzînd toate textele, grupate, în linii mari, conform intenţiilor autorului. Cunoscîndu-l, Ovidiu Cotruş mi-a făcut impresia unuia din acei intelectuali foarte instruiţi şi rafinaţi al căror resort creator a fost rupt de vicisitudini de tot felul. Omul avea (sau aşa mi se părea mie) şi un fel de lene boierească, o încetineală deferentă a gestului, puternic contrastantă cu graba în care generaţia mea s-a deprins să gîndească şi să scrie. Nu se arăta presat de timp, deşi, vai, era şi ştia probabil că este. N-am fost, în sens propriu, prieteni, dar l-am comparat de multe ori, în gîrtdul meu, cu Alexandru Ivasiuc:

înfăţişa un tip exact opus acestuia, care şi-a trăit dramatic deceniul de viaţă creatoare (tot numai un singur deceniu!) ce i-a fost îngăduit. Ovidiu Cotruş aparţinea altui timp spiritual, era un aristocrat, om" de modă veche, elegant, rezervat, afabil Cultura lui nu mai era aceea a generaţiei tinere, în ciuda acestor mari deosebiri, ne-am înţeles fără greutate, instantaneu, cu o simpatie neîndoielnic reciprocă. Ultima oară l-am întîlnit întîmplător în tren, mergînd spre Sibiul tinereţii lui şi al adolescenţei mele. Despre ce am discutat, nu mai ştiu. Cuvintele au zburat în neant, dar atmosfera n-am uitat-o. Eram singuri, în tot vagonul, orele se scurgeau încet (parcă în ritmul lui, nu al meu), diferenţele de vîrstă, experienţă şi educaţie piereau pe măsură ce ne apropiam de locurile de unde pornisem, şi el şi eu, ca dintr-o matcă sufletească.

Citind, acum, Meditaţiile critice, îmi dau seama că Ovidiu Cotruş a fost, deşi aparenţele n-o arătau, un critic harnic, cu o activitate mai bogată decît am crezut, în cinci sau şase ani a publicat în reviste cîteva sute de pagini, temeinice, serioase. După 1970 s-a consacrat studiului

despre Mateiu Caragiale. Fără să se grăbească, debutînd propriu vorbind spre patruzeci de ani, el a folosit din plin acumulările inevitabile. Nu există nici o deosebire esenţială între micul eseu despre Beckett din 1965 şi studiul-interviu despre Malraux din 1971. Stilul e acelaşi, deplin format, preocupările seamănă, maturitatea e de la început izbitoare. Faţă de noi, care am debutat atît de tineri, şi la care evoluţia, transformarea, contradicţiile alcătuiesc un spectacol public, Ovidiu Cotruş a fost din prima şi pînă în ultima clipă acelaşi, anii lui de căutări râmînînd secreţi, nedestăinuiţi ochiului din afară.

Poate nu numai din pricina circumstanţelor, dar şi dintr-o convingere profundă, a refuzat Ovidiu Cotruş să releve intimitatea formării lui critice. Iată ce spune, în legătură cu Maiorescu, despre vocaţia critică: „Nimic mai străin adevăratei vocaţii critice declt afirmarea ostentativă a personalităţii, decît voinţa obstinată a singularizării. Măreţia şi mizeria activităţii criticului se exprimă prin afirmarea personalităţii sale pe drumul modest către impersonalitate. Recurgînd la un paradox, putem spune că orice mare critic descoperă un mod propriu de a fi impersonal Prin destinul său, care-i cere să formuleze ceea ce pare neformulabil, criticul se integrează unei tipologii clasice". Altădată, într-un articol despre critică (din mai multe, căci subiectul l-a atras vădit pe Ovidiu Cotruş), afirmă rituos: „Nu poate fi critic cel ce nu e capabil de emoţii impersonale". Acest ideal clasic al criticului înrudeşte pe Ovidiu Cotruş cu Tudor Vianu, deşi nu i-a fost discipol şi nici nu se referă vreodată la el, sub acest raport. Amîndoi au scris o critică inspirată de impersonalitate şi nutrită de filosofie. Şcoala filosofică este evidentă atît în orientarea practică a criticii lui Ovidiu Cotruş, cît şi în tezele ei fundamentale. „ Temeinicia unei judecăţi de valoare (crede el) este direct proporţională cu suma judecăţilor de existenţă care o susţin Elementul estetic determină o relaţie, un raport în interiorul operei de artă. Neavînd o existenţă substanţială, a vorbi despre autonomia lui este un pur nonsens". Această organizare a valorilor operei în jurul valorii estetice, corespunde, după părerea criticului, faptului că ,1 emoţia estetică destăinuie orientarea axiologică a conştiinţei umane". Şi încă: „ Specificul ei este să deschidă conştiinţa înspre o lume a valorilor... ". De la această „complexitate axiologică" la hermeneutica propusă şi aplicată în cartea despre Mateiu Caragiale nu e decît un pas. Concepţia lui Ovidiu Cotruş a crescut treptat şi insesizabil din germenii existenţi în primele lui artkote.'O altă idee centrală este aceea a discontinuităţii seriei valorice: „Spre deosebire de fenomenele naturii, care se înfăţişează cunoaşterii în serii continue, de unde posibilitatea

determinării cauzale riguroase, fenomenele spirituale ne apar în serii discontinue, pretinzînd o aplicare mai nuanţata şi mai clasică a principiilor deterministe". Critica este totuşi adecvarea la obiect, pe de altă parte, nu invenţie a unui limbaj valid în sine. Corectînd definiţia faimoasă a lui M. Ralea, Ovidiu Cotruş scrie: „funcţia criticii literare este de a descoperi noi modalităţi de adecvare a inteligenţei critice la natura obiectului estetic", în lumina acestor convingeri, Ovidiu Cotruş a polemizat cu călinescienii şi cu ideea „criticii creatoare", cu „infidelitatea lecturii" (care „nu poate avea decît un singur sens acceptabil;: ca infidelitate faţă de lecturile anterioare") şi cu alte direcţii din teoria criticii afirmate la noi în anii '60. O polemică cordială, cum ar spune Octavian Paler, spre care privesc din cînd în cînd cu nostalgie.

Aplicaţiile sînt totdeauna interesante, în acelaşi stil înalt şi filosofic, fie că e vorba de articole generale, cum ar fi Aspecte ale ideii de progres în literatura universală sau Funcţiile mitice ale poeziei, foarte în spirit Vianu, fie că e vorba de Eminescu şi conştiinţa tragică a existenţei ori de Excurs în poezia blagiană. Aceste articole de idei sînt opuse criticii mult mai plastice a descendenţilor lui Călinescu. Pînă şi în rarele momente de sinceritate confesivă (amintiri despre D.D. Roşea şi L. Blaga, ca profesori), Ovidiu Cotruş e mai mult un interpret al personalităţii artistului decît un evocator, în fine, latura erudită, fără absolut nici o pedanterie, trebuie semnaiată în legătură cu toate aceste studii. Hermeneutica lui Ovidiu Cotruş se scaldă într-o baie de cultură. Studiul despre Maiorescu este, probabil, lucrul cel mai caracteristic ieşit din mîna criticului. A rămas, după un deceniu şi jumătate de Ia publicare, fundamental. El reprezintă o serioasă Introducere in opera lui Titu Maiorescu şi putea fi republicat de mult în colecţia respectivă a Editurii Minerva. Formulări memorabile fac casă bună cu sobrietatea gîndirii. Nimic imprudent, pripit, totul conceput cu metodă. I. Negoiţescu îl compara într-o recenzie cu propriul meu studiu din aceeaşi vreme, pe care-l găsea (pe drept cuvînt) mult mai tineresc, schillerian prin entuziasm. Eram încredinţat atunci de deosebirile de temperament şi de stil critic dintre mine şi Ovidiu Cotruş ca să folosesc cum se cuvine sugestiile pe care studiul lui (anterior cu trei ani) mi le oferea din belşug. Astăzi ştiu că învăţăm mai rfrulte de la cei cu care nu ne asemănăm decît de la afinii noştri intelectual. Ovidiu Cotruş ni se dezvăluie în Meditaţii critice ca un critic de o remarcabilă proprietate a gîndirii şi expresiei, din categoria, rară la noi în timpul din urmă, a criticilor ieşiţi din pulpana unor filosofi.

(România literară, nr. 20, 1983)

Document: 22. Radu Petrescu.doc

RADU PETRESCU

„Meteorologia lecturii"

Prima carte postumă a lui Radu Petrescu (dureros de repede dispărut dintre noi) se intitulează Meteorologia lecturii şi este o colecţie de eseuri care, toate la un loc, ne propun „ o schiţă a literaturii europene". Autorul e conştient că „lacunele" pot să pară mult prea mari pentru „un astfel de proiect", dar crede că „avantajul decupării de felul celei practicate este că tot ce a rămas pe dinafară vine de la sine să se aşeze sub una sau alta dintre situaţiile descrise ". Şi adaugă: „Am lăsat materia să se organizeze liber de la sine, in virtejuri care reiau mereu aceleaşi cîteva teme, altfel luminate şi sporindu-se de fiecare dată prin noile lor vecinătăţi". Titlul, Meteorologia lecturii, ar sugera tocmai absenţa oricărei pretenţii de ştiinţă, pedantă, imposibilă „în condiţiile obişnuite de informare", ale criticilor ca şi ale meteorologilor.

Eseurile sînt sclipitoare şi obscure. Proza, mult mai clasică în tăietură, â lui Radu Petrescu nu ne lăsa să întrevedem stilul manierist al acestei cărţi, erudită, subtilă, spectaculoasă, profundă, capricioasă, fermecătoare şi foarte greu de urmărit. Este în ea ceva din delirul asociativ al lui G. Călinescu din Domina bona şi Poezia „realelor"sau din artificiozitatea preţioasă a eseurilor lui Şerban Foarţă şi Cornel Mihai Ionescu. Dechiderea extremă a compasului intelectual m-a făcut să mă gîndesc (ca şi obscuritatea ce rezultă) la L'homme precaire a lui Malraux, numai că Radu Petrescu are mai puţin patos.

Ideea centrală, simplificată, ar fi aceea că literatura europeană modernă trebuie citită, ca într-o emblemă, în epopeile homerice, care la rîndul lor îşi au emblema în episoadele binecunoscute ale descrierii scutului lui Ahile şi catalogului corăbiilor, I l iada, in povestirea lui Ulise din palatul lui Alcinou, în episodul duhurilor chemate în jurul gropii cu sînge din Nord şi în acela al uciderii pretendenţilor, Odiseea. Această repetare în mic, la scara personajelor, a subiectului unei opere, Andre Gide a numit-o „mise en abyme" (construcţie în abis) şi a exemplificat-o cu tablouri de Memling, Metzys, Velâsquez, cu Hantlet, Wllhelm Meister, Prăbuşirea casei Usher şi cu opere proprii (Journal, august 1893). Radu Petrescu dă însă o interpretare personală procedeului: „S-a scris mult, de la Gide încoace, de punerea (citeşte: construcţia — n.n.) în abis a cărţii, niciodată de punerea în abis, în carte, a lumii". Şi apoi: „Dacă, acum, revenim la premisa cărţii ca abis al vieţii şi înţelegem că una fără alta nu pot fi gîndite, astfel încît

să putem afirma despre viaţă că este ce devine [...], text în textul poemelor homerice, ori al summei homerice, ortodoxe ori eretice... ". Altfel spus, literatura europeană modernă ar fi un uriaş palimpsest, în transparenţa căruia am putea citi pe Homer. întîia sursă fiind aceasta, Aeneida lui Virgiliu este o a doua, însă nu sub semnul tragicului, ci al idilicului. Spiritul virgilian reprezintă o erezie în raport cu ortodoxia homerică. Didona deschide, nu mai puţin, seria literară modernă a femeilor (Francesca, Emma Bovary), a ariostismului şi, prin el, a lui Flaubert, Eminescu şi alţii, îndoita origine discutată de Radu Petrescu lasă pe dinafară una din cele mai importante dimensiuni ale europenităţii care ar lega episodul biblic al jertfei lui Isaac de Dostoievski şi Th. Mann. Auerbach, în Mimesis, a crezut de cuviinţă că poemele homerice şi Vechiul Testament se află la originea celor două stiluri fundamentale ale literaturii europene. Din păcate n-am cum să stărui.

Radu Petrescu defineşte foarte original tragicul, în funcţie de criteriul acesta textual, al palimpsestului: „Am descris singurul sens pe care-l poate avea tragicul in literatură, unde nu este de căutat în catastrofa eroilor conştienţi de a fi depăşit prin forţa lor vitală o limita determinată de voinţa altor forţe care acţionează asemenea lor, ca text, în straturile fabulei, zeii sau istoria, ci în aceea că oricît de vii şi deci autonomi ne par, eroii sînt totuşi sorişi, nu au cum trece de limita aceasta, şi scrişi în aşa fel încît cuvintele din care sunt făcuţi construiesc alături de text prezenţa trupului de aer al celui care îi sene şi care le este astfel destin". Creatorul e un fel de Mare Anonim care exercită asupra creatorilor lui o cenzură transcendentă: mutilarea aceasta (în termenii lui Blaga), de care creaturile sînt conştiente, ar forma esenţa tragediei. Esenţă ce se opune celei a mimesisului realist: „ Să căutăm deci nu personaje care ambiţionează să-şi iasă din firea lor, concurînd în realitate pe cei care le citesc (vestita concurare a stării civile - n.n.), ci personaje care ştiu că sînt personaje, făcute de cineva de altă substanţă decît ele şi că există dincolo de hîrtie, cum dincolo de hîrtie, adică de lumea lor, este şi ochiul care se apleacă peste ele şi traversează spaţiul în care ele trăiesc. Dacă personajele ştiu că sînt personaje şi că nu vor avea niciodată natura umană pe care o imită, se dă singura posibilitate a tragicului". Definiţia e superbă şi ar comporta discuţii pe care spaţiul nu mi le îngăduie. Eseurile din Meteorologia lecturii cuprind numeroase asemenea lucruri, de o calitate a gîndirii şi a scriiturii inegalabilă: analogiile dintre Eminescu şi Ariosto, dintre Boiardo şi Caragiale, comparaţia Iliadei cu Odiseea, filiaţia Cervantes-Flaubert-Urmuz-Călinescu,

analizele la Joyce şi la Eminescu, pasajele despre Turnul Babei al lui Breughel şi aşa mai departe. Sigur, eseurile presupun un cititor avertizat şi cu lecturi proaspete. Dar chiar şi aşa, cartea rămîne dificilă şi, pe alocuri, ininteligibilă. Mintea autorului face salturi mortale prin care îşi presară pe drum şi pe cei mai fideli cititori. Citează în patru-cinci limbi, fără a traduce totdeauna, şi are încă şi pretenţia de a ne persuada de valoarea unei nuanţe stilistice a latinei Sfîntului Augustin, a spaniolei cervantine sau a italienei lui Ariosto. Fraza critică a lui Radu Petrescu e lungă şi şerpuitoare, adevărat arcan prin topica foarte personală, prin ambiguitatea voită uneori de către manieristul care e autorul, datorată, alteori, dorinţei de a explica prea multe lucruri deodată. Meteorologia lecturii mi s-a părut o carte absolut fascinantă, la care, după ce ai citit-o, simţi nevoia să revii.

(România literară, nr. 50, 1982)

Document: 23. Mircea Zaciu.doc

Mircea Zaciu

„Lecturi şi zile”

Într-un interviu din „Convorbiri literare", noiembrie, 1975, Mircea Zaciu recunoştea o dublă „ascendenţă" scrisului său, format, pe de o parte, în severa tradiţie universitară clujeană (G. Bogdan Duică, I. Breazu. D. Popovici), iar pe de alta, prin contactul ulterior cu critica lui Tudor Vianu şi G. Călinescu, a căror „mobilitate spirituală" l-a „fascinat" pe discipolul celor dintîi, profesori mai curînd decît critici, şi privind cu o „uşoară superioritate" publicistica, deşi unii dintre ei au practicat-o în tinereţe. Toate cărţile lui Mircea Zaciu, mai puţin poate monografia de debut consacrată lui Agîrbiceanu, sînt, în adevăr, rezultatul încercării de a face istorie literară cu mijloacele publicisticii, de a îmbina în definitiv spiritul solid, informat, auster, al şcolii clujene cu libertăţile de metodă şi de imaginaţie învăţate

mai ales de la G. Călinescu. Masca geniului din 1967 nu arăta încă o marcă a personalităţii, ţinînd de specia hibridă a istoriografiei agreabil diletante, dar Glosele din 1972 realizau mai bine echilibrul ce va deveni esenţial în Colajele din 1972, carte foarte frumoasă, adevărat jurnal de lectură, după un itinerar subiectiv, şi în care intensitatea „ficţiunii" critice - portret, evocare, amintire intimă, - atingea punctul cel mai de sus, fără a se lipsi totuşi de elementul material de istorie literară şi de filologie, cu alte cuvinte de ştiinţa pentru care criticul se pregătise. („Colajele - afirmă autorul însuşi în interviul din «Convorbiri» — încheie şi deschid un alt ciclu de existenţă. Un capriciu al soartei m-a purtat timp de doi ani şi ceva prin Europa. Am văzut cîteva ţări Paradoxal, stadiul german nu m-a făcut mai pedant, mai «ştiinţific», ci. dimpotrivă, m-a lecuit de pedanterie").

Ceea ce a urmat pînă la recentele Lecturi şi zile păstrează formula Colajelor, dar o şi codifică într-un chip subtil, modificare pe care nu ştiu dacă Mircea Zaciu a scontat-o şi care nu se mai explică direct nici prin climat, nici prin înrîuririle succesive, dar printr-o lege a vîrstei şi a structurii intelectuale a autorului. Lucrul se observă în Lecturi şi zile mai clar decît oriunde şi constă în nevoia de revenire la sursa originară a educaţiei ştiinţifice a criticului, în regăsirea pasiunii pentru document şi bibliografie, pentru un izvorism superior, adică, unit cu o adevărată atracţie faţă de aspectul filologic al textelor. ,, Trebuie să mărturisesc din capul locului că nu sînt «arhivar» ", nota Mircea Zaciu pe o pagină din Ordinea şi aventura. Arhivar: cu alte cuvinte un posedat al hîrtiilor vechi. Dar, tot acolo, el adăuga şi împrejurarea că: „o nouă

istoriografie literară românească nu putea să se limiteze la schimbarea principiilor de optică istorică şi de interpretare estetică a fenomenului, ci era datoare să ducă mai departe investigaţia şi sub raportul documentului, de unde o părăsiseră înaintaşii... Faptul acesta l-a simţit cu multă acuitate G. Călinescu, oricît celebra lui operă s-ar părea scrisă mai mult prin «sondaje» istorice decît printr-o urmărire documentară pas cu pas... Pare ciudat că acest-strălucit interpret al fenomenului artistic era preocupat în ultimele decenii mai mult de investigările documentare decît de «revizuirile» estetice... ". Cazul lui G. Călinescu nu e unic: îl repetă Ş. Cioculescu şi, într-o măsură mai mică, Vladimir Streinu. La timpul lor, studiile maioresciene ale lui E. Lovinescu nu erau străine de acest documentarism. S-ar zice că intervine totdeauna în evoluţia criticului o întoarcere la instrumentele istoricului literar şi ale filologului, abandonate cîndva (sau numai îmbunătăţite) ca prea rigide, şi repuse apoi în drepturi cînd emoţia sintezelor sumare şi a ipotezelor originale s-a consumat. Acest du-te vino între imaginaţie şi ştiinţă este condiţia oricărui critic şi el se constată atît în nivelul fiecărui text în parte, cît şi la nivelul evoluţiei lui în general. Mircea Zaciu nu face excepţie de la regulă. Lecturi şi zile (dar şi Bivuac) este o carte revelatoare pentru psihologia de maturitate a criticului, care începe să se teamă de sîmburele de gratuitate şi de aproximaţie existente în orice interpretare şi să caute reconfortul documentului. Scriitorul a avut, un timp, prioritate asupra savantului; e, acum, rîndul acestuia din urmă, chiar daoă revanşa lui nu înseamnă altceva decît asigurarea unor garanţii de precizie a informaţiei; căci gustul libertăţii în procedare, al fanteziei literare, nu se pierde niciodată cu desăvîrşire.

iată, chiar, aspectul paginii critice în Lecturi şi zile: nume, titluri, izvoare, referinţe. Cîteva articole sînt la origine cronici de ediţii (ca şi în secţiunea finală din Ordinea şi aventura): meticuloase pînă la a nota cea mai mică eroare de transcriere, exhaustive bibliografic, de o utilitate incontestabilă în domeniul lor strict de acţiune. Stilul „breviarelor" lui Ş. Cioculescu e cam acelaşi. Dar şi tematic, noile lecturi ale criticului sînt caracteristice: subiectele provin din zonele marginale ale unei istorii literare văzute ca şantier, cu operare în stare de proiect ori de bruion, unde creşte vegetaţia bogată a jurnalelor intime, a caietelor de lucru, a amintirilor, a manuscriselor care-şi mai aşteaptă editorul, a corespondenţei. E vorba, de o plăcere de pionier sau de explorator în teritorii virgine, însă acest nou chip de a face istorie literară îşi divulgă numaidecît şi cealaltă faţă de anume aceea, cum să zic, artistică: şi ea constă în jocul analogiilor şi referinţelor,

în umorul ideii, care revelă o bucurie spirituală de o altă natură decît aceea documentaristă. Din molozurile istoriei literare criticul scoate la iveală materialele pure ale unui univers ascuns, sugestiv şi insolit. Metoda însăşi, detectivistă, întreţine o impresie necontenită de surpriză şi suspans. Mircea Zaciu e neîntrecut în observarea acestor primare structuri posibile pe care ele extirpează de sub buruienile crescute în decursul anilor şi le redă circulaţiei culturale. El are intuiţia unui creator de atmosferă, a unui prozator virtual, care compune, pornind, de exemplu, de la Fotetul Novei şi de la Calendarele epocii brâncoveneşti, acest tablou mateicaragialesc:

„Lectura Iui (a Paietului Novei) devine pentru debusolatul şi imprudentul Brâncoveanu un filtru de madragoră. Astfel, biblioteca Stolnicului, din care se răspîndesc şi circula «pildele», exaltările trecutului, eroii tragici şi cei blestemaţi sau însemnaţi de neliniştea aventurii, e prăvălia infernală ce hrănea imaginaţia domnitorului şi a acoliţilor săi, ducîndu-i la pietre. Scepticul studios de la Padova nu credea în valoarea profeţiilor, ci în demonta declanşată de ele. Spirit solar, el stă sub semnul amiezii, al clipei fără umbră. Dar amiaza e totodată simbolul ezoteric al peceţii profeţiei şi, în lumea islamică, semnul rupturii, punctul originar al celor două parcursuri ciclice ale spiritului, de unde paradoxul amiezei obscure. Amiaza mai semnifică clipa sacrală a opririi mişcărilor ciclice, dinaintea fringerii unui fragil echilibru, ora care nu este Oră: «II est midi et la journee este partagee en deux ' Le soleil devore l'ombre de nos corps, marquant l'heure qui n'est point l'heure: midi», spune Claudel în L'Echange, dînd metaforei amiezii o interpretare nietzscheeană. Oră a coincidenţei, spre care aspiră celelalte ore intr-o conspiraţie ce atinge aci perfecţiunea. După bătaia orei unu e reluarea timpului rătăcirii, al predicţiei, al orbirii din care întîlnirea amiezii lăsase impresia că poţi scăpa... Cantacuzinii erau meridionali, oameni ai amiezii conspirative în ideile şi faptele lor. Cu ei, lumina strălucitor-înşelătoare a Brâncoveanului se frînge şi, cînd va bate ora tragică în temniţa Celor Şapte Turnuri, ea va fi singura adevărat premonitorie pentru toţi, semnificînd declinul. Omnia vulnerant, ultima necat... "

Asemenea pagini de literatură curată se găsesc pretutindeni în carte. Ele nu sînt în linia reconstituirilor lui N. lorga şi G. Călinescu, fiindcă obiectul criticului nu este aceeaşi istorie - în plină lumină - a predecesorilor lui, ci una aproape secretă, plină de mistere şi de neprevăzut. Mijloacele stilistice s-au adaptat perfect, dovadă în special Comentariile franco-române (ce ascund sub un titlu academic o forfotă de figuri pitoreşti şi de scene ambigui), Ora Cântacuzinilor şi

însemnările de taină. Dacă în acestea literatura predomină din nou în mod limpede, în altele ea e prezentă mai discret, dar nu mai puţin sugestiv. Scriitorul prinde orice prilej de a părăsi pielea în care e cusut la un loc cu savantul, în fond, evocarea epocii brâncoveneşti rezultă din lectura Poleiului, citit iniţial cu ochiul lingvistului, asupra căruia atrăsese atenţia un studiu al lui Mărio Ruffini. Se întîmplă şi ca simpla cronică de ediţie să aibă urmări de acest fel. Volumul cercetării e de obicei uriaş în raport cu ceea ce textul propriu-zis al cronicii poate folosi (argument pentru seriozitatea studiului), ceea ce face ca autorul să mai rămână o vreme în preajma unui motiv, a unui personaj, a unei idei. Jurnalul lui Camil Petrescu, o dată examinat ca atare, îi sugerează un comentariu mai general despre jurnalul intim, pus în raport imediat cu o specie înrudită, „caietul" de lucru al scriitorului, care la rîndul său a avut parte de o analiză pur ştiinţifică în articolul despre ediţia N. Gheran a Caietelor lui Rebreanu. Şi aşa mai departe, într-un amestec foarte personal de erudiţie măruntă şi de imaginaţie, de curiozitate istorico-literară şi de scenă sau portret artistic.

(România literară, nr. 4, 1976)

„Lancea Iui Ahile"

„ Critica e lancea lui Ahile, cu un capăt răneşte, cu celălalt vindecă". Legînd această frază din E. Lovinescu drept motto al cărţii sale, pe care a şi intitulat-o Lancea lui Ahile, Mircea Zaciu n-a avut în vedere pur şi simplu caracterul, cum să spun, paradoxal al criticii în general, ci şi alcătuirea specială a volumului său. La un capăt, el cuprinde cronici şi articole, atente, minuţioase, bogate în informaţii şi excursuri istorice, şi de regulă binevoitoare cu autorii; la celălalt, un Dosar de intervenţii polemice, cărora subtitlul mai curînd insidios Pentru o viitoare istorie literară, nu le toceşte, ci dimpotrivă, ascuţişul. E destul de surprinzător acest spirit luptător la autorul mai vechilor Teritorii. Desigur, rareori e posibilă la noi critica fără polemică (în orice caz se dovedeşte mai rentabilă polemica fără critică), şi atîtea din studiile istoricului şi criticului literar s-au angajat şi înainte în clasificarea sau contestarea unor puncte de vedere exprimate în domeniul său. Insă de data aceasta polemica este â corps perdu măcar prin impetuozitate, dacă nu, fireşte, prin absenţa reflecţiei prealabile.

Despre ce e vorba? Mircea Zaciu se găseşte antrenat în cîteva puncte fierbinţi ale istoriei contemporane a literaturii. Reface de exemplu dosarul Incognito. Cu toate documentele pe masă,

sintetizează şi, unde este obligat, tranşează. E necruţător, deşi catedratic; redeschide discuţia, în fond ca s-o poată închide; suflă peste protagonişti şi părerile lor în aer definitiv. Nu altfel procedează în Poet şi critic, în „conversaţia" (cuvîntul îi aparţine) cu Mihai Beniuc. Măsurile de precauţie nu sînt ipocrite („îmi pare rău că trebuie să scriu aceste rînduri"), căci simte (şi noi împreună cu el) că adevărul trebuie să fie rostit „de dragul adevărului şi dintr-o datorie... de restabilire a faptelor la dimensiunile lor reale", oricîtă supărare ar produce. Polemica lui Mircea Zaciu e, din nou, urbană, înalţă, şi ceea ce o face convingătoare nu este injuria, ci argumentul. Acrimonios, fără să jignească, susţinut de un patetism al ideii, înfrînat în limbaj, tonul articolului e plin de amărăciune. Unde Mircea Zaciu nu lasă nici o portiţă deschisă pentru replică, este în expunerea sistematică, pe alocuri chiar pedantă, a faptelor. Cînd cei incriminaţi se lasă ispitiţi să răspundă, rezultatul este, pentru ei, catastrofal.

Mircea Zaciu e un polemist de ocazii mari şi, citindu-l cu atenţie, înţelegem că s-a asigurat, înainte de a intra în dispută, de un scut ce nu poate fi, cu una, cu două, străpuns. Al. Oprea, mai curînd imprudent decît impavid, a încercat să riposteze în chestiunea publicării prescurtate de către „Manuscriptum" şi cu un titlu improvizat a unui memoriu la lui L. Blaga din 1959; ar fi trebuit să facă din capul locujui că Mircea Zaciu nu i-a lăsat nici o şansă. A avut dubla naivitate să ironizeze întrebările, pe care Mircea Zaciu le ridica în legătură cu textul lui Blaga, şi care erau, vai, din speţa măririlor „făcute", şi să-i pretindă producerea textului integral („Pe ce se bazează M.Z., cînd emite asemenea acuzaţii grave privind deformările, deturnarea sensului, a esenţei documentului? Cunoaşte cumva acest document? Atunci să producă dovezile de rigoare"). Pentru a nu-i mai oferi, cum spune, „colegului Al. Oprea atîtea motive de haz în trucarea documentelor de istorie literară", Mircea Zaciu publică el însuşi memoriul, integral, care, cum se putea bănui, nu-i era necunoscut. Un ochi mai atent ar fi remarcat, chiar din primul articol, sub ironica acumulare de conjecturi, că autorul ştie mai mult decît spune: ,, Un cititor neavizat - scria Mircea Zaciu -va fi observat fără îndoială discontinuitatea «fragmentelor» ce par aruncate pe hîrtie de un spirit în dezordine, cu salturi bruşte de memorie şi disparităţi îngrijorătoare, în flagrantă contradicţie cu expresia întotdeauna închegată, coerentă, sistematică, a fiecărei pagini scrise de Blaga. O lectură mai atentă descoperă referiri criptice, trunchiate, care fac impresia unui şotron al memoriei ori - ceea ce e mai plauzibil, fiindcă Blaga a fost un spirit lucid pînă în ultimele sale clipe - a unor ingerinţe în text.

,, Dar peisajele excluse nu sînt marcate cu croşetele blestemate, ci însăilarea «fragmentelor» se face prin pudice steluţe, adevăraţi «putti» decorativi pe un zid ce ar vrea să mascheze igrasia". Valoarea literară a articolului nu e, nici ea, de neluat în considerare; la care trebuie să adăugăm faptul că Mircea Zaciu scrie în vederea istoriei literare, în scopul deliberat de a nu permite urmelor să se şteargă. Cei care transformă memoriile primite oficial în jurnale personale încredinţate, chipurile, prieteneşte de către autori, să se teamă de Mircea Zaciu! (mă simt obligat să mărturisesc, în paranteză, că am reparcurs la rîndul meu textele din această din urmă polemică, înainte de a scrie cartea: din respect pentru revista „Manuscriptum" şi Al. Oprea, care au făcut foarte mult pentru editarea în condiţii, ştiinţific, corecte şi, grafic, admirabile a manuscriselor de tot felul. Cu părere de rău trebuie să admit că, cel puţin în cazul semnalat de Mircea Zaciu, nu numai că procedeul merita reproşat, ar există în toată ulterioara justificare a lui Al. Oprea o anumită, ca să nu spun altfel, mauvaise conscience).

Fiind la acest capitol, al manuscriselor şi ediţiilor: Mircea Zaciu, care a susţinut, o cronică specială (în „Manuscriptum") şi a iniţiat în 1972 colecţia „Restituiri" de la Dacia, mai îndoaie cîteva lănci şi contra celor care cred că oricine e calificat să facă această muncă, socotind-o ridicul de simplă, impayable, cum ar spune francezii: „ în fine, mai trebuie să reamintim condiţia ingrată a ediţiilor critice iu ansamblul cultural? Munca enormă, migăloasă, meticuloasă pe care o pretinde exacta editare a unor texte (fără a mai pomeni condiţiile primitive în care se face încă la noi citirea si transcrierea unui manuscris!) nu se bucură de o încurajare materială pe potrivă. O ediţie serioasă cere de multe ori ani de muncă obscură, anevoioasă, care nu se «vede». Ea ar trebui stimuiată prin finanţarea specială, pe tot parcursul, din fonduri special afectate acestui sector. Singurele instituţii care acordă «premii» ediţiilor critice, Academia şi Muzeul literaturii române, o fac platonic, fără nimic altceva decît o diplomă desenată. Unui echipier de fotbal i se plăteşte cu sume serioase fiecare match cîştigat. O bună ediţie critică, dintr-un mare scriitor român, nu valorează nici cît o lovitură la poartă a unui picior îndemînatic? "

Am acordat atîta spaţiu secţiunii finale din Lancea lui Ahile nu numai pentru interesul ei major (cartea lui Mircea Zaciu trebuie citită începînd cu sfîrşitul!), dar şi pentru că dezvăluie, o altă faţă, mai rar văzută, a criticului. E destul să-i citim interviurile, care preced polemicile, sau chiar însemnările disparate intitulate Carnet şi cronicile literare propriu-zise (puse sub titlul, nu întîmplător,

Confesiune şi literatură şi Confesiune critică); energicul polemist se dovedeşte un sentimental şi un iubitor nostalgic de oameni şi cărţi. Toată critica lui e o confesiune ocolită. Enruziasmele ca şi denegaţiile par deopotrivă impregnate de tristeţe intelectuală. Mircea Zaciu nu e un om vesel şi cordialitatea lui, ca formă de reticenţă politicoasă, nu-l face un partener de discuţie comod. E un erudit, mai în largul său printre cărţi, decît în amfiteatre. Nu l-am auzit vorbind ca profesor, dar îmi închipui că stofa oratorică îi lipseşte şi că-şi citeşte cursurile, ca şi conferinţele.

Limba i se dezleagă mai degrabă între prieteni, decît în public, şi cei mai buni dintre studenţii săi îi vor fi descoperit căldura, devotamentul (fără de care ştiinţa cea mai temeinică nu se comunică), abia devenindu-i colegi. Nici omul, nici critica lui nu sînt ataşante la întîiul contact. Accentul de sinceritate răzbate cu greu la suprafaţă, dar cînd răzbate, înroşeşte gestul, cuvîntul sau pagina ca un foc lăuntric, multă vreme ţinut secret sub un strat de lavă întărită. Are chiar un fel de bruscheţe faţă de sine, cu atît mai demnă de apreciat, cu cît n-o întîlnim la mulţi confraţi: ,, Datorită unor împrejurări neprielnice - îi mărturiseşte el lui Mihai Sin, evocînd una din seriile strălucite de studenţi care i-au trecut prin mină - am ţinut atunci un curs dezastruos şi unul din motivele prieteniei mele pentru aceşti tineri care aveau să formeze gruparea de la «Echinox» a fost şi remuşcarea că, apăsat de necazuri, dezgustat de nedreptăţi, n-am ştiut să mă ridic deasupra unei conjuncturi şi să Ie dau tot ceea ce ar fi meritat". Probabil că nici nu e întru totul adevărat; dintre profesorii de literatură ai universităţii româneşti de astăzi, Mircea Zaciu e singurul care se poate lăuda că a făcut şcoală. Clujenii ştiu mai bine decît mine că modestia aceasta este neîntemeiată, tîrziu reflex al acelei educaţii ardeleneşti, de fost elev al Liceului „Moise Nicoară" din Arad şi de audient al cursurilor lui D. Popovici la Universitatea din Cluj, ca să dau doar acest exemplu, în care severitatea faţă de sine şi ţinuta academică joacă un rol la fel de mare ca tradiţia latinească. Ardelean prin origine şi spirit, Mircea Zaciu e mai deschis către noutate şi actualitate decît alţii dintre colegii lui. Deşi, cum singur a remarcat, e greu astăzi să regăsim intacte la cineva însuşirile de străveche reputaţie (şi bune şi rele) ale ardelenilor: lumea s-a mai amestecat. Rămîne totuşi o coardă sufletească al cărei sunet e inconfundabil. Spune undeva G. Călinescu că Ardealul i se pare leagănul culturii noastre mari? Citînd fraza, Mircea Zaciu tresare. Iar cînd evocă de-a dreptul Transilvania, imensă scenă de teatru istoric, ca odinioară Bălcescu, tot sentimentalismul, reprimat de exerciţiul catedratic şi de obligaţiile sociale, ţîşneşte la suprafaţă într-o pagină emoţionantă şi patriotică:

„Inochentie Micu, Simion Bărnuţiu, Timotei Cipariu, Băicescu însuşi - tînăr Lear rătăcitor căutînd lingă focurile de bivuac ale triburilor întruparea nălucii - sînt absorbiţi plnă la uitarea de sine de acelaşi «ioc al ielelor». Dramatismul rezultă acum din asceză, din patima intelectuală, din fervoarea arhitecturii Cuvîntului; de la tălmăcirea textelor maramureşene la braşoveanul Coresi, de la triumvirii Şcolii Ardele Ia adolescentul Eminescu obsedat, în acelaşi decor de Weimar goethean al Blajului, de la titanismul lui Horia sau Mureşanu, pînă la bolta construită, ca un arc al cugetării, de Lucian Blaga. Istoria i-a dat prin urmare Transilvaniei un continuu fior dramatic. Realitatea aspră a ciocnirilor, ieşirile şi intrările personajelor, căderile şi înălţările, comentariul perpetuu al Corului convocat pe severul podiş înscris sub metafora «Cîmpului libertăţii» — totul este aici trăire, tragică, existenţă eroică şi, în consecinţă, refuz al teatralităţii. Poate de aici interesul tîrziu al ardelenilor pentru teatrul-literatură, de vreme ce ei se simţeau dintotdeauna angajaţi într-o desfăşurare de situaţii-limită sub presiunea antinomiilor Istoriei. Şi ce grandioasă înfruntare a pasiuni/or se revarsă în sălbatecul decor al acestei Arcadii! Piscurile - Făgăraşilor, blîndele coline ale Tîrnavelor, burgurile medievale, bisericile întărite, zidurile abrupte ale Castelului Huniazilor, surîsul de floare renascentistă alSîmbetei lui Brîncoveanu, edenul silvestru şi cinegetic al Maramureşului, pitorescul înnoirilor — toate par transpunere în realitate a imaginaţiei lui Shakespeare şi Goethe. Peisajul respiră o genială scenografie ".

Et in Arcadia ego!

(România literară, ni: 18, 1980)

„Viaticum"

Prefaţînd în 1857 pe Plutarh, din care tradusese Paralele sau Vieţele bărbaţilor iluştri, Aristia folosea expresia „viatic literariiT. în 1920, Lovinescu numea scrisul care nu vrea să fie doar desfătare „ un viaticum întăritor pentru un întreg neam, o hrană spirituală dintre cele mai preţioase" (Literatura Ardealului), fdeea de hrană spirituală sau de întăritor moral din cuvîntul latinesc (legat etimologic de via, drum, şi devenit chiar în latină viaticum, bani de drum) stă şi la baza titlului ales de Mircea Zaciu pentru noua lui carte: „Prelungind meditaţia lovinesciană, gindul unei istorii literare ca memorie eficientă şi promptă se impune firesc. Ea poate stabili - prin instrumentarul metodologic azi atît de divers, dar şi prin variabilele unei sensibilităţi modificate evident în raport cu aceea a predecesorilor noştri - acea poetica pereanis a unei

literaturi. O memorie nu poate însă duce cu sine toată povara unei întregi istorii de căutări, înfrîngeri şi glorii. Orice epocă şi-a făurii propria ei viziune despre trecutul către care privea; fiecare a luat cu sine, pentru lungul drum propus, acel viatic al călătorului şi al soldatului din vechime. Dar noi, noi ce vom lua? " Viaticum este o culegere de studii de istorie literară, din care unele se referă la literatura de călătorie, scrise, cele mai multe, în prima parte a anilor '70, cărora Ii se adaugă cîteva contribuţii recente. Titlul putea fi intitulat, prin prisma autorilor comentaţi, De la Asachi la Arghezi, dacă Mircea Zaciu ar fi avut în vedere o continuitate oarecare. E vorba însă doar de comentarii parţiale şi nelegate între ele, de spicuirea unor motive sau probleme interesante din opere, de regulă, trecute cu vederea. Comun aproape tuturor studiilor este aspectul de „restituire" istorică, dacă nu chiar de arheologie sentimentală. Criticul pare a-şi fi regăsit (cel puţin aceasta este impresia pe care ne-o dă punerea lor laolaltă) gustul pentru erudiţie şi etimologie, pentru descoperirea unor opere uitate ori comentate fugitiv înainte, în care mai poate fi identificat, sub nisip, cîte un strălucitor filon aurifer.

Să răsfoim împreună Viaticum, De la început ne atrage atenţia un portret al lui Asachi' .. Imaginea curentă a lui Asachi este aceea a unui bălrîn urîcios, cu căutătură fără blîndeţe, emacial. zbîrcit, sugerind acea impresie de depeizare a unei senectuţi care nu se mai simte bine intre realităţi ce nu-i mai aparţin. Zîmbetul şters, abia perceptibil, nu are nici măcar sarcasmul (căci acesta ar fi o dovadă a tăriei morale) din portretul de babă al lui Voltaire, cel imortalizat de Houdon. Asachi este cel dinţii scriitor român cu conştiinţa eşecului". Sprijinit pe numeroase referinţe biografice, portretul e consolidat şi de paginile Fragmentului din memoriile unui român din 1808, publicat abia în 1861, pe care criticul le străbate la pas, scoţînd la iveală pasaje savuroase („Cupuţin înainte de răsăritul soarelui, începe complicata ascensiune, — pe Vezuviu, n.n. turistul fiind înhămat cu o «faşă» şi tras de unul din călăuzi, în vreme ce altul îl împinge de la spate, iar picioarele i se scufundă pînă la glezne într*-o cenuşă perfidă") O restituire, în deplinul înţeles al cuvîntului, este studiul despre Heliade, în care autorul Suvenirurilor ţi impresiilor unui proscris este apărat contra versiunii aproape generale a criticii. Dosarul nedreptăţilor, antipatiilor şi iritaţiilor • a căror victimă a fost scriitorul (inaugurat în 1898 de N.B. Locusteanu şi savant expus în 1935 de D. Popovici) este completat cu observaţii menite a clătina opinia curentă. O bună analiză a prozelor lui M. Kogălniceanu are ca punct de pornire deziluziile încercate de tînărul „literator" şi istoric, abia întors de la studii din străinătate: „Prăbuşirea iluziilor începuse de fapt mai demult, din ciocnirile epistolare cu tatăl;

ele vor continua în opoziţia inegală cu Domnitorul, cu suspiciunea, cenzura, cu arbitrariul: suprimarea revistelor, surghiunul, interdicţia întoarcerii in Occident, epizodul umilitor al confiscării paşaportului şi al returnării de la Viena, contrastele şi ridicolul societăţii ieşene ş. a. Kogălniceanu e un -«suspect», în jurul lui foiesc agenţii, denunţurile, laşităţile, linguşirea, presiunile, rivalităţile". Esctirsiunile lui N. Filimon sînt asemănate cu Memoire d'un touriste ale lui Stendhal, tară ca ideea să fie totuşi urmărită pînă la capăt. Un studiu succint relevă meritele Călătoriei la Constantinopol, din 1844, a lui Teodor Codrescu, redescoperitor al Orientului, ca şi Bolintineanu. Păcatele tinerelelor ale lui C. Negruzzi fac obiectul unui examen tehnic menit a le sublinia modernitatea, caracterul anticipator şi acela de document (nu suficient luat în considerare) pentru atitudinea scriitorului faţă de evenimentele mari ale epocii sale.

După Heliade, a doua personalitate pe care Mircea Zaciu încearcă s-o restituie, împotriva tradiţiei critice, este Hasdeu. îndeosebi activitatea poetică pare comentatorului de azi pe nedrept expediată. Studiul acesta arată, mai limpede -decît altele, intenţia fundamentală a autorului, care este aceea de a da la iveală nu opera în ansamblul ei (ca un Herculanum scos de sub lavă), ci cîte un colţ acoperit de timp. Criticul practică săpături, în puncte diferite, fără a deschide totuşi un şantier global. Scopul lui exact l-am putea defini în cuvintele (citate de el însuşi) ale lui Tudor Vianu şi anume ca fiind acela de „a smulge din umbră şi a reda actualităţii inspiraţii pălite şi colţuri şterse ale tabloului nostru literar". Efortul de a vedea în Hasdeu şi un poet e meritoriu, dar nu şi convingător. Mircea Zaciu crede a găsi, la Tudor Vianu, o premisă corectă,,, desprinsă de rezervele estetiste, atentă la îmbogăţirea substanţială a universului liric din epocă", a discutării poeziei hasdeniene. „Rezervele estetiste" ale cui să fie? Ale criticii interbelice, se pare, care nu recunoştea poeziei lui Hasdeu decît rare „izbucniri lirice", împotriva acestei păreri, Mircea Zaciu stăruie pe tabloul moral al liricii, pe inspiraţia sumbră şi violentă, pe sfâşierile lăuntrice. Materia fiind, desigur, aceasta, rămîne totuşi întrebarea dacă ea şi-a găsit la Hasdeu şi o expresie memorabila. Mircea Zaciu însuşi e foarte sever în această privinţă („poezia hr Hasdeu nu atinge decît în puţine strofe distilarea unui lirism mai adesea noroios şi năpădit de o verbozitate anulatoare de orice fior") şi demonstraţia lui se ' mărgineşte la alcătuirea unui florilegiu de versuri norocoase. Nu văd diferenţa majoră de opinia, combătută vehement, a lui Călinescu. Nu mai spun că, uneori, valoarea versurilor este exagerată, descoperindu-se „anticipaţii" acolo unde nu e decît epigonism. în loc să anunţa pe Bacovia, asemenea versuri („ însă, iată că şiraguri de călugări în sobor, / Vezi ceva

negrind în zare: ciorile pe şes cobor. / Şi pe spinul chip al iernii, vesel croncănind s-agaţă...") continuă spiritul cuminte al pastelurilor lui Alecsandri. în schimb, analiza prozei lui Hasdeu este absolut remarcabilă cea mai profundă şi subtilă de pînă azi.

Nu e, desigur, o întîmplare: şi în restul studiilor, antenele criticului recepţionează mai bine mesajele prozei decît ale poeziei. Proza de călătorie a lui Alecsandri şi lorga, Moara cu noroc, corespondenţa şi portretistica lui Goga şi Lovinescu, prozele Iui Bacovia mi s-au părut a oferi materie pentru studii net superioare aceluia (e drept, singular şi ca anvergură) consacrat liricii argheziene. Fiind vorba de restituiri, mai ales paginile despre Bacovia şi Goga sînt de reţinut de către oricine se va ocupa de aici încolo de proza lor. Truculenţa expresivă a celui din urmă este evidenţiată prin bogăţia sinonimică a limbii familiare din scrisori şi portrete. O bucată de Iarmaroc din Bacovia pare criticului a vesti pe Fundoianu. Recitind-o eu însumi, cu această ocazie, m-am gîndit la M. Blecher. unde este o atmosferă la fel de densă, rezultată din notaţii fragede ale lumii provinciale.

Cel mai curios text din Viaticum se intitulează I.L. Caragiale şi E.A. Poe. Publicat în 1983 în excelenta serie nouă a „Revistei de istorie şi teorie literară", el nu semăna cu celelalte decît, cel mult, prin erudiţia exhaustivă. Dar chiar şi epuizarea bibliografiei pare, de la un punct, expresia unui amuzament superior. Tratarea este liberă, eseistică, iar demonstraţia punctelor de contact între O scrisoare pierdută şi The purloined Lefter oferă dovada unui spirit mai degrabă ingenios decît pozitiv-aplicat. E interesant să constatăm similitudinea de formulă cu Vieţile paralele din Modelul şi oglinda a lui Ion Vartic. Iată un caz instructiv de emulaţie stîmită de învăţăcelul de ieri la fostul său profesor! în sfîrşit, eseul indică şi o anumită atracţie pentru tehnicile cele mai moderne ale criticii. Desigur, la o lectură atentă, înnoirea limbajului era observabilă şi în celelalte texte. Mircea Zaciu şi-a sistematizat impresionismul prin contactul cu critica modernă, deşi a evitat orice ostentaţie. Nici în Caragiale si Poe nu e imputabil vreun tehnicianism al expresiei, dar „grila" prin care sînt citite cele două opere conţine elemente inspirate vădit de psihanaliza strucurală a lui Lacan (în paranteză fie spus, Cuvintelor potrivite li se aplică o „grilă" asemănătoare sugerată de Gilbert Durând în L'imagination symbolique).

Cu toată eterogenitatea (şi de manieră, care are, pe alocuri, un aer desuet, de exemplu în prima parte a studiului despre Slavici), Viaticum e o carte serioasă şi plăcută, scrisă cu fineţe, de unul din cei mai reprezentativi critici contemporani.

(România literară, nr. 41, 1983)

Document: 24. Alexandru George.doc

ALEXANDRU GEORGE

„în jurul lui E. Lovinescu"

Cu obişnuita claritate, Alexandru George îşi expune din primul capitol al eseului său (In jurul lui E. Lovinescu) punctul de vedere despre E. Lovinescu. El scrie: „De la an la an constatăm o mai dreaptă preţuire a marelui critic, şi credem că am ajuns în situaţia de a spune: a celui mai mare critic al nostru ". Punct de vedere îndeajuns de categoric ca să stîrnească mirare, cu atît mai mult cu cît este în joc şi improprietatea adjectivului, însă lucrul la care se cuvine să ne oprim nu e această întronare neaşteptată (şi care implică detronarea lui G. Călinescu), ci natura argumentelor şi, la urma urmei, sensul preferinţei lui Alexandru George. Conştient el însuşi că afirmaţia „nu va fi primită fără nici o împotrivire" nici chiar de admiratorii lui E. Lovinescu, autorul eseului îşi ia oarecare măsuri de precauţie, arătînd, „înaintea meritelor, limitele criticii şi acţiunii lui E. Lovinescu. Nu a fost cel mai activ critic al literaturii noastre, nici cel mai erudit sau cuprinzător", remarcă Alexandru George într-o tipică întorsătură de frază. Urmează cîteva comparaţii pe care nu le mai reproduc, fiind uşor de bănuit. Dar mai mult: acţiunea lui E. Lovinescu dex la „Sburătorul" nu acoperă întreg modernismul românesc; promotor al uneia din direcţiile de seamă ale acestuia, el n-a lăsat şi,. impresia unei adeziuni însufleţite", căci i-a lipsit spiritul de avangardă şi s-a mărginit la o simpatie şi la o înţelegere teoretică; în sflrşit, în majoritate „poziţiile lui critice r amin, deşi juste, nişte constatări de primă oră, care au trebuit să fie reluate şi întregite de alţii". Cu toate acestea, continuă Alexandru George, îi revine lui E. Lovinescu meritul de a fi inaugurat stilul modern al criticii româneşti. Pornind de la Faguet şi, în general, de la critica franceză de după Sainte-Beauve, el a crezut, întîiul la noi, într-o critică literară ca fapt de artă; preeminenţa artisticului asupra teoreticului l-a împins totodată spre un examen al operei în imanenţa ei, fără raportare la norme; interpretarea şi analiza au luat locul directivei, gustul (fireşte, educat), pe al comentariului filosofic ori de alt fel. Pionier al criticii care pleacă de la operă, nu spre operă, E. Lovinescu a realizat-o în acelaşi timp în specificul ei ca nimeni altul: fără a evoca, în cazul lui^ autoritatea vreunei discipline străine ori a vreunei instituţii, critica a devenit ea însăşi o disciplină de sine stătătoare şi o instituţie. Alexandru George conchide: „Conştient de rolul său specific, prin care se realiza la superlativ funcţia de critic, el n-a părăsit arena nici o clipă şi a murit în toiul unei bătălii în care

adversarii lui formau majoritatea puternic instaiată în funcţii oficiale, iar norii cei negri păreau să acopere pentru totdeauna idealurile pentru care el luptase" E Lovinescu ar întrupa deci la noi noţiunea de critică în ce are ea esenţial: capacitatea de analiză şi de selecţie a operelor, precum şi concurenţa principiilor. Aşa stînd lucrurile putem accepta, cu Alexandru George, exemplaritatea lui E. Lovinescu: prin talent unit cu o morală a scrisului. Nu ştiu dacă el este un critic la fel de mare ca G. Călinescu, dacă are mijloacele lui de expresie; realizează cu siguranţă în chip mai pur ideea de critică, în vreme ce la G. Călinescu, în măsura în care se împlineşte, critica este şi întrecută, în direcţia viziunii plastice ori a portretului.

Scopul eseului este tot aşa de clar indicat de autor de la început: „ După o serie întreagă de articole, studii, monografii - şi se pare că acestea din urmă sini mai numeroase în cazul lui decît în cazul oricărui alt critic - care s-au aglomerat în spaţiul restrins al ultimilor ani, cercetarea operei lui Lovinescu a ajuns în faza în care considerăm că se simte necesitatea unor puneri în discuţie a tuturor punctelor, nădăjduim că eseul nostru, deşi nu e unul de introducere la opera lui Lovinescu, ci unul care se adresează unui public ceva mai avizat, să fie punctul de plecare pentru un nou fel de a-l vedea sau măcar pentru o nouă lectură". Un public avizat eseul lui Alexandru George presupune, ce-i drept, dar el nu'merge mai departe de readucerea în discuţie a principalelor aspecte din critica şi ideologia lovinesciană, păstrînd un caracter oarecum elementar. Faţă de micul studiu al lui I. Negoiţescu din 1970 reprezintă, chiar, un pas înapoi sub raportul noutăţii opiniei. Avînd, fireşte, o utilitate neîndoielnică: niciodată nu-i de prisos să repetăm adevărurile fundamentale, chiar dacă de la monografia Ilenei Vrancea din 1965 şi pînă astăzi stadiul exegezei lovinesciene cam acesta a rămas.

Eseul lui Alexandru George se constituie din glosarea inteligentă pe marginea principalelor cărţi ale criticului.- Nimic nu e primit fără judecată. Şi nici fără rezervă: dintr-o înclinaţie naturală, Alexandru George a făcut un instrument de investigaţie. El are un spirit circumspect şi foarte pozitiv, cu ceva din aplicaţia de diagnostician a lui Pompiliu Constantinescu, deşi într-un alt domeniu, al istoriei literare propriu-zise ori al analizei ideilor. Temeinic informat, eseul trece în revistă cărţile, lăsînd puţine probleme în suspensie, refăcînd raţionamentele, zugrăvind epoca, polemicile, atmosfera, comparînd la fiecare pas un autor cu alţii, o părere cu altele. Nu-i propriu-zis nimic nou despre E. Lovinescu (decît poate ca precizie a formulărilor): dar e o mare bogăţie de nuanţe, o situare admirabilă în timp, o cunoaştere pe

Cu obişnt capitol al ese despre E. LI dreaptă preţl a spune: a a de categorid şi impropriei nu e aceas G. Călines; preferinţei; va fi prim E. Lovinef arătînd, „// Nu a fost l sau cupri de frază.

uşor de

„Sburătd

uneia dirj

adeziuni

la o sin

„poziţiil

care au'

conţinu

inaugui

general

întîiul l

artistic

operei

au lua

filoso

operă

nimei

străiij

sine

el n\ .

, Alexandru George

de rost a întregii literaturi de care E L '

i-a fost^contemporan. Din această c' °V' i€U -S"a ocupat sau cănsigurată de forma ei artistică sau, în cel mai rău caz, de permanenta ei
?te să reia toate probele, ca un dete t° ^ c°ngenitală ca^gătură cu arta, cu opera vie. A doua problemă este pusă în aceşti

''or clasate, cu decizie şi toto ' Specializat în redeschidersrmeni: „Realiiînd în chip eminent tipul estetic. E. Lovinescu impresia de paradoxal pe care unele 3a

nu a

f

nereu aerul că ia în răspăr opinia avagant. Am văzut afirmaţi lescu.

,ui.ui animaţia liminari

E. Lovinescu. Mai sînt şi altele în carte: răsucirii unei idei, se ascunde în fond o z

CritlCnl f r*ra~ '

cepticism, provine ocolit aceasta un refugiu într-o zonă de indiferenţă, ci o formă lasă. Alexandru Qe^mistehţială care nu-l scutea de luptă si mai ales de marea obligaţie efund totuşi un cri^orală a participării la impunerea adevărului". Reafirmarea espre exemplaritatea]naiorescianismului în 1940, precum şi polemica împotriva „noii ^' P£ste tot, sub surpriieneraţii" în numele raţionalismului şi democraţiei fac din partizanul

e preocupat de adevăr nu"de *" cuminţenie pedanP°nstant a' autonomiei esteticului un militant pe un front situat în afară

ai-punerea problemei: la Alexandrul ^ Iritantă e unecde strictul interes artistic. Exemplul lui E. Lovinescu ne arată în ce

uca nedumerire, fie din cauza tar" rge firescuj se întîmplă «măsură critica e silită să ţină cont de exigenţele istoriei. Alexandru 1 mcalca plin de prefăcută moeentă ^ !Jud5caf''' fie pentru (George mi se pare pe nedrept sceptic atunpi cînd crede că, rolul lui remme'.. duPă ce ochiul se obişnuie i K observată de muliE. Lovinescu fiind imens şi fără exemplu între urmaşii imediaţi, „nici e de acest fel ale criticului n f6" C)nstatam că multe dimal: tîrziu nu întrevedem situaţia ca vreunul din critici să mai ajungă spune de exemplu: „E. Lovinescu '"' ™' dePlină adeziuni Juca". Chestiunea, aici, nu e, desigur, de a-l egala în valoare ... 'a"ai 'riste ?i pînă în ziua de azi cel mă ^ ^''^ °l literatur Personală' dar daca E. Lovinescu nu poate evita nici chiar el, care se e poate suna mai curios! Şi totuşi- f"- persp'cace observator £ socotea un homo aestheticus, să fie prezent pe scena istorică, 'orga, fără excesele de rechizitor' ra,excese'e de pledoarie al riscîndu-şi în chipul cel mai direct viaţa pentru idee, s-ar zice că rolul a resort artistic decît la proe 3 e,Unai ^'-^ntemireanije necesar, aproape obligatoriu la noi şi, în

orice condiţii istorice, oni» Paşilor pe nisip singurul critic ad *- ldeo'°gic, nu e oan criticul adevărat trebuie să-l joace. Oare nu e aceasta exemplaritatea lui ^Saanman;'torismului? Şi aşa ma]- departe Defec'' ^"^ ContemP°rani E- Lovinescu sau, altfel spus, actualitatea lui, de care a mai fost vorba

şi pe care Alexandru George însuşi o subliniază din nou cu limpezime ultimele fraze ale eseului său?

(România literară, nr. 33, acea rmnimă încord"^re7«<Z^" tO3te Pod°abele; nu şi, dir

rri::,^ «• ££ rr-Esrss-fSS

„Autorul acestor studii nu a năzuit niciodată să devină un critic critic literar şi nu a dorit aceasta pentru mai multe cuvinte, dar în primul

cea mai captivantă. E vorba"^ mî se pare a găsi aici rînd că nu a simţit nici un îndemn observînd mai îndeaproape

lescu în lupta ideologică de dupa^Q^^^11 prezenîei lui activitatea altor critici": cu această mănuşă aruncată criticii intra de

•diat». *„„2) Si de marijf*.,-* fapt m arenă, acum mai bine de un deceniu, Alexandru George, după

ce, în afara unor splendide proze fanteziste şi livreşti, publicase un concis eseu critic consacrat lui Tudor Arghezi. Gestul de sfidare nu era întîmplător. Debutînd în jurul vîrstei de 40 de ani, aşadar cu zece ani mai tîrziu decît alţi colegi ai săi de generaţie, mai tineri totuşi cu zece ani decît el, Alexandru George a fost scutit de dibuirile începutului şi întîile lui studii din Semne şi repere sînt la fel de mature ca acelea din recenta culegere La sftrşitul lecturii, sau ca studiul despre Mateiu L Caragiale abia tipărit. O maturitate care i-a permis să privescă, nu de sus, dar cu ochi neiluzionat, avatarurile şi contradicţiile confraţilor

lovinescSnO âaţ^^^^^^^^^Scip^' "uit. Alexandru George 3£ I^gS 3 ^^ ?' ni

llS^.P^^^nu^dir

aproape caustică.

„Mateiu I. Caragiale"

._, .^v^.ugjca de după iy36 şi de manifestarea

posterităţii lui imediate: temă preocupantă în timpul din urmă, dovadă şi cartea Hienei Vrancea, abia apărută, pe care o voi analiza în foiletonul viitor. Alexandru George nu putea trece nici el cu vederea „campania" lui E. Lovinescu şi a descendenţilor lui contra ideologiei de dreapta din pragul şi din anii războiului. Aici sînt de fapt două probleme deosebite. Una e-ste calitatea literară a criticii lui E. Lovinescu în care Alexandru George vede, oarecum împotriva ideii proprii, „ un temei sigur de valorificare, indiferent cit de ingrat se va arăta viitorul". Posteritatea criticii lovinesciene ar fi deci pe de o parte

şi să le sancţioneze fără menajamente. Dealtfel, această luciditate, aş spune, radicală, ce poate fi luată cîteodată drept mizantropie şi care imprimă aproape tuturor textelor o notă polemică, constituie prima şi cea mai evidentă caracteristică a criticii lui Alexandru George: care în pofida lipsei iniţiale de entuziasm pentru spectacolul critic şi de dorinţa de a participa la el, a devenit unul din criticii cei mai importanţi de azi, chiar dacă nu totodată recunoscut la justa valoare. A doua însuşire a criticii lui este o nobilă dignitate de atitudine (şi, în literatură, orice atitudine se transformă într-un fapt de stil) care l-a oprit de la tranzacţii şi incorectitudini. In sfîrşit, critica lui se caracterizează prin alianţa unei inteligenţe precise, minuţioase, capabile a se aplica imediat la obiect, cu o informaţie întinsă şi niciodată fastidioasă, căci este stăpînită deplin.

Orice cititor se va convinge de interesul acestei critici parcurgînd cărţile de curînd apărute. Al treilea volum ce poartă titlul La sfîrşitul lecturii cuprinde peste 50 de articole şi de studii, tipărite în reviste, cele mai multe, între 1972-l980, şi dispuse în culegere după un criteriu oarecum istoric, raportat la subiect. Majoritatea sînt contribuţii admirabile de istorie literară, indiferent uneori de faptul că a pornit, ca de la un simplu pretext, de la apariţia unor ediţii sau studii de specialitate. Polemist incurabil, Alexandru George scrie ca să se delimiteze de alţii, deşi dintr-un spirit de contrazicere_rareori gratuit. Afirmaţiile lui, în răspăr adesea cu opinia curentă, au cîteodată un aer paradoxal. Comentînd, de exemplu, posteritatea lui G. Călinescu, Alexandru George remarcă mai întîi că autorul Vieţii lui Eminescu s-a bucurat de avantajul de a fi fost citit şi de a fi exercitat o puternică influenţă într-o epocă în care E. Lovinescu şi alţi critici interbelici nu erau în circulaţie. Acest lucru i-a condus pe tinerii critici din zodia deceniului 7 la o particularitate (criticul o numeşte eroare) de optică şi anume de a fi citit pe unii din contemporani şi chiar din înaintaşii lui G. Călinescu după ce l-au citit pe G. Călinescu şi cu ochii acestuia. A doua remarcă este că influenţa călinescianismului este azi în scădere, datorită impunerii unei orientări scientiste în critica tînără. Alexandru George scrie cu ireductibila lui francheţe: „Prin aceeaşi răzbunare ironică a zeilor, critica românească se caracostizează pe zi ce trece". Poţi fi ori nu de acord cu diagnosticul, eşti obligat să reflectezi. Ca şi în cazul unei afirmaţii la fel de abrupte referitoare la afirmaţiile lui Maiorescu învinuit că a preferat „să strivească" pe Aricescu, Mureşanu şi Giorgio Brătianu în loc „să-şi încerce forţele în ample studii împotriva unor Heliade, Kogălniceanu sau chiar Gherea, cum a făcut în cazul lui Bărnuţiu ": „ Critica lui Maiorescu nu poate fi

înţeleasă ca un instrument sau ca o etapă în procesul de înţelegere a epocii, ci doar un punct de vedere extraneu «personal», ca să nu zicem «prea original». Viziunea generală este la Maiorescu ca şi la Caragiale, de o scandaloasă parţialitate". Astfel de puncte de vedere extranee şi personale, ca să nu zicem prea originale, întîlnim şi altădată în critica lui Alexandru George şi e regretabil că ele în loc să fie discutate şi eventual respinse, au prilejuit atacuri violente împotriva autorului, ca acelea stîrnite de studiul asupra romanelor lui G. Călinescu. Modul de a gîndi al lui Alexandru George, ca şi postura lui de etern franctiror, au trezit mereu supărarea spiritului primar agresiv, cum l-a numit Marin Preda.

Cu totul remarcabil, de o maximă claritate a demonstraţiei, este şi studiul despre Mateiu L Caragiale, conceput ca o interpretare a omului şi, în acelaşi timp, ca o biografie a operei. „Prin caracterul lui de ficţiune memorialistică, scrisul lui Mateiu Caragiale impune o apropiere, o raportare a operei la persoana autorului, dar acest lucru poate fi în bună măsură înşelător", ne previne autorul. Şi adaugă despre autorul Crailor: „El trăieşte astfel ca un personaj al literaturii sale, dar şi ca un martor şi garant al universului imaginar pe care a vrut să-l edifice". Aici apare o deosebire liminară de monografia, de acum patru ani, a lui Ovidiu Cotruş, care excludea („se pare pragmatic") biografia din discuţie. Chiar dacă amestecul acestor planuri - operă şi biografie - mi se pare principial suspect, trebuie să recunosc că Alexandru George procedează cu circumspecţie şi fără să se lase indus în eroare de umbrele pe care, inevitabil, viaţa scriitorului le aruncă asupra literaturii lui sau invers.

Portretul biografic, beneficiind de o informaţie abia în ultimii ani devenită accesibilă, este subtil şi convingător. Nu voi stărui decît asupra cîtorva puncte. Analizînd stilul de viaţă matein, criticul notează două componente opuse: o imaginaţie prea bogată şi un spirit realist foarte accentuat. Dacă, pe cea dintîi Alexandru George o găsea la majoritatea comentariilor anterioare, cea de-a doua reprezintă o idee originală, îndeobşte considerat un ins cu capul în nori, un snob ambiţios şi un suflet de parvenit, Mateiu Caragiale îi apare noului său exeget animat de impulsuri întrucîtva deosebite. Observînd cu atenţie mediul aristocratic spre care năzuia (şi care l-a acceptat fără dificultăţi, neobligîndu-l la toată complicata strategie clasică a arivismului), autorul lui Remember şi-a dat seama de lipsa de stil a aristocraţiei noastre, şi a căutat să promoveze el însuşi un anumit stil. Artist, cu o psihologie atipică, la fel cu cea a eroilor săi, Mateiu şi-a inventat o formulă de viaţă aristocratică şi a ajuns să creadă el însuşi în adevărul

ei. Pînă la ce punct? Alexandru George relevă unele reflecţii ale scriitorului care-i probează luciditatea. Dar, ca şi în cazul altora, şi mă gîndesc la Malraux, cine va desface vreodată nodul acesta inextricabil de mitomanie şi calcul rece, de legendă şi adevăr? „în biografia unui individ intră ca fapte reale şi iluziile lui", spune Croce într-o pagină a Esteticii. Trecînd printr-o sită fină toate documentele, Alexandru George modifică substanţial masca unui Mateiu snob ţeapăn şi nesuferit, purtată din singura dorinţă de a contrazice lăbărţarea populară a tatălui, şi neajungînd niciodată să se confunde cu abuzul. Din contra, crede criticul de azi (care scrie, de exemplu, pagina de mare delicateţe despre căsătoria lui Mateiu cu Marica Sion, cu douăzeci şi cinci de ani mai în vîrstă decît el, şi prilejuind atîtea maliţii altor comentatori), la bătrîneţe, Mateiu era un om afabil, deşi rezervat, şi răceala era ca o crustă de gheaţă ce se topea uneori, dînd la iveală un personaj nou şi necunoscut.

Ar fi şi alte lucruri de relevat în acest portret, dar mă văd silit de lipsa spaţiului să le părăsesc, ca să mă pot ocupa şi de analiza operei. Nu în întregul ei, ci-tot în cîteva portrete esenţiale. E vorba de Craii de Curtea-Veche. Alexandru .George înlătură, fără ezitare, interpretarea clasică a Crailor ca roman realist obiectiv manque: el are dreptate să spună că, în definitiv, majoritatea comentatorilor de dinainte de război aşa l-au considerat, chiar dacă n-au afirmat-o făţiş. Prestigiul cunoscutei teze estetice a lui E. Lovinescu era mult mai mare în epocă decît ne putem închipui noi astăzi şi Craii au fost citiţi prin prizma ei, care era inadecvată. Dar Alexandru George respinge la fel de categoric şi interpretarea lui Ovidiu Cotruş (care împinge la ultimele consecinţe unele sugestii existente în exegeza lui Mateiu), conform căreia Craii e un roman de viziune mitopoetică, al cărui singur personaj real este povestitorul, înconjurat de o lume de proiecţii şi de fantasme subiective. Eroarea acestei din urmă păreri i se pare a proveni din neglijarea unui aspect realist, de observarea minuţioasă a realităţii, în roman, şi pe care îşi rezervă plăcerea să-l semnaleze în continuare.

Chestiunea facturii prozei lui Mateiu e însă departe de a fi rezolvată prin aceste corectări şi, deşi Alexandru George îi consacră cîteva zeci de pagini, revenind asupra ei de mai multe ori, ele mărturisesc că a rămas nesatisfăcut de soluţia lui. E adevărat că „voita dizlocare a naraţiunii, din agresiunea faţă de stilul clasic narativ", este un element ce trebuie luat în seamă. Dar care este acea „altă formă epică'' impusă de prozator nu mai înţeleg bine. Alexandru George o raportează la Proust, la stilul evocării subiective de acolo, ba chiar şi la „arbitrarietatea" (eu aş zice aleatoriul) noului roman, însă „definiţia" lui sună aşa: „ O atare tiranie

a trecutului face ca scris f l lui Matern Caragiale să se definească mai curînd ca o mare «trîmbăr 'irică, a cărei alcătuire nu-şi propune să ţină seama de linearitatea, logica şi «platitudinea» stilului realist». Putem nota imediat că Alexandru George e mult mai aproape de Ovidiu Cotruş decît crede: căci dacă romanul este „fundamental liric", cum afirmă mai jos, sau confesiv, cum spune altundeva, ce importanţă mai are existenţa unui număr oarecare de elemente de observaţie a realităţii? îi dau dreptate, pe de altă parte, criticului să susţină că nu este nimic în Craii din psihologismul şi autoscopicul prozei deceniului 4 (Holban, Eliade şi ceilalţi). Roman liric, nu de analiză. Ceea ce decurge din toate acestea este aparentul paradox că un roman care nu e obiectiv realist în sensul tradiţional, nu e nici subiectiv şi psihologic în sensul mai nou. Iar faptul de a constata dubla natură a imaginaţiei lui Mateiu - nu ne ajută prea mult, căci eu cred că (şi aici mă deosebesc de Alexandru George) 'romanul nu e cîtuşi de puţin liric, deşi a încetat să fie rodul observaţiei clasice sau al psihologismului modern.

Cînd am comentat monografia lui Cotruş, mi s-a părut satisfăcătoare teza lui. Dar azi, recitind romanul în vederea unui studiu la care lucrez, am mari îndoieli de valabilitatea ei, deşi era mai netă decît este cea a lui Alexandru George. Dificultatea la aceasta din urmă se naşte din refuzul de a accepta, alături (pe care eu le consider în egală măsură realiste: nu pur şi simplu în sensul existenţei unor elemente realiste, ci în sensul strategiei globale, care vizează plauzibilul, verosimilul, chiar dacă prin mijloace absolut deosebite), o formulă de roman în care verosimilitatea realistă (de ordinul faptelor sau al psihologiei) nu mai joacă nici un rol. Am descris în Arca lui Noe această formulă (numind-o corintică) şi nu am cum să revin asupra ei aici. Ca şi Cimitirul, Buna Vestire, Craii lui Mateiu e un roman care rupe cu dubla tradiţie realistă a prozei noastre. Inutil a ne întreba dacă astfel de cărţi sînt sau nu romane (,,o carte greu de clasificat", scrie Alexandru George), cîtă vreme nu avem o definiţie acceptabilă a romanului, în ce mă priveşte, nu numai că le consider romane, ca şi Ion de Rebreanu sau Ioana de Holban, dar sînt convins că formula lor e mai modernă şi mai plină de perspective decît a acelora. Alexandru George vorbeşte şi el de modernitatea Crailor, deşi dintr-un alt unghi de vedere, lăsînd mereu impresia că lirismul e la originea ei.

Prea lunga discuţie asupra unei chestiuni esenţiale nu-mi permite să relev atîtea şi atîtea consideraţii originale şi temeinice din studiul lui Alexandru George, care va genera cu siguranţă dispute interesante în critică, şi va constitui de aici înainte un reper de neocolit în exegeza mateină.

(România literară, nr. 15, 1981)

„Petreceri cu gîndul şi inducţii sentimentale"

„Cînd citeşti o carte scrisă de cineva care se exprimă cu naturaleţe, eşti uluit şi încîntat, căci te aşteptai să dai peste un autor şi regăseşti un om . ". Această remarcă a lui Montaigne pe care o citează Alexandru George spre sfîrşitul Petrecerilor cu gîndul şi inducţiilor sentimentale, mi-a atras atenţia ca definitorie pentru spiritul care prezidează eseurile strînse în respectivul volum. Cu precizarea pe care eseistul român o face el însuşi numaidecît, vorbind despre sine la persoana a treia, după ce şi-a reparcurs paginile menite tipăririi: „...Se aştepta să dea peste mărturisirile, observaţiile şi reflecţiile unui om, cu necazurile şi bucuriile lui, şi, pînă la urmă, descoperă un autor " Această „schimbare de identitate", acest joc între perfecta sinceritate şi o inevitabilă retorică literară sînt caracteristice deopotrivă pentru sentimentul încercat de autor şi pentru acela al cititorului, oricare ar fi el. Eseurile nu rămîn simple confesiuni personale: sînt pătrunse de un duh artistic, au, cu alte cuvinte, alcătuire anume, o ordine şi un calcul al efectelor care le face literar expresive. Evenimentul biografic nu e convocat întâmplător, ci în vederea unei idei; nu-l putem privi doar prin prisma plăcerii pe care i-o procură autorului rememorarea sau observaţia; se cuvine să-i înţelegem, şi nu în ultimul rînd, ca pe un pretext de a interpreta fapte din viaţă sau din lectură, ca pe o necesitate hermeneutică, dacă ini se îngăduie această cam pretenţioasă formulare. La originea lui, eseul a fost tocmai un astfel de gen în care îşi dădeau mîna ficţiunea (mai mult sau mai puţin biografică) şi spiritul critic. Montaigne, cel deja citat, apoi englezii, ca Johnson, Addison sau Steele, au creat acest gen, în ciuda unităţii structurale ale unor Negruzzi, Russo, Ghica, Odobescu, Alecsandri, Hasdeu şi aşa mai departe. Confiscarea eseului de către critici şi transformarea lui într-un studiu analitic ceva mai liber de constrîngeri sînt de dată relativ recentă. Alexandru George, C. Noica, Emil Cioran, Alexandru Paleologu şi alţii nu fac acum, decît să învioreze partea de literatură propriu-zisă, care părea să se fi atrofiat, fără totuşi a o neglija (ba dimpotrivă) pe aceea de comentariu, de investigaţie critică. Eseul a redevenit opera ambivalenţă care fusese la începuturile lui, o proză de idei, şi lui nimic din ce este esenţial spiritului uman nu-i rămîne străin: se instalează confortabil pe muchea subţire care desparte (sau leagă) existenţa culturală, realitatea de ficţiune, emoţia directă de conceptele gîndirii.

Petreceri cu gîndul şi inducţii sentimentale este o carte încîntătoare şi profitabilă, lipsită de orice pedantism şi totuşi instructivă,

în care găsim de toate: amintiri, întîmplări, lecturi, reflecţii, pagini pitoreşti şi altele speculative, analize morale şi revelaţii sufleteşti, în principiu, o astfel de carte nu poate fi descrisă, rezumată, decît cu riscul de a pierde tonul ei intim, bazat pe o riguroasă libertate interioară, pe o exactitate care, cum ar spune C. Noica, nu urmăreşte pretutindeni să dezvăluie adevărul. Că nu este, în orice împrejurare, identitate între exactitate şi adevăr ne-|0 arată chiar Alexandru George în es§ul intitulat Comedia erorilor critice. El se referă la un caz particular, dar căruia îi putem atribui o semnificaţie generală. Ar fi două tipuri de eroare în critică: o judecată corectă care se sprijină pe o înţelegere falsă (sau, de-a dreptul, pe nimic!). Cea dintîi apare în exemplul unui muzicolog vienez care a exclamat la audiţia uverturii Maeştrilor cîntăreţi din Nurnberg: „ Ce mai muzică pentru fanfară la debutul unei opere comice!". Exclamaţia pornea de la o constatare cît se poate de exactă. „Afirmaţiile surprind un adevăr - scrie Alexandru George - dar nu adevărul adevărat. Pentru că, în realitate, tema pompoasă a congregaţiei de maeştri cîntăreţi caracterizează extrem de pregnant rolul acesteia în ţesătura dramatică şi muzicală şi conţine acea nuanţă de persiflare la adresa stilului solemn şi conservator al grupului". în aceeaşi situaţie se află aprecierea lui Brâncuşi despre Michelangelo („E o sculptură bifted") sau a lui Sainte-Beuve despre „nebunia Baudelaire". Situaţia opusă este exemplificată în trecere, prin articolele entuziaste ale lui Baudelaire despre Wagner, dar care nu conţin nici o remarcă muzicală competentă. Am sugerat eu însumi mai de mult într-un text despre teatrul lui Eugen lonescu ambele erori. Jacques Lernarchand, prefaţatorul ediţiei de Theâtre de la Gallimard, din 1954, scria cu admiraţie despre piesele, pe atunci, de avangardă ale scriitorului, socotindu-le comparabile, vai, cu nişte romane de aventură sau de capă şi spadă, precum Fantomas ori Cei trei muşchetari, în schimb, G. Călinescu, deşi nu le preţuia deloc, le afla o sursă deplin întemeiată în Jarry şi în Urmuz. iată-le, faţă în faţă, cele două tipuri de eroare. Se pune întrebarea care dintre ele este la rigoare preferabilă. Răspunsul nu e simplu şi ne poate conduce la un paradox. Adevăratului critic să-i cerem să aibă intuiţia naturii operei, chiar înşelîndu-se în privinţa valorii ei, sau, din contra, să i se permită a aprecia fals valoarea dacă însă • a ghicit bine natura operei? Nu ştiu. Mi-ar fi la îndemînă să afirm că exactitatea şi adevărul, natura şi valoarea trebuie să nu fie niciodată separate ca să posedăm garanţia adevăratei critici, dar, din nefericire, în realitate, şi încă pe la casele cele mai mari, ne întîlnim mai des cu erorile respective decît cu alianţa dintre perceperea justă a conţinutului'şi formei operei şi un gust infailibil al însemnătăţii ei artistice.

Citind eseurile lui Alexandru George, ne facem lesne o idee de importanţa, ca exactitatea (fineţea, nuanţa) să meargă la un loc cu adevărul. Acest adevăr nu e numaidecît unul strict critic, cum am indicat deja, sfera eseisticii autorului fiind mult mai cuprinzătoare. Aş menţiona, mai ales problemele psihologice şi morale prezentate în cartea lui Alexandru George. Ca şi în precedenta, autorul este bunăoară preocupat de a defini dragostea şi ajunge la concluzia că „o dragoste neîmpărtăşită nu e dragoste", mai mult, că „atunci clndnu eşti iubit, nu iubeşti nici tu" (Despre dragoste şi numai despre dragoste). Punctul lui de pornire este în duelul dintre Siegmund şi Sieglinde din actul întîi al Walkiriei lui Wagner. Eseul acesta ar merita să fie discutat pe larg, ceea ce nu-mi stă în putinţă acum. Mi-e cu atît mai greu s-o fac, cu cît am exprimat o idee contrară, comentînd basmul lui Andresen despre Mica Sirenă, ocazie cu care am spus că iubirea se hrăneşte din sine însăşi şi nu din reciprocitate. O altă temă este prostia, socotită de Alexandru George ,,un efect al încăpăţmării, al blocării voluntare a unui individ faţă de multitudinea realului" (Despre prostie). Definiţia mi se pare demnă de a fi ţinută minte. Prostia ar fi o automutilare, mai curînd decît o infirmitate, pretinde eseistul cu mult temei, în măsura în care ea este o formă de inadecvare a minţii omului la complexitatea vieţii. Aş adăuga şi că, spre deosebire de inteligenţă, care e „influenţabilă", maleabilă (prin educaţie, cultură etc.), prostia nu ascultă decît de fudulia ei, căci se crede atotştiutoare, neperfectibilă şi mai presus de sugestii ce i-ar putea veni dinspre experienţă. Ca şi Alexandru Paleologu, autorul Petrecerilor cu gîndul e un adversar redutabil al acelor „ideii primite" de-a gata care compun zestrea cea mai de seamă a prostiei. Pretutindeni unde le identifică, le denunţă cu sarcasm şi cu haz, fără să se emoţioneze de prestigiul nici unui autor, în Soluţia finală el discută într-un spirit precis şi subtil cîteva fraze din Fragments d'un journal de M. Eliade, iar în Minunică polemizează cu C. Noica pe o problemă de limbă. Ca unul care nu se îmbată cu apă rece, Alexandru George este, aş putea spune, deseori „creditabil". Nu e deloc lesne să fii mai convingător decît el. L-am surprins rareori tîrît de un anumit părţi pris, riscant sau forţînd uşi deschise, cum se întîmplă în Descoperirea lui Radu Petrescu, un eseu care în 1973 ar fi sunat cu totul altfel decît în 1983 (data scrierii lui), cînd recunoaşterea valorii prozatorului nu numai că nu mai cere un efort apreciat, dar putem vorbi chiar de un fel de vogă a prozelor şi jurnalelor acestuia.

Eseurile, deşi par extrem de libere şi chiar capricioase în compoziţia lor, sînt de cele mai multe ori mici bijuterii de „strategie" artistică. Voi da un singur exemplu, nu ştiu dacă cel mai bun, dar în

orice caz cel mai frapant. Mai presus de latitudine şi altitudine începe cu o referire la Pascal şi cu o axiomă: „...Fără un ethos obscur, ale cărui percepte nu le cunoaştem, dar al cărui mecanism îl presupunem in mod cert a exista, nu se poate realiza nimic pe lumea aceasta". Urmează istorisirea unei conversaţii auzite într-un tramvai, între doi bărbaţi care veneau, probabil, judecînd după acordeoanele de la picioarele lor, de la o petrecere. Unul dintre ei relatează ce rol a jucat el într-un conflict familial, mediind între socru şi ginere. Curajul şi abilitatea acordeonistului îl determină pe eseist să-şi exprime certitudinea că dacă la Verona, pe vremea lui Romeo şi a Julietei, ar fi trăit un asemenea mediator, tragedia shakespeareană ar fi devenit o banală idilă. Ideea care-l conduce pe autor de aici mai departe, la Voltaire, este aceea că „adoptarea cu consecvenţă a unui model sau stil de conduită înseamnă negreşit o etică", indiferent dacă legea obştească o acceptă sau o condamnă. Prin exemplele ducelui de Richelieu şi al ducelui de Vendome, el încearcă să demonstreze faptul că „omenirea pare a trăi pe mai multe nivele morale care îşi au sistemul, relieful propriu şi coordonatele de raportare" şi că, mai ales, destinul nu ţine totdeauna cont de regulile de morală observate de membrii unei colectivităţi. Raporturile lui Voltaire (la care se revine) cu marchiza Châtelet dferă, cum să zic, încarnarea istorică a acestei din urmă constatări. Nu e greu de văzut ce inextricabil amestec de fapte cotidiene şi de elemente culturale se ţese în rîndurile acestui eseu, în care nu doar anecdota se simte bine lîngă reflecţia filosofică, dar şi acordeonistul din tramvai în compania lui Voltaire.

Ca să treci de la una la alta fără să-ţi frîngi gîtul, e nevoie, desigur, de mult umor. Alexandru George îl are, deşi pare deseori atît de solemn şi protocolar. Simpatiile şi idiosincraziile lui sînt absolut evidente şi, totuşi, numai de intoleranţă- nu poate fi vorba în aceste eseuri. Nu tocmai iubitor de relativităţi (care îmi amintesc de versul poetului: „ şi ce se mai poate clnd totul se poate'""), el ştie că omul şi sufletul lui sînt realităţi contradictorii şi că a te fixa într-o poziţie dogmatică, atunci cînd vrei să le explici, te poate face ridicol. Umorul lui Alexandru George este şi o formă de autoironie, o dovadă că puţin scepticism e întotdeauna necesar în aprecierea propriilor judecăţi morale, filosofice ori de alt fel. Incisiv şi tandru, sincer şi elocvent, ceremonios şi direct,"autorul Petrecerilor cu gîndul este un scriitor fermecător, erudit şi plin de idei.

(România literară, nr. 17, 1986)

Document: 25. Z. Ornea.doc

Z. ORNEA

„Tradiţionalism şi modernitate

în deceniul al treilea"

„Din orice perspectivă am contempla tabloul perioadei interbelice, avem de constatat că greutatea apasă pe acest al treilea deceniu (care a durat, de fapt, doisprezece ani, pentru că începe în noiembrie 1918 şi sfirşeşte în 1930). In mai toate compartimentele «jocurile au fost făcute» (dacă ne putem exprima astfel) în anii douăzeci, în deceniul următor s-au precizat intenţionalităţi evidenţiate mai înainte, s-au modificat accentele. Dar harta a rămas, în datele ei caracteristice, aceea fixată după răsturnările din deceniul al treilea. Aceasta în planul scenei politice şi al. ideologiei politice. In cel al literaturii şi artei, practic, anii treizeci nu fac decît să adauge cîteva valori noi. Dar esenţialul se consumase în deceniul al treilea": iată premisa noii cărţi a lui Z. Ornea (Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea), prin care autorul îşi continuă ceea ce s-ar putea numi o istorie a literaturii române în curentele social-politice, ideologice şi artistice, începută cu Junimismul, acum un deceniu şi jumătate, şi urmată cu Ţărănismul, Sămănătorismul ş.i celelalte. Premisă oarecum surprinzătoare în raport cu »pinia cea mai răspîndită de pînă azi, înclinată să vadă în criza economică, socială şi ideologică din preajma imediată a anului 1930 laboratorul fenomenelor de după aceea şi, în orice caz, preocupată în mai mare măsură de deceniul al patrulea decît de precedentul. Studiul - solid documentat, exact în diagnostice şi foarte prob în judecăţi - nu numai descoperă, în efervescenţa primilor ani postbelici, rădăcinile viitoarelor mentalităţi şi evenimente, dar încearcă să dovedească (şi în cea mai mare măsură izbuteşte) că, deşi mai spectaculos (şi acest fapt atrage atenţia asupra lui), deceniul al patrulea nu mai e, în fond, capabil de o veritabilă inovaţie, culegînd roadele (şi ce triste roade uneori!) care au fost semănate în deceniul al treilea şi s-au copt la soarele lui. Premisei lui Z. Ornea nu se poate aduce decît o singură obiecţie (ca să fiu drept, sub forma unei întrebări pe care mi-am pus-o mie însumi) şi ea ne este sugerată de concluzia însăşi a cărţii. Iată această concluzie la pagina 648: „Noua epocă literară (postbelică - n.n.) se instalează ferm, cu conştiinţa de-plină a valorii pe care o reprezintă E o înaltă demonstraţie a puterii creatoare a unui popor cu o specificitate intrinsecă". Această îndreptăţită credinţă izvorăşte din observarea marilor modificări structurale survenite în România după 1918 şi a sentimentului public general, care reflecta satisfacţia realizării unora

din cele mai scumpe idealuri ale românilor' (înfăptuirea statutului naţional unitar fiind cel mai arzător din toate), în acelaşi timp, autorul observă că, în pofida ezitărilor partidelor politice în guvernarea unei ţării care nu mai semăna deloc cu ceea ce fusese pînă ieri, deceniul al treilea a reuşit să echilibreze îndeajuns de bine forţele centrifuge şi a reprezentat o perioadă relativ stabilă social şi foarte productivă spiritual şi cultural. Spre a ne referi doar la literatură, nu se nasc în aceşti cîţiva ani poezia, proza şi critica noastră modernă? Dar deceniul următor nu mai poate fi privit la fel: tocmai stabilitatea şi echilibrul îi vor lipsi. Forţele de dreapta şi fascizante nu se vor manifesta doar cu mai mare energie, dar, în ciuda opoziţiei elementelor de stînga, care se vor organiza ele înseşi într-un front unic antifascist şi-şi vor crea publicaţiile şi centrele de influenţă, vor determina o rupere provizorie a echilibrului anterior şi vor ameninţa instituţiile ţării. Aceasta, nu e simplă chestiune de accent: şi dacă cea mai mare parte a fenomenelor din deceniul al patrulea există în stare potenţială în anii '20, oare se poate afirma că harta ideologică rămîne, cum spune Z. Omea, aceeaşi? Şi dacă anii '30 nu fac, în literatură, decît să adauge cîteva valori noi cum spune tot autorul, mai putem crede într-o înflorire similară ca aceea de dinainte? Mie mi se pare că, fiind evident caracterul de potenţialitate al deceniului trei (pentru prima oară analizat temeinic, azi de Z. Ornea), ceea ce urmează în anii '30 schimbă radical raportul de forţe şi harta ideologică

Socotind, pe bună dreptate, că deceniul trei este unul de răscruce în istoria noastră recentă, Z. Ornea îl descrie cu ajutorul a două concepte care, puţind defini orice perioadă, devin relevante cu adevărat în situaţii ca aceea existentă după 1918. Conceptele sînt acelea din titlul cărţii. Autorul vorbeşte deci de „tradiţionalism"'şi de „modernitate". E uşor de observat aici o disimetrie. De ce nu „tradiţionalitate" sau, din contra, „modernism"? Explicaţia autorului, în ce-l priveşte pe primul, este că ,, in acest deceniu, pe care, U studiem, destule forţe sociale >•/ anumite cercuri culturale s-au constituit in factori ai tradiţionalismului, opunînd o dîr:ă rezistenţă evoluţiei necesare structurilor româneşti", aşadar, nu o tradiţionalitate oarecare, ca naturală cenzură a exceselor înnoitoare, acţiona în epocă, dar un adevărat curent ostil înnoirii, în ce priveşte al doilea termen, Z. Omea vrea să evite tocmai nuanţa peiorativă: modernitatea „ e o altă expresie pentru înnoire sau pentru evoluţie echilibrată". Nu ar exista, înţelegem, motive să denunţăm excese în această a doua direcţie, în plus, termenul de modernism are şi o accepţie particulară, datorită utilizării lui de către E. Lovinescu. Pentru Z. Ornea, deci,

opoziţia valabilă între 1918 şi 1930 e între o mentalitate normal înnoitoare şi una excesiv conservatoare. Fiind de acord cu această teză, vom vedea că, uneori, disimetria în care se găsesc cele două concepte naşte anumite dificultăţi practice.

Nu pot, în spaţiul acestei cronici, decît să repet, sub ochii cititorului, lectura cărţii. După necesarele Preliminarii, întîiul capitol propriu-zis înfăţişează Scena vieţii politice. Aşa procedase autorul şi în altele din monografiile lui mai vechi. E un capitol scris din unghiul istoricului, deşi nu o contribuţie faptic originală, cu multă informaţie totuşi şi chiar cu unele (rare), încercări de portret, cum ar fi acela al lui luliu Maniu, „cu psihologia sa de abate iezuit", omul echivocurilor şi retractărilor nesfîrşite. Un capitol, de aceeaşi factură preponderent documentară, menit a fixa cadrul, îl reprezintă Publicistica literar-culturală. El conţine „fizionomii" de reviste, grupate în funcţie de patru tendinţe principale: tradiţionaliste, independente, anticonservatoare şi zburătoriste. Clasificarea e maniabilă practic, deşi principial ea ar putea ridica unele întrebări: de pildă, aceea că există reviste al căror program poîitico-ideologic nu e concordant cu programul literar. Autorul rezolvă de obicei astfel de dileme prin examenul minuţios al revistei, semnalînd diferenţele, nuanţele, complicaţiile. Aşa ne dăm seama mai bine şi că revistele pe care el le numeşte iniţial „independente" sînt de fapt fie neutre, fie atît de eclectice încît nu pot fi definite în funcţie de o singură tendinţă. Următoarele două capitole descriu curentele principale din fiiosofia europeană a vremii, care s-au reflectat şi în gîndirea românească, şi. respectiv, orientările teoretice socio-economic legate de dezvoltarea României postbelice. Bun cunoscător al acestor domenii (mai rar luate în considerare cu atîta minuţioasă aplicaţie de istoricii literaturii), Z. Ornea procedează în spiritul celei mai depline obiectivităţi şi probităţi. Chiar cînd se simte tentat s-o facă, nu dă curs pornirii pamfletare. Decupate, pe fondul limbajului perfect urban şi sobru al comentatorului, accentele de violenţă sau doar ceva mai colorate din limbajul protagoniştilor, care s-au înfruntat în epocă, apar cu atît mai net, iar. discreditarea celor eronate, tendenţioase sau calomniatoare este instantanee şi eficientă. Z. Ornea are aici aliaţi preţioşi, de la care a învăţat acest limbaj aparent distant, în fond revelînd un angajament filosofic profund, tăios cînd trebuie, dar niciodată insultător, cucerind prin exactitate a ideii mai degrabă decît prin plasticitate verbală: e vorba de critici literari afirmaţi în deceniul respectiv sau care ating atunci maturitatea, de la E. Lovinescu, G. Ibrăileanu şi Paul Zarifopol, la Ş. Cioculescu şi M. Ralea, şi care au fost campionii raţionalismului contra tuturor deformărilor şi prostituărilor intelectuale ale vremii.

Un capitol fundamental, poate cel mai bun al întregii cărţi, este al cincilea, consacrat discuţiilor despre problema specificului naţional, care, de altfel, după părerea autorului însuşi „concentrează în sfera ei mai toate aspectele particulare" ale ideologiei deceniului, problemă cum nu există alta mai pasionantă „în toată istoria culturii noastre". Cu aceeaşi meticuloasă aplicaţie, Z. Ornea determină încă o dată sfera conceptului şi, în urma unor absolut necesare clarificării, intră în scena de bătaie a deceniului trei. Nu urmăreşte nici aici a sinteză, ci o trecere în revistă. Paragrafe bune, atente, sînt cele consacrate tezelor în problemă ale lui Ibrăileanu, Ralea. Camil Petrescu, E. Lovinescu şi celorlalţi. Concluzia, optimistă, a autorului, de mai multe ori exprimată, este că, la reparcurgerea polemicilor vremii, impresia dominantă rămîne aceea că punctul de vedere extremist susţinut la „Gîndirea" a coalizat, finalmente, contra lui toate forţele intelectuale, de la E. Lovinescu la N. lorga. Trebuie să admit că lucrurile stau întocmai. Z. Ornea o demonstrează foarte bine. Atît că zarva ideologică iscată de ortodoxişti (cu o gură atît de mare încît, dacă nu sîntem atenţi, am putea crede că vorbăria lor acoperea celelalte glasuri!), deşi denunţată ca periculoasă de toată lumea, chiar de aliaţi, în alte chestiuni decît aceea a specificului, n-a împiedicat excesele (şi politice, de data asta) din deceniul următor. Majoritatea intelectualităţii ştia, cu alte cuvinte, către ce riscante alternative împinge ţara doctrina lui Crainic şi Nae lonescu, se unea împotriva ei, dar nu-i putea opri transformarea dintr-o abstracţie ideologică într-un partid politic, Garda de Fier, a cărui trecere prin istoria noastră a fost atît de dezastruoasă.

Ultimele capitole sînt consacrate urmăririi acestor confruntări în proza şi poezia deceniului. Ele mi se par sub valoarea celorlalte şi oarecum grăbite. Desigur, multe din constatări sînt de reţinut şi, în cazul cîtorva scriitori, ideea pe care ne-o putem face despre raportul operei lor cu tendinţele ideologice ale momentului este satisfăcătoare. De exemplu, în cazul prozatorilor neosămănătorişti, atît de ilustrativi pentru eroarea concepţiei înseşi pe care o exprimă în debilele lor proze. Oarecum laterale faţă de axul cărţii mi s-au părut interpretarea operei lui Rebreanu şi aceea a romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu. Dacă rolul femeilor în ultimele e bine marcat, aş fi vrut să aflu şi motivele (eu le cred nu numai de ordin social) ale aceste emancipări. Unde însă mai rămîneau de spus unele lucruri este în caracterul inovator al artei acestor scriitori. Aici se ridică o întrebare la care^. Ornea se referă prea timid în cartea sa. S-a născut din acest-deceniu un tip ce roman necunoscut înainte şi s-a maturizat altul' bine cUnoscut. A înfăţişa evoluţia romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu spre obiectivare

(idee lovinesciană) nu e deajuns şi eu zic că e chiar neadevărat într-o privinţă; oricum, lasă neexplicat tocmai raportul vechi/nou.

în poezie, aceste aspecte sînt şi mai frapante. Z. Ornea explică pe larg (paginile 550-553) de ce n-a tratat dtcît poezia lui Crainic, Voiculescu, Pillat, Maniu, Barbu, Blaga şi Arghezi. Dar nu şi convingător. El spune în esenţă că cele două tendinţe - spre tradiţie şi spre noutate - există îngemănate, în poezie, în expresivitatea ei lirică, şi abia dacă pot fi identificate separat în substanţa poeziei, în motive. De acord. Neo-sămănătorişţii minori nu sînt discutaţi (la proză au fost), ceea ce la rigoare nu e grav, dar sînt excluşi şi poeţii netradiţionalişti sau antitradiţionalişti, în sensul unui program explicit, sub cuvînt că adevăraţii moderni sînt alţii, Blaga, Arghezi şi aşa mai departe.

„Să ne referim la cine? se întreabă retoric Z. Ornea. La Camil Baltazar sau la Camil Petrescu? " Desigur, mai ales în ce-l priveşte pe al doilea, dar de ce nu şi la Vinea, Voronca, Fundoianu, la avangardişti? Sînt de părerea lui Z. Ornea că tradiţionalul în motive Pillat bunăoară este, sub raportul expresiei, un modern: dar e vorba oare de aceeaşi modernitate ca la Voronca sau Vinea? Simpla recitire a poeziilor ar arăta că formele lirice au fost schimbate decisiv abia de aceştia din urmă, cu consecinţe mari asupra poeziei noastre, într-o carte despre tradiţie şi modernitate nu putem ignora acest fapt. Z. Ornea procedează cu o prudenţă pe care jumătate de secol scursă o face inutilă: ceea ce, la 1924, părea excesiv, „modernism" agasant etc., s-a dovedit a fi, mai ales în poezie, adevărata revoluţie a limbajului. S-ar fi înţeles mai bine şi rolul lui I. Barbu. Eu n-aş stărui, în cazul lui, pe tradiţionalismul eventual revelat în Isarlîk (care e un joc de-a pitorescul, nu o doctrină), ci pe reforma limbajului din celelalte poeme, în dorinţa de a nu părea că militează pentru extreme, dorinţa legitimă şi care stă la baza multor reuşite din studiul lui, Z. Ornea sacrifică în aceste situaţii adevărul, care, iată, pentru o dată, nu se găseşte la mijloc.

O astfel de carte, necesară, binevenită, va trebui discutată pe larg,

după ce cronicarii îşi vor fi epuizat oficiul. Nu se poate nici măcar

sugera bogăţia de probleme ce decurg din studiul unei perioade istorice

cum e deceniul al treilea. Efortul lui Z. Ornea merită toată consideraţia.

, (România literară, nr. 39, 1980)

Document: 26. D. Grigorescu, S. Alexandrescu.doc

D. Grigorescu, S. Alexandrescu

DAN GRIGORESCU, SORIN ALEXANDRESCU „Romanul realist în secolul al XlX-Iea"

t

Sub titlul unuia dintre ele, cartea lui Dan Grigorescu şi Sorin Alexandrefcu (Ed. Enciclopedică, 1971) cuprinde două studii despre romanul secolului al XlX-Iea; Romanul realist în secolul al XlX-lea (autor Dan Grigorescu) şi Retorica romanului realist (autor Sorin Alexandrescu). Studiile se completează pînă la un punct, deşi metoda lor diferă, iar, în unele momente, vine în contradicţie. Dan Grigorescu procedează informativ, didactic, definind conceptul de roman realist, marcîndu-i locul între genurile literaturii realiste, schiţînd în sfifşit o tipologie. Doar ultimul capitol are un mai vădit caracter de sinteză, primele două limitîndu-se la o utilă (şi pe alocuri elementară) punere în temă. La Sorin Alexandrescu, analiza specioasă şi limbajul ţin de tehnica structuralismului modern: „Mai curînd decît unicitatea fiecărei opere..., declară autorul însuşi, ne va interesa deci recurenţa generală a unor procedee; mai curînd decît operele literare ale realismului, literaritatea realismului. Ea va fi permanent opusă esteticii, ca şi uneori operelor curentului" (p. 103). Studiul e oarecum dificil, fără să fie inaccesibil, mai cu seamă prin stil (căci structuralismul şi-a creat formele lui de preţiozitate). Concentrat, fin, inteligent, el reprezintă un punct de Vedere de o remarcabilă pătrundere asupra mijloacelor prozei realiste din secolul trecut.

Utilizînd o bibliografie preponderent americană, Romanul..* lui Dan Grigorescu este, înainte de orice, o bună trecere în revistă a condiţiilor externe (sociale, filosofice, morale) şi interne (teme, personaje, moduri) ale romanului în secolul XIX. Partea de rezistenţă rămîne, prin originalitate, aceea consacrată Personajului, deşi ea suscită şi cele mai multe obiecţii. Abia aici autorul părăseşte descrierea' istorică (motivată, de altfel, însă cu un vag aer de compilaţie universitară) pentru o încercare de a sistematiza în chip personal elementele de care dispune. El împarte personajele prozei realiste în cinci clase „în funcţie de trăsătura lor morală fundamentală": căutătorul de adevăr, arivistul, sceleratul, avarul şi inocentul. Schema e, probabil, inedită, iar majoritatea observaţiilor,, juste şi întemeiate pe o solidă cunoaştere a operelor principale. Mi-ar fi plăcut ca exemplele din literatura română să fie mai numeroase. Dinu Păturică şi Hagi Tudose nu sînt singurii eroi realişti citabili şi, chiar din proza secolului XIX, Mara ori Tănase Scatiu şi-ar fi găsit un loc în cuprinsul ilustraţiilor. După cum nu erau de ignorat tezele despre roman ale lui

Titu Maiorescu, datînd chiar din epocă (Literatura română şi străinătatea).

O obiecţie importantă se referă la criteriul determinării claselor de personaje, în fond, la definiţia însăşi a personajului prozei realiste. Autorul porneşte de la ideea tipicităţii (p. 46-48), însă nu face o mai precisă distincţie între tipul clasic şi romantic pe de o parte, şi tipul realist, pe de alta. Dominanţa în caracter fiind comună, trebuia spus limpede că, dacă în clasicism sau romantism, tipul se raportează la natura umană, în realismul secolului XIX, el se raportează la condiţia socială. Avarul clasic ilustra un caracter uman general, avarul romanului realist este produsul unei epoci anumite. Aşa se explică de ce clasicii, cultivă individul exemplar, romanticii, pe acela de excepţie, iar realiştii, omul social comun. Rezultatul imediat al neprecizării termenilor se constată în clasificaţie. Două din cele cinci tipuri studiate de Dan Grigorescu nu aparţin neapărat realismului, iată, de exemplu, pe „căutătorul de adevăr" (de la Clae's al lui Balzac la Raskolnikov sau Ivan Karamazov). El ni se înfăţişează evident ca un tip de frontieră, ca un caz limită mai degrabă, decît ca un tip canonic pentru literatura realistă, comportînd o depăşire a realismului în două direcţii opuse. Dan Grigorescu remarcă el însuşi una dintre ele: prin Clae's, prin cîţiva alţi eroi ai lui Balzac sau Fogazzaro, căutătorul de adevăr (în varianta căutătorului de absolut) este o reminiscenţă din romantism, personaj faustian ce face pact cu diavolul spre a-şi realiza ţelul. A doua direcţie nu e sesizată însă de autor: aceea a depăşirii realismului dinspre viitor, dinspre proza modernă, în cazul eroilor lui Dostoievski. Stavroghin sau Ivan Karamazov nu mai sînt personaje romantice, deşi au încă statura supraomenească a căutătorilor de absolut din literatura romantică: ei prefigurează un tip uman modern prezent la Th. Mann, la Malraux, la Bernanos. Din categoria stabilită de Dan Grigorescu mai rămîne eroul de „Bildungsroman": personaj realist, neîndoielnic, este şi el un căutător de adevăr? Demonstraţia o putem repeta în cazul sceleratului care are şi el, precum spune Dan Grigorescu însuşi despre Vautrin, „ o talie supraomenească" (p. 86). Smerdiakov, Piotr Verhovenski sau Feodor Karamazov depăşesc, şi ei, tipqlogia realismului într-o direcţie modernă, aşa după cum Murdstone sau Uriah Heep ai lui Dickens sau Heathcliff al Emiliei Bronte a depăşiseră în direcţia romantică.

Prea largă, cum se vede, schema lui Dan Grigorescu este, pe de altă parte, prea strimtă, căci nu-şi găsesc eu adevărat locul în ea nici Emma Bovary, nici Ana Karenina, nici verişoara Bette, nici vărul Pons, nici moş Goriot (acest „Rege Lear al burgheziei", cum îl caracteriza G. Călinescu), nici atîţia alţii...

Cu mai multă detaşare istorică scrie Sorin Alexandrescu, a cărui Retorică a romanului realist constituie un remarcabil inventar al locurilor comune principale ale realismului clasic. Este vorba de o prezentare şi totodată de o critică a romanului în secolul XIX; dincolo de „intenţie" şi de „program", deci de estetică, un examen al „practicii" literare, în primul rînd, Sorin Alexandrescu studiază „strategia selectării", importantă în realism care are ca singur mit central Realul şi pe care-şi propune să-l reflecte în totalitate. Reuşind, de fapt, doar să creeze impresia de totalitate. „Relaţia operă-obiect (notează criticul, p. 104) devine relaţia operă-cititor, cu alte cuvinte estetica devine retorică". Acestei dificultăţi iniţiale, i se adaugă curînd o altă: „ Dincolo de justificări ideologice locale, fără îndoială adevărate, îmi pare a distinge o tensiune poetică generală în realism între insignifianţa şi expresivitatea faptelor ori personajelor, termeni opuşi către care tinde inevitabil cea ce intenţional este o unitate: tipicul" (p. 114). Aşadar tipicitatea stă în realism pe contradicţia dintre comun şi exemplar, dintre oglindire a Realului şi invenţie sau, cum spunea Flaubert, dintre document şi stil. Soluţia constă pentru romancierul realist fie în a împinge la extrem insignifianţa (Flaubert), fie în a o supradimensiona (Dostoievski), fie în a o compensa printr-o „ecriture-artiste" (Anatole France), în al doilea rînd, criticul îşi pune problema personajului, care se emancipează în raport cu acela al romantismului, schimbîndu-şi condiţionarea ,de ideală (natura umană) în materială (socialul), devenind din dependent (de o natură) interdependent, adică în relaţie.,, Personajul devine o funcţie socială", conchide criticul (p. 116). Este tocmai accentul care lipsea din definiţia lui Dan Grigorescu. însă Sorin Alexandrescu nu se mărgineşte să descrie comportarea personajului realist; lucrarea lui este, în perspectivă istorică, a interdependenţei personaj-eveniment.

în fine, construcţia personajului şi a romanului ca atare reţin şi ele atenţia lui Sorin Alexandrescu şi tot din unghiul retoricii realiste. Pe urmele lui Norman Friedman (Forms of the plot) şi Northrop Frye (Anatomy of criticism), el face interesante consideraţii asupra structurilor narative în realism.

Neîndoielnic utilă, cartea lui Dan Grigorescu şi Sorin Alexandrescu reprezintă, mai ales prin contribuţia ultimului, o sinteză lucidă, fără prejudecăţi, cu o informaţie foarte modernă asupra romanului realist în secolul al XlX-lea.

(Contemporanul, nr. 2, 1972)

Document: 27. Eugen Simion.doc

EUGEN SIMION

„Dimineaţa poeţilor"

„Cum citim poezia veche, ce ne spune ea astăzi?" se întreabă Eugen Simion din primul rînd al studiului său, superb intitulat Dimineaţa poeţilor. Şi dă, mai întîi, ceea ce s-ar putea chema un răspuns negativ: „ Volumul de faţă nu-i, avertizez de la început, o istorie a începuturilor poeziei române, nu-i, M sens strict, nici o culegere de studii de istorie literară despre Văcăreşti, Conachi, Heliade Rădulescu..". Semnificativ e faptul că Eugen Simion (împreună cu toată critica modernă, de la noi sau de aiurea) nu vrea să scrie istorie literară. Ce propune în loc? „Este dacă vreţi (afirmă el despre Dimineaţa poeţilor), o suită de lecturi noi ale unor texte cunoscute". Dar, se grăbeşte să adauge, chiar dacă aceste texte sînt mai des citate (cu veneraţie) decît citite (cu plăcere), nu dovedirea valorii lor estetice l-a preocupat: „ Demonstraţia a fost făcută de alţii înaintea mea. Eu încerc, repet, o lectură nouă... ". Se desparte deci nu numai de Lanson, dar şi de Călinescu. Această lectură, scuturînd de pe vechile opere praful timpului, ar urmări să descopere „ o retorică specifică, un ţjeisaj liric, un mod, în fine, de a fi în raport 'cu lucrările din afară". In capitolul consacrat lui Alecsandri, se dă şi un nume acestei lecturi: critică tematistă. Scopul ei ar fi revelarea - în ataşamentele poetului pentru anumite obiecte, - a unui „proiect liric" sau, cu un termen folosit mult mai des, a unei „figuri".

Prefaţa nu ne spune mai mult în această privinţă. Eugen Simion este un practician al criticii înainte de a fi un teoretician, aşa încît consideraţii teoretice trebuie căutate printre rînduri. Consecinţa e că anumiţi termeni, care apar totuşi la fiecare pagină, nu sînt niciodată definiţi şi creează unele echivocuri. „Figură" este dintre aceştia. El e întrebuinţat în cel puţin două accepţii: una care ne trimite la sensibilitatea lirică, adică la o atitudine faţă de lucruri, şi alta care se referă la aspectul retoric al poeziei, la strategia ei organizatorică. La Gr. Alexandrescu se remarcă, de pildă, o „figură a desăvîrşirii": „travaliul lent, obsesia gramaticii - iluzia perfecţiunii". Aceasta e o figură retorică. Dar, la acelaşi poet apare, ni se spune, şi o „figură a nestatorniciei": „poetul este predestinat să rătăcească în întunericul durerii şi nici un loc nu e suficient de sigur pentru a împăca sufletul". Aceasta e o figură a sensibilităţii. Fiind legate, planurile nu se confundă; • de aceea era necesară o mai mare claritate teoretică. Termenul ca atare e împrumutat, bănuiesc, din Fragments d'un discours amoreaiţx

de R. Barthes, împreună cu un altul, „discurs îndrăgostit", utilizat referitor Ia poezia erotică, unde are mai ales primul sens, acela substanţial. Al doilea sens pare a fi fost sugerat criticului de o propoziţie a lui Jean Pietre Rochard: „Au paysage de la rhetonque pourrait correspondre alors une rhetorique du paysage" Lectura lui Eugen Simion va pendula nedeclarat între aceste planuri: acela substanţial, al universului liric şi al atitudinii care-l constituie, şi acela formal, al procedeelor retorice. Mai exact este a spune că cel dintîi e privilegiat, al doilea intervenind mai rar, ca un soi de atracţie structuralistă ce se exercită din cînd în cînd asupra tematismului. Critica recentă a lui E. Simion e de sorginte bachelardiană şi richardiană, încît modalitatea ei predilectă se explică, întîia concluzie ar fi, aşadar, că, încercînd să depăşească atît pozitivismul istoriei literare clasice, cît şi empirismul călinescian, Eugen Simion alege o lectură situată oarecum la jumătatea distanţei dintre acestea, menită a împăca descrierea obiectivă (imposibilă în forme absolute) cu subiectivitatea, ce nu e niciodată deplin liberă, căci vădeşte totdeauna un anumit parti-pris filosofic, a cititorului de azi.

La aceasta trebuie să mai adaug un element pentru ca maniera criticului să rezulte cu limpezime. Noi putem citi pe clasici în două feluri: urmărind fie identitatea, fie diferenţa. Vreau să spun că putem proceda ca Vladimir Streinu cînd căuta în poemele narative, în baladele lui Coşbuc, rudimentele de lirism, deoarece concepţia despre poezie a criticii interbelice aşeza lirismul în centru; sau ca Ş. Cioculescu, în capitolul despre Gr. Alexandrescu din Istoria literaturii române moderne, cînd, observînd că „artificiile lirice" propriu-zise ale poetului din secolul trecut nu mai pot cuceri pe cititorul modern, se arăta mai sensibil „la nota personală a epistolierului şi a satiricului, care şi-a "însuşit calităţile clasice". Nu e greu de remarcat că cel dintîi îşi pune speranţa în existenţa la G. Coşbuc a unui fond liric (în accepţia modernă), ascuns sub straturile de lavă ale unei estetice clasiciste, în vreme ce al doilea constată imperturbabil că estetica pe care poezia lui Alexandrescu o secretă nu mai este şi a noastră. Eugen Simion alege şi aici o cale de mijloc. Studiul său nu caută cu tot dinadinsul identitatea, dar nici diferenţa. I. Negoiţescu (cel mai preocupat dintre criticii .noştri să „resensibilizeze" pe clasici) n-ar mai fi pierdut ocazia să noteze la Alecsandri un „timbru" barbian („Şi-atunci păduri şi lacuri şi mări şi flori şi stele / întoarnă pentru mine un imn nemărginit") sau unele sonuri vagbacoviene („Palidconvoi, pierdut, uitat, /Coloană funerară..."). Eugen Simion face acest fel de apropieri cu o anumită prudenţă

g'

fu, de

CE

fc

SI

ir îi

(descoperă de exemplu în Alecsandri o strofa „ce pare scrisă de un Arghezi mai tinăr cu un sfert de veac"), el preferind să traseze o hartă plauzibilă, însă pe deplin originală, a poeziei noastre din secolul trecut, cu ochiul sigur al călătorului neobosit prin peisajele ei interioare; impresia pură e subordonată reconstituirii sistemului de imagini; universul şi retorica, înainte de a fi comparate cu ale noastre, sînt minuţios descrise.

Exemplul cel mai bun îl constituie capitolul al zecelea, Spitalul amorului, care ocupă mai mult de o treime din carte. El conţine, după spusele autorului, un fel de „semiologie a erosukii", aşa cum poate fi dedusă din lirica primilor noştri poeţi. Legătura dintre eros şi poezie e clară: „ Naşterea conştiinţei lirice este determinată, la cei mai mulţi dintre poeţii de Ia începutul secolului al XlX-lea, de apariţia conştiinţei erotice". Sensibilitatea şi retorica acestei poezii sînt deopotrivă educate la şcoala iubirii. Şi dacă „hotărîrea de a scrie versuri este luată sub presiunea unui mare chin interior", retorica e o emanaţie a spiritului de galanterie al unor poeţi cărora nici neoanacreontismul, nici Petrarca nu le erau străini, în centrul acestei semiologii se află Conachi. Despre el, Eugen Simion scrie cîteva din paginile cele mai inspirate ale studiului său. „Judecind cu miturile propuse de Denis de Rougemont, Conachi este un Don Juan care se ia drept Tristan" afirmă criticul într-o formulare sugestivă. Ceea ce el pare a deduce de aici e însă discutabil. Nu pot intra în amănunte (şi nici nu vreau să las impresia că, făcînd-o, pun la îndoială valoarea observaţiilor; majoritatea foarte noi şi interesante). E destul să spun că mă deosebesc de Eugen Simion într-un singur punct al argumentării sale (dar esenţial) şi anume cînd consideră că iubeţul boier e un prefăcut şi chiar un impostor: „Chin, foc, mîhnăciune mare, năcaz mare, durere otrăvită, lacrimi curgîndpîrău şi încă o dată, de zece, de o sută de ori foc hrănit cu plîns, suspin, vaet... iată termenii ce se. repetă în poezia lui Conachi. Ei definesc iubirea ca pasiune, mai precis: o pasiune nefericită. Nefericirea este, fără paradox, condiţia de existenţă şi fericire a îndrăgostitului. Toţi interpreţii lui Conachi vorbesc de puterea poetului de a inventa nenorociri, cu alte cuvinte: puterea lui de a se preface, neobosita lui impostură". Cred mai degrabă că explicaţia amestecului de disponibilitate erotică şi de dureroasă fixaţie se află în interpretarea iubirii ca pasiune, în sens etimologic, ca suferinţă adică. Eugen Simion. spune bine: figurile crosului bolnav. Dar impostură nu este. Conachi e, de fiecare dată, victima patimei lui, în care arde ca în focul gheenei. Nu simulează chinul, cum nu simulează plăcerea iubirii. Aceasta e sensibilitatea lui

specială; şi e fericit în nefericire (sau invers) cu toată sinceritatea. Nu pot vedea, în Ce durere, sufleţăle, „tema mistificării sentimentale", cum pretinde Eugen Simion, ci acelaşi chin paradoxal, ca formă a plăcerii: „Dar năcaz, dar priveghere nu cu chin supărători./Ci cu hazul de plăcere unui foc răcoritori". Aşa se explică de ce focul (analizat admirabil mai departe de Eugen Simion) în care ştie să intre nu-l opreşte pe Conachi să se joace cu iubirea şi cu fetişurile ei, ca de exemplu în versuri atît de japonez delicate ca acestea: ,, Umbreluţă norocită, / la sama, că eşti menită / Să umbreşti un obrăjel / Plin de nuri şi frumuşel. / Câta să mi-l păzeşti tare / Şi de vînturi şi de soare, / Şi cînd alţi ochi i-o cată, / Să te pui drept faţa sa.' Că tu, umbreluţă, ştii / Că îi tem şi de stihii".

Celelalte nouă studii sînt consacrate principalilor poeţi ai vremii. Ele sînt la fel de originale ca perspectivă. Noutatea provine din aplicarea unei metode inuzitate încă la noi. Şi, astfel, mult bătătoritul domeniu se dovedeşte capabil să ne rezerve surprize. Schimbarea la faţă a criticii, în ultimul deceniu, va atrage o schimbare la faţă a literaturii clasice. Literatura depinde de felul de a o citi. Chiar fără să afirme, explicit teoretic, o metodă nouă (sugerînd-o doar, prin referinţa la tematismul richardian), Eugen Simion o aplică îndeajuns de consecvent şi cu rezultate uimitoare. Despre lenăchiţă Văcărescu, obsedat de ideea datoriei, ca orice întemeietor, spune:,. Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul, este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpîni limba. Zbaterea în laţul iubirii este şi zbaterea în laţul gramaticii" După Alecu, „gospodarul unei familii risipitoare"; cu darurile ei, lancu Văcărescu „are deja psihologia unui poet profesionist". Sau despre Cârlova: ,.De lucruri, Car Iova se apropie totdeauna cu milă. O tristeţe fundamentală, care n-atinge, totuşi, proporţiile disperării, însoţeşte demersul său liric. O tristeţe şi o blîndeţe care vor să ocrotească o realitate fragilă, ea însăşi tristă, evanescentă (rumurile, păstorul întristat, filomila), supusă unei legi aspre: soarta". Nu pot cita decît astfel de fericite caracterizări globale, din care însă sînt trase toate consecinţele. Universul liric „în ebuliţie" al lui Heliade e descris la fel de minuţios ca acela matinal şi virginal al lui Bolintineanu: „ Bolintineanu părăseşte valea romantică, nu rămîne fidel nici stîncii singuratice, mîndre, fantezia nu se leagă de cîmpie sau de colină, n-are apetit pentru o categorie specială a realului; imaginaţia vrea saşi apropie o lume mirifică, în care cerul, pămîntul şi marea fuzionează şi participă la o existenţă virginală"; „Virginităţii obiectului îi corespunde, în versurile lui Bolintineanu, o suspectă moliciune.

m

ex

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Privirea, intensă şi îndelungată, corupe frăgezimea lucrurilor. Matinalul trece repede spre un apus al voluptăţii... Sentimentul securităţii începe la Bolintineanu de la frontiera plăcutului, dulcelui, dalbului, desfătării, cu alte cuvinte: de la un anumit grad de corupere a matinalului, verguralului, suavităţii etc. "; „Figura dominantă în poezia simţualistă a lui Bolintineanu este, putem zice, seducţia. Seducţia, repet, prin linguşire, prin acumulare de bunuri strălucitoare, prin cultul suprafeţelor. Instrumentul ei predilect este privirea. Privirea dintfi, matinală, inocentă, şi privirea din urmă, bolnavă, corupătoare, aceea ce confundă natura cu arta şi se hrăneşte din clişeele cele mai uzate ale poeziei". Nu pot încheia fără a spune că Dimineaţa poeţilor împrospătează viziunea critică despre primii noştri poeţi şi este, în totul, o carte remarcabilă, prin idei, şi foarte plăcută la lectură.

(România literară, nr. 49, 1980)

„Scriitori români de azi, III"

Principalul merit al criticii lui Eugen Simion este de a inspira încredere majorităţii categoriilor de cititori: cu alte cuvinte, ea impune. E solidă, serioasă (chiar puţin hautaine, cum zic francezii), neumorală şi egală cu sine. Ironia, cîtă există, nu se vede decît rareori cu ochiul liber. Criticul se conduce după un spirit de justeţe şi de obiectivitate care face din seria Scriitorilor români de azi studiul cei mai temeinic şi mai util din cîte avem pentru epoca actuală. Stilul e totdeauna de o perfectă urbanitate şi nu îndeamnă la replici joase. Cînd, totuşi, acestea s-au produs, prestigiul criticului a ieşit întărit. Ţinuta lui, dacă nu a putut descuraja agresiunea verbală, s-a dovedit strivitoare prin comparaţie. Rareori nedrept cu intenţie, Eugen Simion s-a străduit de obicei să-şi ascundă pornirile capricioase. Inaderenţa lui la anumite opere sau formule artistice se exprimă ocolit, refuzul e politicos, polemica (de puţine ori făţişă) deferentă. Şi-ar putea lua drept motto dictonul latinesc: sine ira et studio. Această atitudine poate să fie rodul unui efort de autoeducaţie, dar e, cu siguranţă, şi un dat temperamental. Criticul e mai curînd laborios decît spontan, întreaga lui activitate de pînă astăzi constituind dovada. O cunoaştere tot mai bună de sine i-a ajutat să-şi aleagă mijloacele potrivite. E, prin fire, un consolidator, nu un pionier. Şi chiar dacă o carte ca aceea de faţă, consacrată în definitiv literaturii în curs, ar părea sa contrazică, să observăm prudenţa cu care autorul a înaintat pe un teren lunecos şi plin de capcane. S-a aflat, necontenit, cu o jumătate de pas în urmă: e locul care-i îngăduie cea mai favorabilă perspectivă, în nici unul din

volumele Scriitorilor români de azi nu vom găsi ultimele tendinţe, ultimele opere, cele mai noi experimente. Construcţia edificiului a lăsat mereu literaturii răgazul de a-şi afla tiparele. Aproape toţi scriitorii comentaţi sînt, în sensul în care expresia poate fi întrebuinţată pentru contemporani, clasaţi. Mi-am explicat totdeauna în acest fel rezerva lui Eugen Simion faţă de cronica literară propriu-zisă, intermitenţele cu care a practicat-o (nu mă va convinge nimeni că nja avut unele: multe reviste i-ar fi oferit bucuroase un spaţiu) şi caracterul majorităţii articolelor sale, care par concepute în vederea unei cărţi de sinteză sau sînt, pur şi simplu, capitole din ea. Doar în mod excepţional criticul a scris cel dintîi şi, încă, la autori necunoscuţi. A preferat să aştepte. Sprijinul pe care el l-a acordat poeţilor şi prozatorilor generaţiei de care aparţine sau celor cu douăzeci de ani mai tineri a fost real (şi n-ar fi onest să i-l contestăm), dar s-a manifestat în aceste condiţii. Nu vreau să fiu înţeles greşit: a consolida este, în critică, o operaţie la fel de necesară ca şi a deschide drumul. Nu e vorba de a fugi de risc, ci doar de a-ţi asuma alt fel de riscuri! Şi Eugen Simion s-a expus, de prea multe ori, atacurilor, pentru ca rolul jucat de el să mai poată fi pus la îndoială.

Criteriile selecţiei şi ale clasificări: din Scriitori români de azi trebuie interpretate prin această prismă. Aş observa chiar că prudenţa temperamentală a autorului a crescut o dată cu experienţa, în Postfaţa la cel de-al treilea volum, Eugen Simion mărturiseşte: „Cind am început, cu zece ani în urmă, să mă gîndesc la o carte despre literatura postbelică, nu ştiam ce mă aşteaptă". Pînă la un punct, tuturor ni se întîmplă la fel. Deoarece „literatura a sporit între timp enorm", criticul s-a văzut silit să-şi calce promisiunea de a încheia panorama lui după al treilea volum: iată, acum, anunţă că ea va continua şi nici măcar nu aproximează pe întinderea a cîtor volume. Ceea ce, cu un deceniu mai devreme, părea realizabil, pare, astăzi, incert autorului. Opere ce puteau fi analizate în cîteva pagini pretind acum capitole mult mai bogate. Valorile s-au sedimentat. Cîţiva scriitori şi-au sfîrşit (unii, prematur) cariera literară. E absolut firesc să fie aşa, ceea ce vreau să subliniez este însă că Eugen Simion a devenit el însuşi mai precaut şi că elanul cu care a pornit la dram s-a mai potolit. Ar fi fără folos să alcătuim o listă de prezenţe şkuna de absenţe. Cînd autorul îşi va declara încheiată opera, vom putea discuta. Cartea s-a dezvoltat prin adaosuri şi reluări, aşa că nu putem şti cu adevărat cum va arăta în forma ultimă. O parte din autori sînt trataţi încă parţial, în primul volum, cu una ori două opere, aşa că vor trebui aduşi la zi. Doar capitolul despre Cezar Baltag a fost rescris în acest fel.

cron

între primul volum şi următoarele două există şi o altă deosebire: volumele doi şi trei conţin, aproape fără excepţie, sinteze, în care cronicile succesive (unde au fost) s-au topit şi au dat un portret al operei, ceea ce nu se poate spune şi despre primul, în ce priveşte clasificarea, remarcăm şi aici o diferenţă, pe care o pun tot pe seama tot mai marii prudenţe: dacă poeţii continuă să fie grupaţi în categorii tipologice (şi mai rar, istorice), prozatorii şi criticii nu se mai bucură de acest tratament. Cred că Eugen Simion şi-a dat seama de inerentele contraziceri ale unei clasificări pe tipuri şi în ultimele două volume a renunţat, în bună măsură, la ea. E probabil şi că el va revedea, la o eventuală reeditare, întreaga sinteză şi va proceda la remanieri, în scopul asigurării unităţii. Mi-ar plăcea să-i sugerez unele soluţii, dar, pentru asta, ar trebui să am eu însumi o idee clară, pe care, de ce să mint, n-o am.

Mai nimerit decît să stăruim pe acest aspect (relativ, dar important!), este să încercăm să examinăm, prin sondaje, modurile criticii lui Eugen Simion şi eficienţa lor în cîteva cazuri. N-am observat o predilecţie specială, în analize, pentru un gen ori altul. Criticul e acelaşi în paginile consacrate poeziei ca şi prozei, teatrului, ca şi criticii. Gusturile lui mi se pat totuşi limpezi, în ciuda felului cumpănit şi „democratic" de a comenta literatura. De exemplu, nu cred i ă mă înşel spunînd că Eugen Simion şi-a făcut despre poezie o anumită imagine care, - deşi grija de a întrebuinţa în fiecare caz instrumentul adecvat, precum şi toleranţa arătată diferitelor formule poetice, sînt incontestabile — divulgă unele preferinţe sau inaderenţe. Cele dintîi se referă la poezia gravă, îndeosebi lirică şi confesivă şi în care, în plus, poate fi urmărită simbolistica ascunsă ori un anumit substrat mitic. Ingeniozitatea, spiritul ludic, ironic, intruziunea epicului şi a teatralului în lirică trezesc mefienţa criticului. O ierarhie nemărturisită (şi poate nu deplin conştientă) a speciilor, poate fi, în parte, responsabilă de această împrejurare.

Fapt e că (aleg două exemple opuse) „seriozitatea", uneori dramatică, nu rareori cu accente patetice, sfîşietoare, din poezia Măriei Banuş prilejuieşte lui Eugen Simion una din cele mai bune analize din cartea lui, în care înţelegerea se sprijină pe simpatie, iar expresia critică are căldură şi nobleţe. Este, stilistic, registrul „înalt" al criticii lui Eugen Simion: „Clarviziune agonică? Iată o interogaţie tulburătoare şi o definiţie posibilă a poeziei care îşi redescoperă tonalitatea adecvată şi uneltele. Poezia Măriei Banuş devine, cu adevărat agonică în sens mai profund existenţial: începe să vorbească de hotare şi răspîntii, de apăsarea de fulg a melancoliei şi, din ce în ce

mai insistent şi mai convingător liric, de moarte". Exemplul contrar TI putem culege din studiul despre Nina Cassian, care e la fel de exact în caracterizări, multe memorabile („sufletul sîngeră şi spiritul străluceşte"), dar indică o evidentă neaderenţă la spiritul paradoxal, ironic şi ludic al poeziei. Vivacitatea intelectuală, îndemînarea, experimentul modernist sînt, evident, note caracteristice pentru autoare, dar în identificarea lor criticul pune o perceptibilă îndoială de principiu: „O poezie superior-mimetică, manieristă într-im grad avansat, supusă spiritului combmativ", conchide el, şi simţind că definiţia ascunde un reproş, li displace, hotărît, formula respectivă. Mai mult, parti-pris-ul îl împinge la unele aprecieri, cum să zic, delicate. Antenele critice nereceptînd turnura paradoxală a unor versuri de dragoste, Eugen Simion se întreabă reprobator: „Nu-i o exagerare din partea unei poete cerebrale să facă elogiul frunţii înguste?" Respectivele versuri conţin însă cel mult un fals elogiu: „Dinţii tăi stelari, fulgerători, /parcă-mi muşcă inima adîncă, /Ah, mă înspăimînti eşti prea frumos! // Dar îţi mulţumesc pentru această/ frunte-ngustă, fără de idei, l ce mă lasă să privesc în tihnă / dulcea-ţi buză, dinţii tăi vicleni". Altădată, cînd poeta scrie, într-un soi de fabulă, în aceeaşi manieră inconfortabilă pentru critic: „O clipă am sperat, o clipă doar, /să mă înşel, şi să-i descopăr dedesubt /pateticele ugere materne, fecunde clopote, sau, daca nu, / pe un grumaz, virila încordare muşchiulară / a taurului, in zadar. / Era un bou neutru, fără patimi", comentariul survine perplex: „Ce asprime, ce nedreptăţire pentru tradiţionalul tovarăş al ţăranului, obiect de cult la alte popoare!" Trebuie să admitem că poeta i-a }ucat aici un mic renghi interpretului. Nu mai e nevoie să explic de ce, în aceste condiţii, mi s-au părut mai juste, în esenţă, studiile despre Cezar Baltag, A. E. Baconsky, Mircea Ciobanu, Adrian Miran, Ileana Mătăncioiu (ca şi atîtea altele), decît cele despr& Florin Mugur ori Leonid Dimov. O oarecare dificultate de a nimeri lungimea de undă potrivită e de remarcat şi în capitolul consacrat avangardiştilor, neîndoielnic foarte serios şi informat, dar mizînd, în analize, pe elemente nu neapărat caracteristice acestui fel de poezie. Criticul pare a voi cîteodată să dea un sens non-sensurilor voite ale suprarealiştilor, pescuind simboluri sau teme. El caută, probabil, garanţii de ordine şi securitate a imaginilor, golfurilor unde valorile fanteziei sînt mai calme. Asocierile cu totul insolite le socoteşte comice. Aceasta fiind şi părerea lui G. Călinescu, n-ar fi trebuit să uităm că autorul Principiilor de estetică preciza că obişnuinţa noastră cu noul şterge, cu vremea, respectiva impresie. Numai ceea ce e prea nou în literatură ni se pare cîteodată ilar.

După o jumătate de veac de experimentare a limitelor puterii noastre de a cuprinde contrariile, nu mai sînt convins de corectitudinea impresiei lui Eugen Simion. Probabil că, şi în această împrejurare, e vorba de un gust care refuză o formulă.

Dacă privim, în totalitate, analizele de poe'zie ale criticului, ne dăm seama mai bine de un lucru: există în ele o indenegabilă potrivire între obiectul dezvăluit şi metoda folosită. Obiectul, de regulă, e un anumit conţinut spiritual-afectiv - teme, .motive, atitudini, obsesii - şi simbolistica în stare să-l traducă. Orientarea spre „existenţial" a criticii îi hotărăşte instrumentele, care nu ţintesc decît atît cît e necesar expresivitatea propriu-zisă, limba, structurile materiale ale discursului, situîndu-se de obicei în planul valorilor morale, filosofice, „vitale", ale liricii. Elementele cu care operează criticul sînt de aceea, mult mai des acelea individuale, empirice, irepetabile, şi care ţin de o experienţă a fiinţei, şi doar accidental acelea generale, categoriale, recurente, revelînd o experienţă de limbaj. Critica de poezie a lui Eugen Simion reprezintă o variantă personală a criticii profunzimilor, înclinată spre tematism şi nu spre structuralism, în alţi termeni, nivelul ei privilegiat este conţinutul formei şi nu forma conţinutului.

Din cele şase sute de pagini ale volumului, peste patru sute, adică mai mult de două treimi, sînt consacrate poeziei. Proza şi critica îşi împart oarecum echitabil treimea rămasă. Judecind din acest unghi cantitativ, al numărului de pagini, ordinea interesului lui Eugen Simion este, referindu-ne la prozatorii comentaţi în volumul trei, următoarea: Sorin Titel şi Ion Băieşu, Constantin Ţoiu şi G. Bălăiţă, Teodor Mazilu şi Octavian Paler, Bujor. Nedelcovici şi Radu Cosaşu. Ca să nu se creadă că urmăresc cu tot dinadinsul să-l pun rău cu scriitorii, să adaug că aceasta nu e, neapărat, şi o ordine valorică. Ea ne furnizează totuşi unele indicaţii, măcar în privinţa metodei de analiză. Critica de proză a lui Eugen Simion e mai descriptivă decît aceea de poezie, în care, dacă nu lipsesc citatele, predomină dorinţa de sistematizare în jurul unor atitudini şi simboluri-cheie. Romanele şi nuvelele sînt mult mai des repovestite, cam în manierea lui G. Călinescu (de al cărui stil, în paranteză fie zis, Eugen' Simion e mai apropiat astăzi decît la începuturile lui); cu arta reţinerii esenţialului şi, cînd e cazul, cu umor. Judecăţile de valoare sînt de obicei implicite, ceea ce nu înseamnă că inexistente, dovadă reacţia iritată a unui romancier, deşi studiul în cauză mi se pare pe cît de exact, pe atît de favorabil. Implicite sînt şi caracterizările sau definiţiile, greu de spicuit spre a le cita, ca ilustrare a talentului criticului. Iată una singură (e drept, privitoare la eseistica prozatorului): „Eseistul (Octavian Paler) pune patimă şi iscusinţă în

astfel de lecturi subiective, mereu in acel stil războinic (un stil al deciziei şi al ultimatumului'), eliminîndspaţiile de respiraţie calmă, de răsfăţ şi ironie... Radicalismului moral îi corespunde, astfel, un radicalism al stilului de a specula in domeniul ideilor morale ". Există, în această secţiune, şi cîteva portrete, lovinesciene ca afinitate, ca şi scurte biografii, bazate pe scrisori solicitate autorilor. E! arată la Eugen Simion o anumită plăcere de a face proză în marginea prozei (acelaşi e uneori şi sensul rezumatelor de roman). De la autorul Timpului trăirii, timpul mărturisirii ne puteam aştepta, în definitiv, la această orientare a criticii lui spre proză.

Cu un portret se deschide şi secţiunea Critici şi eseişti, al lui Alexandru Paleologu, văzut, din punct de vedere vestimentar, ca un personaj proustian („stilul acesta supravegheat, distins şi oarecum distant", a cărui eleganţă sobră ar contrasta cu ţinuta sportivă a intelectualilor din epoca noastră,,, cindprofesorii vin la Universitate in blugi etc ") Portretul e frumos, dar, îndrăznesc a afirma, eronat. Cine îl ştie pe autorul Bunului simţ ca paradox, purtîndu-şi cu nonşalanţă blugii şi sandalele pe piciorul gol chiar şi în ocazii solemne, îşi dă seama ce vreau să spun. Forma lui de epatare e inversă decît aceea a lui Swann sau a lui Marcel însuşi din romanul lui Proust. Despre eseurile lui Al. Paleologu, Eugen Simion scrie admirabil, deşi sînt prea puţine asemănări între critica celor doi. Se vădeşte o dată mai mult că un critic poate avea receptivitate faţă de formule foarte deosebite de a sa. E instructiv să notez şi că, dacă în poezie mi s-au părut vizibile graniţele între care se mişcă sensibilitatea estetică a lui Eugen Simion (sau, în orice caz, între care se simte acasă), în critică mi-ar fi mult mai dificil să le trec pe hartă. Nici cu M. lorgulescu, Livius Ciocârlie sau N. Steinhardt nu-i descopăr lui Eugen Simion cine ştie ce afinităţi şi totuşi studiile despre toţi trei sînt juste şi scrise cu simpatie. Mircea lorgulescu „e mereu de faţă unde se intîmplă ceva in literatura noastră", afirmă Eugen Simion într-una din acele formulări ce se ţin minte şi de care, fără a abuza, el uzează uneori. N. Steinhardt e portretizat foarte frumos: „Pe memorialistul acesta cu faţa uscată de sftnt bizantin şi barba rebelă de rabin din nordul Moldovei îl zăresc uneori pe stradă: singur, adus puţin de spate, mereu zorit, preocupat mereu de ceva ce scapă înţelegerii mele. L-ai crede coborît dintr-o gravură veche, aceea, de exemplu, ce înfăţişează cu exeget de texte sacre, strecurîndu-se pe lingă zidurile cetăţii, într-un ev mediu mistic. Trăieşte în ultimii ani retras într-o mănăstire din norul ţării". A înţelege nu înseamnă a accepta pe de-a-ntregul. Studiul despre Ov. S. Crohmălniceanu e caracteristic pentru felul în care Eugen Sirrtion

împleteşte acordul cu dezacordul şi în care explică fora să condamne. Nu cred că el ascunde ceva şi din ceea ce gîndeşte despre evoluţia criticii lui Ov. S. Crohmălniceanu: francheţea e desăvîrşită. Nimic nu e însă nedrept ori ofensator în aceste pagini, în care destinul unui critic e legat de destinul unei epoci (şi ce epocă!) din literatura română: ,,Cine vrea să-şi facă o idee despre evoluţia criticii române între 1950-l960 şi despre replierile ei spectaculoase poate urmări, cu încredere, studiile lui Ov. S. Crohmălniceanu, cronicarul literar cel mai important al momentului. El a trecut prin toate evenimentele şi a supravieţuit schimbărilor de direcţie, «clarificărilor», analizelor, criticilor şi autocriticilor ce se ţin lanţ. A fost în repetate rînduri atacat pentru cosmopolitism şi alte «derivaţii» ideologice, a atacat la rindul lui revizionismul in literatura şi critica literară. Spirit angajat, ascuţit, om de gust, a încercat să reprime prin analize caustice poezia proletcultistă şi proza acefală, artificială, din epocă şi a reuşit in unele cazuri. A suportat consecinţele şi a tăcut oarecare vreme, după care a luat-o de la capăt".

Scriitori români de azi (afiată deocamdată la al treilea volum) va deveni, într-o zi, cea mai importantă sinteză critică a literaturii noastre contemporane. Simplii amatori de literatură ori specialişti o vor scoate din raft ori de cîte ori vor voi să afle o opinie autorizată, competentă profesional şi onestă intelectual.

(România literară, nr. 20, 1984)

„Critica bine temperată"

Două trăsături mi se par definitorii pentru activitatea critică a lui E. Simion.

Aş numi-o pe cea dintîi lovinescianism. De numele lui E. Lovinescu, despre care E. Simion leagă, înainte de orice, o carieră întreagă consacrată literaturii contemporane, între 1919 şi 1943, criticul de la „Sburătorul" n-a fost doar susţinătorul cel mai de seamă al noii literaturi române de după Marea Unire, dar, într-un fel, criticul care i s-a devotat în exclusivitate şi care a făcut pînă şi din volumele despre Maiorescu un prilej de a afirma valorile actualităţii ideologice şi culturale. La rîndul lui, E. Simion a fost, cu puţine excepţii, atras de contemporaneitate. Excepţiile sînt studiul lui de debut despre proza eminesciană, urmare a lucrului în echipa lui Perpessicius, şi Dimineaţa poeţilor, al cărei titlu spune singur că e vorba despre cei dintîi poeţi români. Jurnalele (francez, german) nu intră în categoria criticii. Masivele tomuri intitulate Scriitorii români de azi reprezintă una din

foarte rarele tentative de a cuprinde într-un tablou poezia, proza şi dramaturgia deceniilor de comunism. Cu unele retipăriri, reluări sau adaosuri, ele acoperă, ca o umbrelă, cam tot ce s.-a scris important şi oferă cea mai obiectivă panoramă a unei epoci literare deloc obişnuite. Pentru cititorii de mîine (şi deja pentru cei de azi), această obiectivitate începe să nu mai fie corect înţeleasă. Lumea a uitat că se putea (totuşi!) scăpa de rigorile cenzurii comuniste şi că destui comentatori ai fenomenului precoce din Restriştile lui Voronca, ori în simbolismul tardiv al Orei fîntînilor lui Vinea, a fost o vreme abandonat în favoarea manifestărilor şi practicilor unei arte care credea că schimbă definitiv poezia, tematica şi limbajul ei. O dată experienţa consumată, toţi trei au redevenit ce fuseseră dintotdeauna: Maniu, un chtonic, cu un puternic instinct plastic imaginea dată de el literaturii vremii să nu mai fie acceptabilă pe de-a-ntregul ori să cadă sub contestarea generaţiilor noi. Dar este o imagine memoralmente corectă, ceea ce oferă deja o garanţie enormă de neinfestare ideologică, în condiţiile în care coloana vertebrală a multor confraţi într-ale criticii s-a curbat deseori şi reversibil.

O particularitate a raportului pe care E. Simion l-a întreţinut cu literatura actualităţii vine şi din faptul că el n-a fost, la drept vorbind, un cronicar literar. Desigur, a scris cronică în mod frecvent (scrie şi astăzi în Literatorul şi în Caiete critice), dar nu cred că punctul forte al activităţii lui critice trebuie căutat în foiletonul săptămînal avînd ca obiect o apariţie editorială recentă. Se remarcă lesne că foiletonistul a .,fugit" deseori în comentarii cu un caracter de generalitate sau a publicat pe spaţiul rubricii fragmente din studii mai ample, destinate de la început unor cărţi de istorie literară. Meritul principal al criticului a fost acela de a încerca să nu prindă cu promptitudine pulsul valorilor ,.la zi", dar să dea, după un oarecare timp, primele sinteze adevărate Lipsit de spontaneitate (şi în gust, şi în elaborare), E. Simion şi-a îndreptat atenţia către comentariul analitic, evitîndu-l pe acela nemijlocit evaluativ. Studiile lui surveneau de obicei cînd exista un anumit consens al oamenilor de meserie în privinţa valorilor cărţilor ori a scriitorilor; şi ele profitau din plin de apele calem pentru a le străbate în toate direcţiile şi pentru a formula cele dintîi observaţii quasi definitive.

Avantajul acestui efect de distanţare a fost că, dintre criticii generaţiei noastre, E. Simion s-a numărat printre cei mai rapid asimilaţi de şcoală. Manualul omologhează nu numai poezia ori proza unei epoci, dar şi critica ei. Tipul de studiu preferat de E. Simion a interesat automat şcoala, săracă, în general, la capitolul literatură

actuală şi mai ales la critică actuală. Profesorii au mai mare nevoie de comentarii, de analize decît de judecăţi de valoare. Circulaţia textelor din Scriitorii de azi m şcoală şi universitate a întrecut-o pe a tuturor celorlalte scrise în epocă. Nu există profesor de limba română din ultimul sfert de veac care să nu le fi citit, utilizat ori predat. Tezele de bacalaureat ori de admitere au abundat în citate ori în preluări nedeclarate din cărţile lui E. Simion. Metaforele lui critice s-au tocit pe băncile şcolii şi universităţii pînă la a deveni clieşee. Cred că E. Simion e la fel de iritat (ca şi mine de ale mele) de soarta unora dintre formulele puse de el în circulaţie, cum ar fi - cea mai tocită din toate! - aceea care face din N. Labiş „buzduganul unei generaţii", după asemănarea cu buzduganul pe care zemeul din basmele noastre populare îl făcea să izbucnească în poarta casei cu mult înainte ca el însuşi să-i treacă pragul, (îmi închipui că E. Simion a avut în subconştient imaginea aplicată de G. Călinescu, în Istorie, vocii profesorului lorga în drum spre amfiteatru unde-şi ţinea cursul). Această banalizare este inevitabilă şi nimeni nu este cruţat de ea.

A doua trăsătură (la care m-am referit la începutul articolului) a criticii lui E. Simion este natura ei fundamental descriptivă, adică tradiţională, în bună parte, succesul acestei critici în mediile didactice se explică şi prin modul oarecum conservator în care autorul Scriitorilor de azi şi-a conceput şi practicat meseria. Nu doar că şcoala nu iubeşte noutatea: dar îmi vine greu să-mi imaginez în mîinile unui dascăl altă metodă decît aceea descriptivă tradiţională. Structuralismul, semiotica ori interpretările derivate din naratologia modernă n-au cucerit şcoala, chiar dacă au făcut autoritate în universitate. E. Simion s-a ţinut constant departe de metodele noi. Singura care l-a fascinat la un moment dat (şi care a dat roade vizibile în Dimineaţa poeţilor, dar nu şi în studiile despre contemporani) a fost tematismul richardian, într-o variantă întrucîtva simplificată, şi, în orice caz, bine temperată, în general însă, E. Simion a descris cu instrumente clasice poezia ori romanul, a rezumat, a povestit şi a schiţat portrete. Stilul criticii lui a rămas, în aceste condiţii, perfect inteligibil. Accesibilitatea n-a fost chiar marea iubire a criticilor, mai ales din anii '70, cînd structuralismul şi naratologia le oferiseră deja un jargon îndeajuns de sofisticat. Trebuie spus că E. Simion a refuzat cu hotărîre acest jargon, preferîndu-i vechiul impresionism lovinescian, abia împrospătat sub raport tehnic. Cu vremea, s-a accentuat latura subiectivă, confesivă a criticii lui (şi Lovinescu a cunoscut o evoluţie asemănătoare), în avantajul unei expresivităţi mai „personale", mai suple şi mai simpatice. Dar tehnicismul nu i-a intrat niciodată în graţii criticului,

nici schemele, „desenele", ori tabelele la modă printre studenţii profesorului.

Aş dori să spun, în încheierea acestor sumare consideraţii, cîteva cuvinte despre felul cum citesc eu însumi critica lui E. Simion. E vorba de o apreciere de lectură (şi de relectură), în care gustul joacă rolul principal. Am lăsat la urmă aceste observaţii, fiindcă am vrut să fiu sigur că ele vor fi interpretate cum se cuvine, aşadar, după ce am înfăţişat cu o anume ştiinţifică răceală (atîta cîtă ne permite critica) trăsăturile operei lui E. Simion şi i-am sugerat locul ocupat în critica postbelică.

îl găsesc pe autorul Scriitorilor de azi prea rigid pentru gustul meu şi cu o viziune mai degrabă conservatoare asupra literaturii. Nu i-a plăcut niciodată să rişte. Judecăţile lui (în general, acceptabile) au venit după ce lucrurile s-au aşezat şi nu mai există primejdia unei compromiteri (prin exces de laudă ori de negare). Deşi a stat peste trei decenii în foişorul cu priveală (cum era numit acum două sute de ani miradorul) al criticii, e greu de spus că a descoperit ori că a lansat un scriitor. Nu e singura menire a criticii aceasta, recunosc, şi nici măcar nu sînt convins că e.cea mai de seamă, dar pare oarecum, curios să izbuteşti performanţa, cînd eşti.cronicar, de a scrie totdeauna al doilea despre autori. Sub acest raport, E. Simion e un fel de Raymonth Poulidor (ciclistul francez al anilor '60) al criticii noastre de după război. Lipsa aceasta relativă de curaj se observă şi în tratarea să-i zicem nediferenţiată a scriitorilor. Dincolo de M. Preda şi alţi unul sau doi senatori de drept ai istoriei contemporane a literaturii, toţi ceilalţi scrikori sosesc, în reprezentarea lui E. Simion, în pluton compact (în virtutea inerţiei, recurg tot la o metaforă din ciclism). Aceasta se explică prin faptul că E. Simion n-are suficientă vigoare nici în entuziasm, nici în dispreţ. Polemica a practicat-o rarissim şi nerelevant. Aşa cum n-a propus un autor, nici n-a demolat pe vreunul. Cronicile lui conţin judecăţi cuminţi. Aerul lor e călduţ. Te poţi aştepta din partea lui mai curînd la o banalitate decît la ceva şocant. Lipsa preferinţelor e vădită: criticul scrie la fel despre oricine. E un avantaj aici: egalitatea de umoare. Dar şi un dezavantaj: slabul accent emoţional. Un critic care nu-şi dă niciodată în petec, probabil din cauza unui seif control perfect, e tot aşa de puţin simpatic ca o femeie splendidă, dar frigidă.

Bănuiesc critica lui E. Simion de o carenţă esenţială: inautenticitatea. Criticul Scriitoruld e azi e acelaşi cu toţi şi egal cu sine însuşi. Dar n-are (sau n-o comunică) decît o minimă bucurie a lecturii. E sastisit de cărţi ca Don Juan de femei, fiindcă a descoperit relativ

cronici1)

imprimi

general

lucruri i

de eruc

căci ra

formul

spre

impre>

în adr

explici!

„Ai fiecare j încred \ el, 'in t faci ac\ sa nu tragicei, în j antich j pereni şi a ei '

C'c«

doua ' Ca şi | fin de'

sau >' coinc cosmi artist sister capitt recen fabul | supei IV

contt' deosi (penti' „isto I. M

repede că toate cărţile sînt la fel. Temperatura frazei lui critice nu creşte şi nu scade niciodată dincolo de o anumită limită. Pare ,şi puţintel ţeapănă, din pricina ştraifului şi a unei atitudini hautaine, cum zic francezii, a autorului. Scriind despre toată lumea (ceea ce este un merit), nu poţi să ştii ce înclinaţii are (ceea ce este un defect). Şi nefiind constrins de nici un imbold lăuntric, e supus modei. C. Noica i-a displăcut teribil de la început, în aşa fel încît a recenzat nefavorabil Jurnalul de la Păltiniş, nesesizînd parcă faptul că el aparţine lui G. Liiceanu şi că Noica nu e decît un personaj în acest jurnal. După revoluţie, a devenit însă recenzentul oficial al autorilor în generaţia lui Noica interzişi sau ucişi de comunism. Dar nu văd nici cea mai vagă afinitate între el şi EHade ori Vulcănescu. Articolele despre aceştia sînt inodore şi incolore. Le scrie şi le rescrie totuşi, ca şi cum ar asculta melodia unei arii a timpului.

Cea mai atrăgătoare (şi stilistic) parte a operei Iui E. Simion rămîne, la relectură, acea memorialistică din Timpul trăirii, timpul mărturisirii, unde morga obişnuită a fost înlocuită de o anumită căldură a confesiunii. Şi dacă în critica propriu-zisă se observă mai lesne efortul, deseori laborios, decît talentul spontan, în jurnalul amintit ies la iveală nebănuite daruri de portretist şi de evocator.

(România literară, nr.20, 1993)

Document: 28. Lucian Raicu.doc

Lucian Raicu

LUCIAN RAICU „Reflecţii asupra spiritului

creator"

„La originea scrisului se află un şoc, mai exact spus o ruptură", afirmă Lucian Raicu într-unul din atît de interesantele sale „fragmente critice" (strînse în Reflecţii asupra spiritului creator ca într-un jurnal de lectură); idee pe care o ilustrează cu o întîmplare relatată de Andre Gide în Feuillets d'automne. Deşi întîmplarea „pare desprinsă din genul oarecum facil al memorialisticii de almanah literar", ea de fapt „spune enorm despre Gide". Fiind, la 27 de ani, primar peste propria sa proprietate din Calvados, Gide cunoaşte pe un oarecare Mulot, lucrător necalificat, folosit la muncile cele mai grele şi dezonorante, îr5 ciuda faptului că omul avea unele însuşiri care-l deosebeau de consăteni pînă la a părea „fiul din flori al vreunui aristocrat". Intervenind pe lîngă administratorul său, în favoarea lui Mulot, Gide află că admirabilul bărbat îşi datorează situaţia actuală împrejurării că are cazier judiciar. Gide e surprins. („Să fie acesta şocul de care vorbeam ? - se întreabă Lucian Raicu. Ei bine, nu "). Discută cu Mulot care-i declară că fusese victima unei erori judiciare. Nu fără insistenţe, smulge de la el istorisirea următoare: abia liberat din armată, cu ani în urmă, Mulot lucra pentru Compania de Căi Ferate la consolidarea unui taluz; nişte vînători pătrunseseră în zonă, în căutare de vînat, deşi lucrul era interzis, şi împuşcaseră un iepure; jandarmii le dresaseră proces-verbal de contravenţie, bazaţi pe mărturiile cîtorva din lucrători; ulterior însă, cum se dovedise că vînătorii au rubedenii sus puse, totul căzuse baltă, iar lucrătorii de la taluz îşi retrăseseră, de frică, mărturiile; toţi, în afară de Muiot care perseverase întru-adevăr şi fusese pînă la urmă condamnat pentru mărturie falsă. Reacţia lui Gide e „o nestăvilită indignare". Dar şocul, ruptura, nu se produc nici în acest punct al întîmplării. Tînărul primar pleacă la Paris încercînd să obţină dreptate pentru Mulot. E însă prea tîrziu spre a se reface procesul şi prea devreme pentru o ştergere a cazierului. Timpul trece, Gide vinde proprietatea din Calvados, uitînd de Mulot. Dar, revenit în sat peste ani, şi întîlnind pe fostul administrator, din vorbă în vorbă, îşi aminteşte de prietenul său. Află că îi fusese prescris cazierul şi ajunsese primar într-un cătun vecin. Dar află încă ceva mult mai important; şi anume că Mulot îl minţise, povestea cu vînătorii fiind o pură invenţie: fusese condamnat pe drept, fiindcă

violase o fetiţă. Gide e uluit, lovit în buna lui credinţă, jignit. Iată şocul! Comentariul lui Lucian Raicu încearcă să desprindă semnificaţiile acestui şoc.

Astfel de întîmplări găsesc „numai ţi numai pe cei în stare să le primească", observă criticul, pe cei care se lasă loViţi de ele, dezarmîndu-se singuri de orice orgoliu sau prejudecată. Revelaţia tuturor acestora nu e, apoi, exclusiv de ordin moral: „ ar fi o platitudine să credem că ea se reduce la descoperirea (umilitoare, desigur) a rupturii dintre imaginea privitoare la Mulot şi adevărul crud, batjocoritor". Revelaţia - încheie Lucian Raicu - începe să capete sens abia cînd se deschide spre un „orizont abisal", acela al „perfecţiunii minciunii avansate de Mulot". „Minciuna poate fi la fel de coerentă ca adevărul! Mai mult: minciuna poate fi la fel de adevărată ca adevărul! Sau, poate, mai adevărată?! Relatarea (de înaltă ţinută literară, dar şi morală) a lui Mulot în postură de ' «victimă a justiţiei» este mult mai convingătoare, mult mai verosimilă decît adevărul expus în zece cuvinte la sfirşit; un adevăr fad, cam stupid, cam melodramatic - şi totuşi, spre deosebire de admirabila şi răscolitoarea minciună, un adevăr; absolut de necontestat, dar sărac, plictisitor, în ciuda aspectului său vag senzaţional: senzaţional de duzină, «făcut», «literar»jn sensul mediocru al cuvînţuhti*.

De ce am dat acest lung exemplu din Reflecţii? Nu numai pentru subtilitatea şi profunzimea diagnosticului pus de Lucian Raicu în cazul Gide-Mulot, dar şi pentru că el ilustrează foarte bine modul de a gîndi şi metoda criticului. Cine, mai ales, i-a citit cartea despre Gogol -minuţioasă şi adîncă, originală şi temeinică, - înţelege uşor acest lucru. Faguet spunea că a citi bine înseamnă a citi încet. Critica lui Lucian Raicu este una lentă, înaintînd prudent, cu paşi mici, ocolind, tatonînd, fixînd. Psihologic, ea reprezintă o formă a amînării şi, nu întîmplăfor, criticul socoteşte că scriitorul „este adesea un om cu atitudini şi reacţii întîrziate". Reacţia - a artistului, ca şi a criticului - la şocul realului (în cazul criticului la al cărţii citite) trebuie să fie întîrziată pentru a cumula suficientă energie, în artă, spre deosebire de viaţă, promptitudinea nu e profitabilă, ducînd la epuizarea prea rapidă a energiei şi la scăderea tensiunii. Artistul (şi criticul) îşi pun singuri obstacole, îşi cultivă şi sporesc tensiunea pînă la a o face de nesuportat. Această concepţie despre creaţie Lucian Raicu o exprimă în toată cartea sa de azi, sprijinind-o pe exemple numeroase, cele mai multe (covîrşitoarea majoritate) fiind alese din rîndul operelor mari ale lumii, într-un articol despre Reflecţii de acum cîtăva vreme, Mircea Zaciu a descris „ermitajul criticului" şi nu are rost să-i repet operaţia: dar mi se pare că natura exemplelor oferite de Lucian Raicu este semnificativă şi dincolo de numele ca atare. Desigur, o capodoperă e totdeauna o dovadă mai demnă de luat în seamă decît o operă măruntă. Dar încă:

în cazul ei, amînarea, tensiunea, obstacolul ating cote pe care opera măruntă nu le cunoaşte. Există o intensitate a cîmpului unei capodopere care atrage evident pe L. Raicu. Toată critica lui gravitează în această zonă. Autorul Reflecţiilor e un vulcanolog care caută apropierea craterelor şi iminenţa exploziilor, mereu ameninţat să piară ca Pliniu cel Bătrîn, sub lava unyi Vezuviu literar, în recenzii, la cărţile obişnuite, criticul reface în imaginaţie aceeaşi mare activitate vulcanică, de unde şi impresia de excesiv, de emfatic, de inaderenţă la obiect pe care ele o lasă adesea.

Domeniul predilect al criticii lui Lucian Raicu este, în definitiv, acest spaţiu în care forma operei se întrezăreşte din aburii fierbinţi ai naşterii ei. Lucian Raicu vorbeşte de o coincidenţă între formă şi geneză: „Opera finită, înţeleasă bine, nu este altceva declt reprezentarea exactă a drumului spre ea şi, deopotrivă, descrierea atentă a procesului de producere tinde să se identifice pînă la urmă cu imaginea înţeleasă a operei închegate". Şi, în concluzie: „Orice critică a operei este o reconstituire a genezei ei şi orice tentativă de surprindere a momentului genetic este şi o definiţie veridică a operei constituite". Ideea e frumoasă, aplicabilă însă doar pe jumătate criticii lui Lucian Raicu al cărui obiect nu este totuşi aproape niciodată opera propriu-zisă, ci posibilitatea ei. Consideraţiile cele mai frapante (ca acelea despre Gide-Mulot) se mişcă într-un cîmp de potenţialităţi, acolo unde opera, în stare născîndă, mai poartă pe corpul ei spuma virtualităţilor de tot felul. Această critică respinge (nu de tot şi nu, desigur, şi în principiu) orice approach pur formal, de tip structuralist, în care opera nu este decît un obiect sau o reţea. Ea e mai aproape de psihocritică, fără a urmări însă aspectul anecdotic, exterior evenimenţial. Opera este adevăratul eveniment în biografia oricărui creator, replică L. Raicu biografiştilor de felul fui Henri Troyat sau. Maurois. E oricum o critică de identificare, de trăire, un dialog între conştiinţe, în sfîrşit, principala ei vocaţie este aceea analitică. Sinteza e respinsă de două ori: o dată pentru că pare a nu reţine din ,.viaţa" operei decît termenul final, acela ce poate fi fixat într-o formulă, floarea pomului, culeasă cu un gest elegant, dar ofilindu-se fulgerător* şi a doua oară pentru că e, prin natură, prea categorică. („Rugat să rezume în două-trei fraze sistemul său filosofic, Bergson răspunde că dacă ar putea să facă asta n-ar mai fi scris sistemul, că tot sistemul este încercarea de a face acest rezumat": iată un paradox aparent, care defineşte o gîndire - critică, filosofică, - analitică, pentru care a rezuma înseamnă a complica, a nuanţa şi a ezita la nesfîrşit). Observatorul literaturii ca potenţialitate, nu are cum iubi recea

cronici impri genera lucruri de erudj căci formul spre a imprev în adm explica „Mi fiecare încrede el, în or faci act sa nu n tragicii, el, în antichit pereniti şi a epc' Can; doua st Ca şi în fin de s sau XX *(coincis i! cosmog i artistic-'; sistema capitole recenzii fabuloa supeno Mu] contem(deosebi l pentru „istorie I. M. S

încremenire a sintezelor şi lipsa lor de nuanţă. O lungă călătorie prin rădăcini şi prin tulpină, tinzînd necontenit spre coroana înflorită, dar amînînd, amînînd accesul la floare - iată visul secret al acestei critici „interioare" (chiar şi cînd nu e profundă), lente (ca demers, chiar şi cînd atenţia e numai simuiată) şi impregnată de subiectivitate (chiar şi cînd e vorba doar de un mod al spunerii, de un ton al vocii şi nu de adevăruri personale), între criticul-fluture (sau albină?), ce colindă florile, şi criticul-cariu, ce sapă infinite canale, instalîndu-se în casa altuia ca în casa proprie şi „renovînd-o" după gustul lui, nu mai e nevoie să spun care e metafora potrivită cu spiritul Reflecţiilor lui L. Raicu.

Reflecţiile rezultă, în fond, din ce a căzut de la masa autorului lui Gogol sau fantasticul banalităţii ori al lui Llviu Rebreanu: nu pun nici o intenţie peiorativă în afirmaţii. Un critic citeşte multe cărţi despre care nu scrie; îi trec prin minte idei ce nu-şi găsesc întrebuinţare în studiile sale; nimereşte formulări fericite pentru care nu are loc imediat. Aceste „rămăşiţe" (firimituri sau mari bucăţi) sînt uneori extrem de interesante, pline de sugestii şi au, în tot cazul, un caracter de bruion care face ca gîndirea scriitorului să poată fi surprinsă la lucru, în ebuliţie, pe viu. Reflecţiile lui L. Raicu au acest merit şi le-am citit cu plăcere şi cu folos. Autorul nu e numai un om inteligent şi cultivat, dar o personalitate foarte originală: „spectacolul" oferit de o astfel de minte e pentru oricine instructiv. Din cele trei secţiuni ale cărţii, mi s-a părut că prima (aproape trei sute de pagini din patru sute cincizeci) este, tocmai din acest motiv, cea mai bună. A treia fiind oarecum hibridă, a doua (în care obiectul reflecţiilor este critica) cuprinde multe pagini de pură constatare, neamănunţite, ce par oarecum ocazionale. Aerul de jurnal, de confesiune, acel accent inimitabil de sinceritate pasionată (pe care L. Raicu ştie s-o şi joace atît de bine), părînd a comunica nu roadele unei gîndiri, ci gîndirea însăşi, în plină manifestare, stilul voit fără strălucire, aproape chinuit, fraza lungă, abundentă în paranteze, sublinieri şi ghilimele (din dorinţa de ; prinde toate nuanţele), pînă la sofisticare, toate acestea se întîlnesc mai ales în secţiunea iniţială a Reflecţiilor şi-i formează farmecul şi interesul.

(România literară, nr. 6, 1980)

„Fragmente de timp"

într-un interviu acordat anul trecut lui George Arion pentr „Flacăra" şi reluat în finalul Fragmentelor de timp, Lucian Raicu se

referă la o celebră expresie a lui Stendhal: „Avoir pour metier sa passion". Făcînd-o a sa, criticul mărturiseşte a fi avut noroc în alegerea profesiei pe care o exercită dintotdeauna deoarece acesta s-a confundat cu o vocaţie. Oarecum în prelungirea acestei idei putem observa că nimic nu caracterizează mai bine pagina criticului. decît patosul. Inteligent, cultivat, dotat cu simţul umorului, Lucian Raicu o are, mai presus de toate aceste însuşiri, pe aceea a seriozităţii. El ia lucrurile în serios şi vrea să fie luat, la rîndul lui, în serios. Critica i se pare o experienţă spirituală: nici mai mult, dar nici mai puţin decît atît. îşi pune întreg sufletul în ea. E sincer, dar nu dispus să se confeseze. „Nu vă încredeţi in confesiuni", îl previne el pe colocutor. Vreţi să ştiţi ceva despre mine? „Luaţi de pildă capitolul Cu Tolstoi din Calea de acces, ultima mea carte. Aflaţi acolo totul. Chiar şi eu, în rarele clipe cînd devin curios de mine însumi, citesc trei-patru pagini, cu destulă mirare, cu destulă resemnare; va să zică asta este. [...]. In capitolul amintit este chiar vocea mea vorbind despre Tolstoi". Aşadar calea de acces spre fiinţa autorului nu e alta decît opera lui. Şi: „ Calea de acces este calea care duce... pe care nu se află nimic, nici o idee primită, nici o prejudecată, nici o povară purtată inutil de colo pînă colo", îţi vine să repeţi vorbele criticului: va să zică asta este! Nu cunosc, în toată literatura română, un critic mai apropiat de ceea ce s-ar putea numi starea genuină a criticii. El spune: „..Lectura este o experienţă suportată, iar scrisul este o practică în cadrul căreia, angajîndu-ne şi inventîndu-ne, avem curajul să propunem altora să ne suporte pe noi, pur şi simplu ". Plăcerea lecturii este una impură, înrudită cu suferinţa. „Da, o boalâ-nvinsă-i orice carte", remarcă Lucian Raicu în cuvintele poetului. A da curs vocaţiei, care înseamnă, în ce-l priveşte, dorinţa de a citi şi de a scrie despre ce citeşte, e altceva (şi mai mult) decît a se lăsa în voia plăcerii, a jubilaţiei, a exultării. Descoperă, e drept, în lectură un fel nemijlocit şi prezent de a se manifesta, un epicureism sui-generis, asemănător cu al tuturor creatorilor pe care operele anterioare nu-i mai preocupă şi pe care aproape le-au uitat, în vreme ce aceea la care tocmai lucrează le macină nervii şi puterile, îi ţine încordaţi, îi obsedează. Dar plăcerea are ca revers o tensiune uriaşă, aproape paroxistică; de aici patosul. Evocînd într-un rînd serile de la Şcoala de literatură, Lucian Raicu îşi aminteşte că luase obiceiul de a citi cu voce tare prietenilor săi din Gogol. Mărturisirea este în cel mai înalt grad semnificativă şi, deşi lungă, o voi cita pe toată, remarcînd felul în care intensificarea bucuriei lecturii devine la un moment dat dureroasă:

„ Ceasuri în şir, nopţi în şir, abuzînd de consimţământul la început doar formal al celorlalţi, tot pînă în zori, ca-n vremurile bune de

x

odinioară, pînă ce cădeam răpus de oboseală (fizică), niciodată de plictiseală, deşi repetam de zeci de ori aceleaşi pagini, fără să mă satur, cu un nesaţ crescînd, aproape nebunesc Nu era nimic de făcut, pofta de lectură, de interpretare, de mimică, de regie, în loc să slăbească, se intensifica si oarecare surdă îngrijorare se făcea simţită in jur, printre intimi şi binevoitori, în familie şi în societate, oarecare dubiu privind echilibrul sufletesc al neistovitului cititor, actor, interpret, lipsit de măsură, de instinctul conservării, de refluxul limitării. Nu mai ştia, nu mai voia, nu mai era capabil să pună punct. Nici o speranţă, de nicăieri. Dacă nu era lăsat să înceapă, instaura teroarea semnelor de plictiseală; dacă, abuzînd de spiritul concesiv al membrilor grupului, izbutea să înceapă — cu promisiunea fermă că va citi doar două pagini, atît şi nimic mai mult — nu mai era chip să termine. Era ca o boală, după toate semnele, incurabilă ".

Patos, stare genuină, emoţie bucuros-chinuitoare, stil trăit al lecturii, în care opera citită e asimiiată nu doar prin ideile ei, dar şi prin expresia caracteristică, sinceritate nebiografică, păstrînd doar aura personalităţii reale a celui care scrie, nu derizoriul existenţei lui cotidiene - acestea şi altele se pot observa cel mai lesne în întrebări, mirări, exclamări, primul din cele trei capitole ale cărţii de faţă (al patrulea cuprinzînd interviul pomenit la început), şi care continuă problematica şi tonul Reflecţiilor asupra spiritului creator. Aceste şaptezeci de pagini iniţiale sînt rareori egalate în interes al ideii şi în intensitate a expresiei de articolele grupate sub titlu Fragmente de timp (de unde totuşi putem reţine paginile despre caietele şi despre jurnalul lui Rebreanu în raport cu marile cărţi „Fragmentările şi «firimiturile», notele, copilăreştile «citate» din recenzii; somnoroasele reflecţii atît de «banale», bietele de ele, amintirile de toată mina provocate de lectura lui Creangă, care-l încremeneşte, nu alta, de admiraţie. Şi parcă deodată, cum aşa?, Iţic Ştrul dezertor, Ion, Pădurea spînzuraţilor" -, unele din Fragmentele despre Marin Preda, Fraza tăiată, consacrat lui D. Mazilu - „// interesează, şi numai de la un anume grad de complicaţie în sus, imposturile. Nu răul, ci ceea ce seamănă cu binele, nu impurităţile, ci ceea ce seamănă cu puritatea, cu inocenţa, cu nobleţea. Ticăloşia avidă de o bună conştiinţă..." - şi, în fine, „rriicile adevăruri" de mulţi trecute cu vederea din Scene din viaţa literară sau din cronicile literare (doar cîteva fiind sinteze, portrete, cu adevărat, de exemplu aceea despre E. Simion) din partea intituiată Portrete contemporane. în legătură cu ultimele, mi se pare că servitutile genului îl dezavantajează pe Lucian Raicu. Fragmentarismul său genuin n-are

cum umple, altfel decît cu generalităţi, unele din spaţiile inerente cronicii. Plăcîndu-i să se fixeze pe esenţe pure, se descotoroseşte prea repede de introduceri şi lămuriri, absolut necesare totuşi cînd comentezi în plină instanţă o carte. Ce să facă cititorul cu o fineţe critică precum aceea din articolul despre însoţitorul lui C. Ţoiu (,. evitarea nemijlocitului stă în firea acestei deloc prozaice proze, care nu suferă decît adevăruri filtrate"), dacă nu i se spune mai nimic despre acţiunea şi personajele romanului? Nu sînt, poate, cel mai indicat să judec aceste cronici, foarte personale, în observaţii de amănunt şi cu o justeţe incontestabilă a nuanţelor, căci mie toate cărţile la care se referă îmi sînt cunoscute: dar, punîndu-mă în situaţia cititorului neavizat, căruia cronicarul i se adresează în primul rînd, nu pot să nu remarc eventuala dificultate de înţelegere. Cronicile lui Lucian Raicu pot fi corecte şi profunde, dar n-au ceea ce se cheamă eficacitate. Vizează ţinte prea îndepărtate, pierzînd-o pe aceea specifică. Din tot ce a scris, îl prefer pe critic în Reflecţii (asupra practicii scrisului sau asupra spiritului creator) şi în eseurile despre Gogol, Tolstoi şi ceilalţi „mari", unde se află la largul său, nestînjenit decît de regulile pe care şi le impune el însuşi, căutînd şi găsind o cale de acces pe care nu se află nimic, nici un suflet străin.

Mă întorc deci la întîi le'pagini din Fragmente.de timp, pe care le-am citit cu delicii şi din care aş putea cita oricît. Ele sînt, ca şi precedentele „fragmente", o combinaţie personală de reflecţie critică, amintire şi jurnal. Din toate acestea cîte puţin, într-o manieră extrem de atrăgătoare şi de liberă, care permite criticului să fie liric fără să cadă în entuziasme facile. Lirismul este o infuzie de subiectivitate. Lucian Raicu îl explică (explicînd şi titlul secţiunii) într-un pasaj reluat pe coperta a doua a cărţii, pe care aşadar îl consideră important: „ Semnul de întrebare (?) şi semnul de mirare (!) zis şi de exclamare; cit timp aceste două semne există şi sînt încă întrebuinţate, nu mai des, dar nici mai rar decît, trebuie, viaţa omului mai are sens, nimic nu este încă definitiv pierdut". Se putea o definiţie mai bună a firii genuine a criticii proprii? Sigur, candoarea are nevoie de rigoare. Lucian Raicu nu face parte din speţa criticilor care-sînt pur şi simplu poeţi, în el, poetul e dedat cu filosofia, impresiile gîndesc, intuiţiile au idei. Doar că nu-şi pierde aproape niciodată o anumită inocenţă sau, mai exact, curiozitate faţă de tot şi de toate. Autorii şi operele i-o stîrnesc deopotrivă. Iată cîteva spicuiri. Criticul şi-l aminteşte pe Tudor Vianu părăsind sala teatrului după reprezentaţia cu piesa Rinocerii lui Eugen lonesco şi e frapat de îngîndurarea de pe chipul lui: „ cea mai expresivă din cîte figuri mi-a fost dar să reţin ". Spectatorul se mai afla în puterea

spectacolului: dar cînd te gîndeşti cine era spectatorul şi de la ce spectacol pleca, nu se poate să nu simţi pertinenţa observaţiei criticului, întrebîndu-se ce este poezia, Lucian Raicu spune în alt loc: „Poezia nu e numai text, numai scriere materială, este şi existenţa însăşi a celor care o fac şi aura din jurul lor... " Absolut uimitor mi se pare portretul lui D. Stelaru, cunoscut după război, şi care infirmă (sau completează) imaginea boemului neglijent pe care ne-au lăsat-o confraţii de generaţie. Merită, din nou, că citez textul întreg:

„Avea aproape cincizeci de ani cînd, după ce-l citisem, şi scrisesem despre el, l-am cunoscut, mai Poet decît fusese în tinereţea boemă. Discret, tăcut, poate timid, aşezat şi «serios», îmbrăcat cu îngrijire, extraordinar de demn în ţinută, sigur de sine fără urmă de emfază a încrederii; mi-a întins mina, s-a prezentat («Dimitrie Stelaru») cu voce înceată dar fermă: i se propusese un volum selectiv în Cele mai frumoase poezii: dacă sînt de acord să scriu prefaţa; eram de acord; mulţumesc, bună ziua. Venea la România literară de două, trei ori pe an, aducea cîte un ciclu de versuri, se aşeza pe un scaun şi, fără vorbă, aştepta să fie citite de către redactorul secţiei de poezie; redactorul îşi punea ochelarii, citea, se apropia de Stelaru, îi spunea şi el două vorbe. Stelaru răspundea ceva în şoaptă, apoi se ridica de pe scaun, dădea mina cu omenosul redactor, dădea mina şi cu mine -şi cu ceilalţi, spunea bună-:iua sau bună-seara, pleca. Nu întreba cînd apar versurile; el îşi făcuse datoria, le oferise, aşteptase cuminte şi demn să fie citite, treaba sa se terminase ".

Astfel de portrete, de instantanee mai există în carte. Al lui Camil Petrescu, bunăoară. Lucian Raicu are, evident, condei de prozator. Dar el este, să nu uităm, un critic, un om al ideilor, al disociaţiilor, al speculaţiilor, „în roman primează soarta, negii/abilă din punct de vedere istoric, a individului, a «bietului om», — scrie el combătînd teza că ar exista cu adevărat romane politice sau chiar istorice. Nu Napoleon este important aici, ci Bezuhov, Nataşa, Plafon Carataev, din perspectiva lor asistăm la teribilele evenimente". Altundeva, se întreabă cum începe o carte: poate începe într-un fel pentru cititorul ei şi în altul pentru autorul ei sau poate începe în acelaşi fel pentru amîndoi. O tipologie spirituală şi exactă se stabileşte pe această bază neaşteptată. Dar despre locurile comune? „ Un falnic loc comun este şi cel care sanctifică existenţa unei magii artistice; cea a eternei povestiri... îndoielile în privinţa ei persistă, pînă cînd, în carne şi oase, se iveşte cineva capabil s-o dovedească. Isaac Bashevis Singer este un astfel de magician. Arta sa, cu totul inefabilă, se naşte ai zice din nimic, din acea sărmană realitate la îndemîna oricărui observator,

lipsit de cine ştie ce putere de pătrundere, şi dintr-o foarte obişnuită reverie pe marginea ei,.din puţină confesiune... ". Reţeta continuă pe mai bine de o pagină. Concluzia ne interesează de asemenea: „ Privim degetele care ţin condeiul povestitorului de modă veche; poate că ştiu ele, poate că în ele stă inexplicabilul. Unde în altă parte? ". Aş putea înmulţi dovezile că Lucian Raicu este neîntrecut mai ales în acest fel de a citi, cu maximă atenţie, lent (după spusa lui Faguet), cu creionul în mînă. El e în primul rînd un mare cititor, care glosează cu o lucidă naivitate pe marginea operelor, după ce a stăruit, a revenit, a aşezat frazele scriitorului sub lupă, pînă la a li se vedea porozitatea infimă. .Glosele lui sînt fragede, minuţioase, şocante, captivante printr-o dezordine aparentă de neprofesionist, aş zice, de om care iubeşte cărţile, sub care se ascund însă tiparele stabile ale unei indiscutabile competenţe critice.

(România literară, nr. 17, 1985)

Document: 29. Matei Calinescu.doc

MATEI CĂLINESCU

„Aspecte literare"

Uităm adesea că un critic adevărat (şi Matei Călinescu este unul adevărat, nu mai trebuie s-o spun) e de fapt un „scriitor", pe care-l citim pentru el însuşi, nu numai un simplu comentator de literatură, în căutarea acestui scriitor trebuie să pornească analiza Aspectelor literare. Aici nu discutăm ideile, opiniile lui, dar stilul de lucru şi ideile, desigur, doar în măsura în care nu putem face abstracţie cu totul de ele. Sub acest raport, Matei Călinescu e, probabil, între tineri, singurul care continuă în mod decis (şi conştient) tipul de critică reprezentat altădată de Tudor Vianu. Nu e vorba de a imita pe Vianu, pe Călinescu, pe Lovinescu, ci de a înclina către o anume înţelegere a criticii, din care decurge un stil de analiză. Poate şi temperamental, în orice caz prin concepţie şi tehnică, Matei Călinpscu se apropie mai mult de Vianu decît de oricare altul. De altfel, în momentul de faţă, două sînt „şcolile" critice mai importante, vorbind în primul rînd de tineri: a lui G. Călinescu şi a lui T. Vianu, cu mari diferenţe, desigur, între ele, dar fiecare îndreptăţită şi posibilă, în caracterizarea pe care autorul Aspectelor literare o face

într-un rînd lui T. Vianu este nu doar înţelegere, dar simpatie evidentă pentru echilibrul şi gravitatea în idei ale acestuia, pentru exprimarea demnă şi neostentativă, pentru lipsa de poză şi de gesturi spectaculoase, încît putem bănui fără greutate că tînărul critic şi-ar recunoaşte cu plăcere aceste atribute. Ceea ce izbeşte de altfel la Matei Călinescu este tocmai eleganţa critică, urbanitatea desăvîrşită împinsă uneori pînă la complezenţă. El este mereu egal cu sine, detaşat, cenzurîndu-şi pornirile, interzicîndu-şi să fie nedrept, maliţios, unilateral. Fraza e normală, destinsă, de o mare claritate, fără precipitări ori schimbări de ritm, mai mult logică decît metaforică. Acesta e în definitiv stilul „clasic" de critică, obişnuit să respecte opera şi s-o examineze prudent, dar meticulos. Pentru că, dacă nu e captivantă, scăpărătoare, critica de felul acesta are avantajul de a proceda totdeauna la o despuiere meticuloasă, atentă a operei, de a nu lăsa nimic în afara discuţiei, de a folosi toate elementele în argumentare, cu o aplicaţie cam pedantă uneori.

Natural, ea e, înainte de toate, sistematică, superior didactică. Autorul va traversa opera în toate sensurile, cu egală atenţie pentru fiecare aspect, fără să-şi ia libertatea de a trece în zbor peste acele lucruri care-i spun prea puţin sau de a le ignora pe acelea care nu-i spun nimic. Un exemplu ar putea fi studiile despre Minulescu sau

Petică, mai ales al doilea, unde se începe cu o privire asupra simbolismului românesc, se examinează pe rînd biografia (chiar dacă autorul n-are date noi de" comunicat), activitatea publicistică, în fine opera lirică şi dramatică a lui Petică, după un criteriu cronologic. Aici nu discutăm ideile despre Petică ale lui Matei Călinescu, dacă sîntem sau nu de acord cu ele (ideile trebuie respectate), ci stilul lui de lucru, în al doilea rînd, criticul de formaţie clasică, Vianu de exemplu, nu se ocupă, decît prin excepţie, de contemporani. Este la mijloc o timiditate în faţa operelor în curs de elaborare, imprevizibile, şi, măcar virtual, o tendinţă de retragere în istoria literară. Matei Călinescu n-are nici el ,,vocaţie" de cronicar (scrie cronică, dar despre anume autori), adică plăcere de a risca formulînd întîiul o opinie, de a descoperi, de a se verifica pe un domeniu virgin. Se observă numaidecît că el se mişcă mult mai nestingherit cînd scrie despre Blaga, Călinescu sau Bacovia, decît în articolele despre autori recenţi, în acestea din urmă nu mai este nici aceeaşi obiectivitate, preferinţele criticului sărind în ochi (ceea ce este normal şi admisibil, dar în cazul lui Matei Călinescu gestul contrazice obişnuita egalitate de tratament a tuturor scriitorilor).

Să examinăm acum în fugă cîteva din studiile semnificative. Despre spiritul călinescian produce întîlnirea celor două mentalităţi critice şi e interesant sub toate aspectele. Dacă lipseşte acea mişcare de simpatie aşa de evidentă în articolele despre Vianu (adevărate evocări), înţelegerea spiritului călinescian nu e mai puţin profundă. Autorul lucrează cu toate piesele pe masă: el desface cu vîrful cuţitului ţesătura, izolează părţile alcătuitoare şi le defineşte. Foarte subtilă e mai ales explicarea „romantismului" lui Călinescu: „Romantismul călinescian e al unui clasic pus in stare de libertate, manifestînd înclinaţiile fireşti ale tipului său artistic cu o voluptate fără margini" Aşadar, un clasic voluptuos, de fapt un modern care retrăieşte clasicismul cu voluptate. O dată terminată operaţia de disecţie, criticul pune piesele în eprubeta cu alcool, unde se vor conserva. Dar refacerea spiritului viu al lui Călinescu devine cu neputinţă. Aceeaşi procedare prea sistematică ne întîmpină şi în Arta epică a lui G. Călinescu în „Scrinul negru", plin de observaţii personale, inteligente (Călinescu rămîne şi în roman un moralist clasic, creator de caractere, adoptînd o postură de studiu, în Scrinul negru balzacianismul se uneşte cu comicul şi cu propensiunea pentru grandios; Caty Ciocîrlan e o „bovarică, dar căreia toate dorinţele şi nostalgiile i se împlinesc" ş.a.m.d.), dar iarăşi fără ambiţia de a construi.

în general, studiile lui Matei Călinescu sînt bune analize, metodice, subtile, elegante, privind însă opera în chip prea static, nu ca pe un

proces care trebuie parcurs în două sensuri, ci ca pe un obiect finit. Criticul pune prea mult preţ pe sensul explicativ al întreprinderii: „Ştiinţă prin metodologie, ne spune el, prin aspiraţia ei spre precizie şi obiectivitate, critica este şi poezie prin latura ei secret persuasivă, care implică introducerea cititorului intr-un climat afectiv şi intelectual". Doar atît? Cîtă vreme urmărim numai să explicăm (fie şi evitînd a traduce opera în limbaj curat discursiv, fie şi sugerînd universul ei natural), nu înseamnă că trăim opera, că facem creaţie. Matei Călinescu e creator atunci cînd nu-şi respectă modestia. Ţinîndu-se strict de programul propus, el caută într-un loc „elementele constitutive", într-altul „factorii consecutivismului". Cum pot fi descoperiţi aceştia fără a sfărîma coerenţa internă a poeziei? Metoda duce inevitabil la separarea filosofici, eticii, ideilor, în general, ale scriitorului, de „mijloacele de expresie" prin care acesta se realizează în artă. De multe ori asemenea formulări ţin de simple ticuri de limbaj, analizele lui Matei Călinescu fiind degajate şi sugestive, dar se poate bănui şi o anume concepţie despre operă ca obiect, ca „lucrare" (în sensul lui Vianu). Opera este însă o experienţă existenţială, reprezentînd pentru autorul ei un mod de a fi, nu rezultatul unui efort, fie el şi creator. Pentru critic problema e mereu de a reface raportul creatorului cu propria operă, ţinînd seamă că autorul nu se reflectă pur şi simplu în operă (atunci biografia ar explica totul), ci se construieşte în operă, se naşte o dată cu ea. în planul operei ca atare nu se poate pricepe nimic (structura, procedeele sînt numai o schemă), viaţa operei provine din faptul că autorul se manifestă în ea ca într-o existenţă a lui posibilă, în studiul despre Blaga, unul din cele mai frumoase din carte, dăm de această observaţie foarte interesantă, dar pe care am recitit-o cu sentimentul că n-o înţeleg: ,,... am putea spune că Blaga, pornind de la o savantă tehnică a imaginii, aspiră - şi îşi realizează In bună măsură această aspiraţie - spre o tehnică a mitului poetic". Dificultatea e că formularea pare a privi numai tehnica poetică. Este, e drept, la Blaga, o trecere de la imagine la mit, însă ea trebuie înţeleasă ca o aspiraţie spre totalitate, întîile poezii trădează neputinţa de a cuprinde sensul profund, total, al existenţei, de unde şi trăirea fragmentară. Mitul e, la urmă, locul fabulos, spaţiul în care Blaga, depăşind această viziune sfărimată a universului, îşi construieşte o existenţă totală, în care universul e luat în stăpînire ca un întreg, în care regnurile se suprapun şi se identifică.

N-am să-mi îngădui decît o singură excepţie de la regula de a nu intra în polemică cu ideile ca atare ale criticului; în cazul excelentului studiu despre Bacovia. Şi aceasta pentru că însuşi autorul lui l-a scris

în polemică cu o altă opinie despre poet. Matei Călinescu e de părere că „a vorbi despre poză la Bacovia (acest lucru s-a făcut), e o fundamentală eroare", de vreme ce postura satanică, ieşirile orgolioase, drama damnării, ,,nu se mai consumă In faţa unor spectatori (cu ameninţătoare ironii, cu grandilocvente patetice, cu dorinţa compensatorie de a provoca ,,scandal"), ci într-o tristă singurătate, în tirguri uitate şi putrede". Dar însingurarea sau dorinţa de anonimat, cum o numeşte Matei Călinescu. nu pot fi la rîndul lor o poză? De altfel, două pagini mai departe, criticul recunoaşte că la Bacovia „mărturisirea durerii e rareori făcută direct. De cele mai multe ori o percepem proiectată în gesturi Poetul străbate mereu străzi ca un halucinat, desperarea i se traduce în acţiuni care, prin lipsa lor de mobil, vădesc deruta, haosul interior". Deci, iată, chiar în ce constă poza! Poezia lui Bacovia pare un efort tragic de a articula un cîntec, ca în finalul Scrisorii eminesciene, doar că poetul nu exprimă direct destrămarea lăuntrică („Ah, organele-s sfărîmate şi maestrul e nebun!"), ci îşi compune, ca Macedonski, o mască: dar, de aici neînţelegerea, nu spre a se disimula, ci spre a se exprima. Poză nu înseamnă numaidecît nesinceritate. Atît că, citind pe Bacovia, nu ascultăm spovedania unui disperat, ci luăm parte la o punere în scenă. Bacovia este în poezie bacovian. Opera, o dată ce-şi naşte creatorul, îl impune insului biografic; tulburător e că, voind într-un rînd să scrie un roman autobiografic, poetul trece masca asupra eroului său, care nu mai e Bacovia, ci... bacovian.

(Contemporanul, nr. 2, 1966)

„Conceptul modern de poezie"

Conceptul modern de poezie constituie doar prima parte a unei lucrări care, încheiată, va avea în vedere şi poezia secolului XX. Deocamdată, autorul se opreşte la simbolism. Este vorba de un scurt istoric al poeticii moderne (implicată într-o creaţie sau expusă pragmatic), nu fără unele consideraţii preliminare de caracter mai general teoretic. Problema centrală rărrrîne aceea a limbajului liric, al cărui statut romanticii îl revoluţionează; de aceea începutul noii poetici se leagă de epoca romantică, în locul cuvîntului ca mijloc de a imita natura, romanticii pun cuvîntul ca mijloc de a produce o altă natură. Funcţionarea limbajului poetic lasă tot mai clar să se întrevadă o logică specifică; ireductibilă la logica limbajului uzual. Punctul terminus (care iese de fapt din sfera primei părţi a eseului lui Matei Călinescu) îl reprezintă afirmarea literalităţii absolute a limbajului poetic.

Iată, sumar, tema cărţii: descrierea fazelor principale ale procesului de constituire a poeticii moderne.

Sînt distincte două serii de preocupări: una, mai largă, legată de natura poeziei, a limbajului, a liricului etc., în primele capitole, urmată de o foarte concisă înfăţişare a cîtorva programe estetice (Poe, Baudelaire, Mallarme ş.a.). Dacă tezele generale nu sînt nici noi, nici împinse pînă la ultimele consecinţe, străbaterea cîmpului concret al poeticelor romantice sau simboliste reprezintă o contribuţie utilă. Aici se recunoaşte spiritul analitic al autorului, eleganţa şi concizia formulărilor; ideea transpare mereu din exemplele concrete.

Ceea ce lipseşte este, mai întîi, orice referinţă la formarea conceptului modern de poezie în literatura noastră. Un capitol special ar fi trebuit să înregistreze momentele importante. Mai ales că unui Macedonski nu-i lipseşte originalitatea, el intuind, înaintea multora, cîteva trăsături ale „poeziei viitorului". Deşi criteriul priorităţii (care pare a-l fi determinat pe Matei Călinescu să eludeze contribuţia românească în materie) nici nu se pune în chip absolut. Fiindcă, uneori, „anacronismele" sînt mai semnificative; iar alteori, simple similitudini, fără continuitate istorică superficială spun şi ele ceva. De cîte ori am citit de exemplu testele lui Lautreamont anexate Cîntecelor lui Maldoror mi-a venit în minte Ion Barbu şi critica făcută de el poeziei leneşe sau tradiţionalismului timid. Lipsesc, de asemenea, orice trimiteri la estetica sau critica românească, interesate de poezia modernă. E. Lovinescu împrumuta şi el (ca şi Matei Călinescu) ideile despre simbolism de la Valery; Tudor Vianu (Fragmente moderne) ubserva şi el prefacerea suferită de limbajul poetic de la romantici încoace; VI. Streinu a scris chiar un studiu despre... conceptul modern de poezie. Absenţe ciudate. Cu atît.mai mult cu cît spiritul selectiv al autorului e destul de vulnerabil în materie de bibliografie. Ca să dau un exemplu, bibliografia germană (mai ales pentru primele capitole) provine masiv din Estetica poeziei lirice a lui Liviu Rusu; unele citate, chiar, par a fi indirecte.

în sfîrşit, n-am observat un punct de vedere mai decis personal, nici în planul de ansamblu al cărţii, nici, uneori, în detalii. Desigur, lucrarea are o factură aproape didactică şi nu-şi propune să motiveze altfel, într-un chip nou, procesul descris. Matei Călinescu face operă de sedimentare şi de clarificare. A-i reproşa aceasta ar fi fără sens. I se poate reproşa însă lipsa pasiunii. Cartea e de aceea monotonă, fără vibraţie.

(Contemporanul, nr. 18. 1970)

Matei Călinescu „Fragmentarium"

E de mirare uşurinţa cu care Matei Călinescu a privit dintotdeauna structura cărţilor sale; cel puţin trei dintre ele au caracterul unor simple culegeri, fără altă preocupare de unitate decît, poate, de a reuni articole scrise cam în aceeaşi vreme. O asemenea culegere, cuprinzînd multe lucruri incitante, care merită o discuţie, însă la fel de eterogenă şi de inegală ca toate celelalte, şi-a alcătuit criticul din articolele publicate cu doi sau trei ani în urmă în „România literară". Intitulînd-o Fragmentarium, i-a recunoscut el însuşi lipsa de unitate: găsim, în adevăr, eseuri şi recenzii, evocări şi note de călătorie, cugetări ş.a. N-am să ascund faptul că, dacă nu fac numaidecît o vină autorului din acest amestec (care, la urma urmelor, se poartă!), ai fi preferat o carte construită cu mai multă grijă. Oricît de diversă, ca materie, ca manieră (cum sînt de exemplu volumele de Variete ale lui Valery), cu condiţia ca diversitatea să fie scopul, nu rezultatul.

Cultivată, subtilă, eseistica lui Matei Călinescu mi se pare a se caracteriza, în Fragmentarium mai vizibil decît în Aspecte literare sau în Eseuri critice, printr-un spirit teoretic foarte pronunţat. Cărţile, personajele, imaginile, cuvintele înseşi constituie din ce în-ce mai des numai un pretext, un punct de plecare. Criticul raportează fotul la ideea generală („... Personalitatea lui William Empson apare ca una din cele mai originale... Cultul pentru originalitate, manifestat în forme de altfel directe, constituie^ pentru spiritul grăbit şi neatent unul din paradoxurile Angliei, într-adevăr etc.", p. 188), analizînd rareori opera pentru ea însăşi. Operele interesează mai ales în măsura în care furnizează materia primă pentru speculaţia intelectuală. Cititorul devine un teoretician. El şi-a format un stil al ideii, care constă în a distinge şi defini, elegant şi fără imaginaţie sensibilă, asemănător oarecum cu al lui Tudor Vianu, deşi mai puţin academic, mai eseistic. Nota acestui stil este discreţia şi lipsa de pregnanţă, care se compensează fie prin retorica subtilă a frazei (paranteze, reveniri, explicitări), fie prin dese sublinieri de cuvinte, de dorinţa de a prinde nuanţa. Este, în aceste sublinieri, şi o formă de a fi preţios a criticului care se traduce în aerul de fină complicitate intelectuală în acei cititori care pricep îndată sensul sublinierii. (Căci textul se poate citi, fireşte, şi altfel, într-un cod mai superficial şi grosolan). Cugetările de la sfîrşitul Fragmentariumului au acelaşi substrat teoretic ca şi Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter; nu o morală se degajă din ele, ci, în primul rînd, o estetică.

8 vaWj ^etf! vl\câ ea^u-

Cel puţin două lucruri trebuie observate în legătură cu această pasiune de a teoretiza a lui Matei Călinescu, de a desprinde din orice operă ideea sau formula.

Primul este întîlnirea cu metoda (şi mai ales cu limbajul) structuralismului. Printre articolele care ne reţin din Fragmentarium, unul se ocupă de Tristes tropiques a lui Claude Levi-Strauss şi altul de L'Empire des signes a lui Roland Barthes; cea dintîi dintre aceste cărţi pare criticului a fi o aventură, dar nu în ordinea spaţiului şi a timpului (deşi este şi un jurnal de călătorie, şi o operă de etnologie), ci „in ordinea semnificaţiei" (p. 35); substanţa celei de-a doua „ o alcătuiesc în egală măsură impresiile unei călătorii (în Japonia) şi mflecţia semiologică" (p. 40). Aici se află şi celelalte elemente trebuitoare: semn, sistem, scriitură, funcţie, opoziţie etc.... O încercare de a lua pe cont propriu limbajul structuraliştilor îl constituie, de exemplu, micul eseu despre Demonii. Dacă introducerea ne întoarce la erudiţia universitară („literar vorbind, Stavroghin este un clar descendent al tipului romantic de demon, stăpînit de o irepresibilă revoltă.... ", p. 1 77-l 78), ceea ce urmează este aproape o surpriză. Citatul se cuvine relevat:

„Pe lingă ale*lui Stavroghin, dilemele demonului romantic sînt naive, aproape copilăreşti. Căci ne aflăm, cu personajul lui Dostoievski, în faţa unei revolte care, conform inflexibilei ei logici interioare, se transformă în revoltă împotriva semnificaţiei. Păcatul pe care-l denunţă acest «mare păcătos» (aflat mereu la limita dintre crimă şi mîntuire — şi nu e de mirare că Dostoievski se gîndea în timpul elaborării romanului să-l «convertească» pe Stavroghin) este păcatul de a semnifica. El stă - oricît de bine ascuns - la originea nenumăratelor forme în care proliferează minciuna".

Şi, în concluzie: „ A demonstra mizeria semnificaţiei - iată resortul secret al voinţei negative a lui Stavroghin" (p. 178).

Se pot da şi alte exemple, Psihopatologia vieţii cotidiene a lui Freud pare criticului (ca şi altora) un moment „al unei grandioase teorii a interpretării" (p. 30). Altundeva, se respinge definiţia psihologică a stilului, ca expresie a omului, preferîndu-se una mai aproape de gîndirea lui Michel Foucault (şi de lingvistică): „stilul este un sistem de locuri comune sau de clişee, reale ori potenţiale ", care nu exprimă personalitatea, aceasta din urmă fiind aceea care-şi asumă „responsabilitatea stilului" (p. 32-33). Desigur, tentaţia unui limbaj nu face din Matei Călinescu un critic structuralist (şi încă în absenţa tehnicii şi aplicaţiilor). Atitudinea lui reală faţă de metoda ca atare (după o explicabilă atracţie, la început) transpare, oarecum chiar în

discuţia cu George Steiner (p. 194 şi urm.) care, adept al lui I.A. Richards, întemeietorul New Criticismului în anii treizeci, şi al lui C.K. Ogden, se arată rezervat şi faţă de urmaşii lor englezi şi faţă de grupul de la Tel Quel, şi, încă mai limpede, în recenzia amintită a cărţii lui Barthes, unde „reflecţia semiologică" i se pare, „mai puţin constrînsă decît în lucrările sale recente (de o tehnicitate rebarbativă)" (p. 40). Aşadar, între S/Z şi Mythologies gustul criticului alege pe cea din urmă, pentru spiritul ei mai liber, mai mobil, pentru stilul „ de o preţiozitate superioară, cu ilustre tradiţii în cultura franceză". Neîndoielnic, Matei Călinescu a găsit în structuralism (bine cunoscut criticului, încă de acum cinci sau şase ani) cîteva premise de lucru, cîţiva termeni specializaţi, superiori prin determinarea acelora tradiţionali. (De altfel, unul din paradoxurile aparente ale eseisticii lui Matei Călinescu este plăcerea cu care autorul se dedă exerciţiului etimologic şi semantic). Dar, înrudit prin formaţie şi stil intelectual cu eseiştii de felul lui George Steiner (cultură filosofică şi calitate literară a eseului), a rămas la un structuralism aşa-zicînd ingenuu, de aspect diletant, şi tocmai de aceea simpatic, punîndu-se prin ironie la adăpost de excesul de formule prea exacte şi rebarbative.

Ironia este, în definitiv, nu numai tema unui eseu şi a cîtorva Cugetări, dar un motiv constant -de reflecţie în Fragmentarium şi, desigur, al doilea lucru important de care vorbeam, legat de spiritul teoretic al autorului. Cel puţin în intenţie, Matei Călinescu este un ironist. Să vedem cum e pusă problema de către criticul însuşi. Ca mijloc de contestaţie şi de educaţie, pe care Zacharias Lichter îl utiliza (recunoscînd rîsului o forţă de purificare morală), ironia se înrudeşte cu minciuna şi cu ipocrizia, cu secretul şi cu alegoria, avînd însă un mai adînc conţinut filosofic. Matei Călinescu scrie la un moment dat în Limbajul ironiei: „Astfel încît am putea spune că, spre deosebire de ipocrit, care se ascunde sub masca pe care o poartă, ironistul îşi compune o mască, exagerată desigur, dar care exprimă ceva din felul lui profund de a fi; iar spre deosebire de mincinos [...] el spune totdeauna, dacă nu despre obiectul ironiei sale, despre sine însuşi, o parte din adevăr, o parte care nu e nici cea mai avantajoasă, nici cea mai confortabilă [...] Enigma,şi paradoxul (un paradox al adîncimii, nespectaculos, care se dezvăluie abia într-un tîrziu, şi doar privirii celei mai atente) alcătuiesc substanţa interioară a acelui mistificator sincer, batjocoritor cu alţii, pentru că găseşte un soi de plăcere amară în a se batjocori mai întîi pe sine, neiertător şi comprehensiv, creator şi distrugător de iluzii; care este homo ironicus" (p.869).

Ironia o află Matei Călinescu în vecinătatea poeziei, esenţa lor fiind comună (ceea-ce-nu-se-poate-spune); punînd la încercare limbajul, poetul este el însuşi un ironist. Pentru o parte a liricii (mai cu seamă moderne), afirmaţiile sînt, desigur, verificabile; dar nu pretutindeni. Preferinţele criticului se îndreaptă spre poeţi lucizi şi ironici, spre Mircea Ivănescu sau Marin Sorescu, spre inovatori ca Nichita Stănescu sau spre manierişti ca Leonid Dimov şi (în proză) Alexandru George. Este evident că el identifică poezia cu una din formele ei; şi încă o formă care nu reprezintă, măcar, poezia mare. în Zacharias Lichter (ed. H, pag. 17 şi urm.) criticul era mai aproape de adevăr cînd spunea că poezia tinde spre „perplexitate". Ironiştii sînt de obicei poeţii minori sau livreşti; manieriştii, cu o conştiinţă exagerată a cuvîntului, care-i împinge la joc sau la parodie; inovaterii (dadaismul era poezie ironică), prin caricaturizarea limbajului consacrat. Ironia mi se pare, apoi, în mai mare măsură o atitudine intelectuală decît un impuls creator, şi, deci, în poezie, o frînă, un procedeu antisentimental şi antiretoric: ea distruge, demistifică, despărţindu-se şi de entuziasm, şi de candoare; ironistul e rău, neconstructiv (decît pe o cale indirectă), în vreme ce marele poet are adesea firea inocentă a copilului. „Infantilismul liric", pe care-l condamnă Matei Călinescu preluînd pe T. Vianu, şi care exclude atitudinea ironică, nu e pur şi simplu o expresie peiorativă. ţ

Ironia se potriveşte mai bine criticului decît poetului şi, din acest punct de vedere, Matei Călinescu o foloseşte în eseurile sale (ca, de altfel, şi în versuri, care ţin de specia lucid ironică pe care am descris-o mai sus), cu o fineţe ce vine, deopotrivă, din „răutatea" congenitală a criticului şi din cultură. Căci ironia se şi învaţă, e un stil al distanţei savant întreţinute şi al răcelii. Eseistica lui Matei Călinescu (fără a-l realiza deocamdată, decît parţial)-tinde evident spre acest stil, din ce în ce mai rafinat şi mai secret caustic, mai disimulat într-un aproape insesizabil protocol.

(România literară, nr. 13, 1973)

Document: 30. Livius Ciocarlie.doc

Livius Ciocârlie

LIVIUS CIOCÂRLIE „Mari corespondenţe"

Livius Ciocârlie îşi începe şi sflrşeşte frumoasa Iui carte despre corespondenţa scriitorilor (Mari corespondenţe) cu unele consideraţii despre raportul dintre scrisori şi literatură, în rezumat, lucrurile stau în felul următor: spre deosebire de textul literar propriu-zis, care, potrivit tezei lui Jacobson, „ atrage atenţia asupra lui însuşi", scrisoarea există ca intermediar şi se referă la orice în afară de sine; doar smulsă din „circuitul informaţional căruia îi era destinată", aşadar ca literatură, începe scrisoarea să se comporte ca literatură, cu condiţia-să nu trezească în cei care o descoperă din întîmpiare o curiozitate indiscretă de voyeur; şi, totuşi, între scrisoare şi literatură rămîne o deosebire esenţială, în ciuda putinţei celui dintîi de a se transforma în cea de-a doua; timpul literaturii este „propriul ei timp", al scrisorii, ca şi al unei vechi fotografii, este timpul real, veştejit în ea ca o frunză uitată în paginile unei cărţi. Putem conchide că, spre a fi simţite ca literatură, scrisorile trebuie să fie pierdute şi vechi. Aceea, faimoasă, căzută în mîinile personajului lui Caragiale nu îndeplinea decît prima condiţie: şi ea continua din acest motiv să intereseze, dincolo de text, pentru revelaţiile ce puteau deveni instrument de presiune electorală. După ani, cînd expeditorul şi adresantul, deşi, poate, cunoscuţi, au intrat în neant, într-o scrisoare pierdută se desferecă glasurile trecutului şi textul se umple de parfum literar. Livius Ciocârlie spune foarte sugestiv în finalul cărţii sale: „Scrisorile sînt ca această fotografie din faţa mea. Cîţiva bărbaţi între două vîrste, toţi mustăcioşi, cu jiletcă peste cămaşa albă descheiată la gît, se află reuniţi în jurul unei mese întinse, cu sticle lungi, destupate , din loc în loc; e vară, după prim, cînd soarele bate tare pînă sub umbrarul sub care stau. Mă uit la ei şi — cum zac aşa, puţin toropiţi de căldură, de vin, si mă privesc la rîndul lor - mi se par cumplit de adevăraţi. Spun cumplit, pentru că fotografia e veche de şaptezeci de ani şi toţi bărbaţii aceştia au murit de mult".

Mari corespondenţe? Titlul poate fi interpretat în două feluri. La propriu, el prezintă dificultatea că nu toate cele douăsprezece schimburi epistolare analizate de Livius Ciocârlie sînt cu adevărat mari. După gustul meu, doar corespondenţa lui Flaubert şi aceea dintre Gide şi Martin du Gard pot fi, fără ezitare, considerate astfel şi, cu oarecare ezitare, acelea dintre Alain-Fournier şi Riviere, şi dintre I. Negoiţescu şi Radu Stanca. Să adaug şi că, din raţiuni asupra cărora nu

am timp să mă opresc, dar pe care el le explică, Livius Ciocârlie alege, de obicei, din scrisorile pe care le avea la dispoziţie, unele mai puţin ştiute, fixate pe un singur destinatar (Doamna Straus, în cazul lui Proust; George Dumitrescu, în cazul lui Pompiliu Constantinescu) sau dintr-o singură epocă a vieţii expeditorului (ultimul Voltaire, tînărul Maiorescu), limitînd deliberat cîmpul însemnătăţii epistolelor. Al doilea înţeles posibil al titlului este acela care ne trimite cu gîndul la afinităţi: marile corespondenţe pot fi afinităţile elective dintre corespondenţi. Nici această interpretare nu e infailibilă, căci ce afinitate există între G. Călinescu şi Al. Rosetti sau cum stabilim vreuna între Balzac şi Doamna Hanska avînd doar scrisorile lui, nu şi pe ale ei.

în cele douăsprezece studii, descoperim în Livius Ciocârlie un eseist strălucit, mai puţin savant decît în cărţile precedente, mai liber în imaginaţie, deşi la fel de stăpîn pe mişcările sale, atras şi de savorile textului, nu numai de rigorile lui, portretist subţire şi, mai ales, cu o neaşteptat^poftă a povestirii, a evocării şi chiar a descrierii. O frază despre raportul dintre Scrinul negru şi dosarul epistolar din care G. Călinescu s-a inspirat poate fi aplicată de minune autorului Marilor corespondenţe: „ G. Călinescu n-a creat literatură dintr-o hîrfogăraie moartă, el a creat un roman dintr-un alt roman". Eseurile recente ale lui Livius Ciocârlie sînt mai aproape de literatură decît de ştiinţă, deşi nu le lipseşte ideea critică; creează proză din altă proză; se lasă contaminate de stilul scrisorilor pe care le comentează, sînt spirituale cu Voltaire, mondene şi elegante cu Proust, uman-dramatice cu Roger Martin du Gard, mornate, crude, groteşti cu Flaubert şi aşa mai departe: vagabondează cu mai mare plăcere decît analizează, refăcînd atmosfera locurilor şi psihologia, neocolind pitorescul, culoarea, anecdota; şi nu pregetă să-şi tragă farmecul din vocabularul, din întorsăturile de frază, din aroma limbii corespondenţilor. „A fi bilingv aproape că înseamnă a fi doi oameni într-unul singur", spune Livius Ciocârlie în eseul despre tînărul Maiorescu; critica însăşi o putem adăuga, un fenomen de bilingvism sui-generis, în măsura în care limbajul ei se situează la intersecţia a două limbi diferite, şi e un du-te-vino permanent între naturalitatea (prefăcută) a uneia şi artificialitatea (neprefacută) a alteia.

Livius Ciocârlie citeşte şi reciteşte scrisorile; îşi formează o părere care s-ar putea spune în zece fraze şi din care titlurile eseurilor sale reţin esenţialul; în loc însă să rămînă la atît (ceea ce ar fi dat douăsprezece studii exacte şi plicticoase), se îmbracă pentru o călătorie care nu ocoleşte litera textului, deşi îi caută mereu spiritul.

Mai direct spus, criticul repovesteşte scrisorile, în cuvinte proprii, dar furînd din ochi cuvintele originare. Frazele pur critice, de caracterizare succintă (şi colorată, deopotrivă), seamănă, în acest text din text, care sînt eseurile, cu nişte faruri luminînd pe mare: „Stăruie în scrisul lui Pompiliu Constantinescu o desuetudine fără parfum". Sau: „Sînt unele scene (la Maiorescu) parcă pictate de Greuze. de un Greuze al stilului Biedermayer". Sau: „Balzac este un gurmand al vorbirii, un comis voiajor al ei mai elocvent decît ilustrul Gaudissart, gata aricind să treacă de la una la alta, neînfrînat, parcă dintr-o imensă frică de tăcere". Sau, tot despre Balzac: „acest proletar (al scrisului - n.n.) cu mentalitate de capitalist". Comentariul creşte uneori la dimensiunile unui sfert de pagină, în autorul scrisorilor începînd să se înfîripe un adevărat personaj - existent realmente în text şi, deopotrivă, inventat de eseist - zugrăvit cu ironie, dar şi cu simpatie, în comportarea şi în cuvintele sale, poate peste picior, dar şi justificat în văicărelile sale, aşa încît să ne stoarcă lacrimi de veselie, nu de plîns: „însă Flaubert a suportat cu stoicism criticile. Nu l-au înfuriat decît atunci cînd s-au îndoit de competenţa lor istorică, privitor la scrierile cu subiect antic. Altfel, mai mult s-a amuzat văzînd cum ii silea pe critici ca, fie detestîndu-l, fie admirîndu-l, să spună atîtea prostii despre el. Abia melancolic, trist doar la gîndul că nu-l apăra nimeni, se înfăţişa amicilor ca bătrîn Trubadur tîrnosit prin ziare, în care nu se aruncau petale de trandafir. U făceau canalie şi cretin, pare-se, sau murdar cit să înnegrească, spălîndu-se, un pîrîu. Trebuie însă adăugat, fiindcă prea am pus multe în spinarea criticii, că cele mai stupide comentarii le-a făcut un prozator, şi încă unul bun - Barbey d'Aurevilly. Numai lui i-a venit în minte să se întrebe de ce nu se lasă Flaubert de scris. De unde se vede că lupii sînt lupi mai ales între ei". Astfel de personaje memorabile devin, rînd pe rînd, Balzac, Proust, Gide, Martin du Gard, Maiorescu, Gherea, Călinescu. I. Negoiţescu, Radu Stanca şi alţii. iată-l pe Proust pradă şovăielilor lui obişnuite de om bolnav (dar şi cochetînd cu ideea bolii): aşa cum ni-l arată scrisorile către Doamna Straus, şi reinventat totodată de eseistul de azi, cu exactitate psihologică şi cu umor: „Cum obrazul subţire cu cheltuială se ţine şi cum pe de altă parte Proust suferă de astm, el chibzuieşte cu oarecare grijă în ce loc să-şi petreacă vara la Trouville Ar închiria un iacht, ca să-şi poată vizita pe coastă prietenii vi'legiaturişti, însă cele cu pînze sînt friguroase, iar cele cu aburi miros a fum. Mai bine închiriază un automobil şi locuieşte la conacul Harcourt. Oricum, va fi nevoie de o clădire trainică, altfel pereţii sînt prea subţiri. Să nu fie într-un şir de c aţe şi nici înfundată în dosul altora, ci la loc descoperit, ori pe plajă,

ori pe o înălţime. Insă nu e asupra văii, pe unde urcă ceaţa şi nici între copaci. I-ar fi suficientă o cameră pentru el, două pentru servitori, sufragerie şi bucătărie. Sală de baie n-ar strica, în ceea ce priveşte decoraţia, cel mai bine respiră într-o ambianţă modern style" etc. Aş putea cita şi paginile despre călătoria lui Flaubert în Egipt, despre prietenia ciudată (dată fiind deosebirile dintre-oameni şi opere) care leagă pe Gide de Martin du Gard (unul, spirit modern, suferind de manie ambulatorie, moralist, tezist, decis, rapid în reacţii, stilist, celălalt, sedentar, greoi ca un pachiderm uriaş, povestitor de tip tolstoian, ezitant în reacţii ş.c.L), despre formarea unor tineri ca Alain Fournier, Riviere, I. Negoiţescu sau Radu Stanca, despre maliţiile imprevizibilului G. Călinescu şi despre cîte şi mai cîte. Mari corespondenţe este o carte scrisă cu excepţi'onală fineţe de spirit, cu umor, cu pătrundere, o delicioasă cină eseistică, de la care nu lipsesc ceaiul şi pişcoturile aducătoare de amintiri literare. (România literară, nr 29, 1981)

„Eseuri critice"

Recenta carte a lui Livius Ciocârlie (Eseuri critice) nu mai are, ca celelalte, o „temă". Autorul a cules din reviste cincisprezece eseuri şi le-a grupat, în funcţie de preocupări, în trei categorii. Măştile romantice ale dorinţei, cel mai amplu (de fapt o suită de mici eseuri distincte), continuă linia observaţiilor mai vechi despre trecerea de la simbolul romantic la textul modern. A doua categorie cuprinde eseuri referitoare la critică în general, iar ultima, la literatura română contemporană în special. Nu mă voi ocupa de primul, căci ar fi necesar să redeştept un context - acela din volumul Negru şi alb - fără de care minuţioasele analize sînt de neînţeles. Şi, în plus, lucrurile principale au fost spuse cu alte ocazii. Cît priveşte celelalte categorii, trebuie să fac de pe acum constatarea că ele indică o „evoluţie" a atitudinii critice în sensul unui relativism sceptic. Metoda lui Livius Ciocârlie, inspirată iniţial de structuralismul francez şi de critica semiotică, este astăzi mult mai liberă, chiar dacă nu neapărat în felul empiric tradiţional, încît cineva care nu i-ar fi citit cărţile de dinainte i-ar putea identifica pasiunile de odinioară numai după o anumită deschidere a unghiului critic sau după resturile fosile din vocabularul întrebuinţat. Cele zece eseuri despre scriitofi români actuali sînt o dovadă. Dar schimbarea a început cu întrebările despre critică, teorie sau istorie literară pe care le găsim în cele patru eseuri din secţiunea mediană a culegerii. Aşa încît de la ele se cuvine să pornim.

Psihologic, o posibilă cheie a modificării de atitudine faţă de critică (şi, mai trebuie să spun? faţă de literatură) se află totuşi în pagina inaugurală din Poetul şi tovarăşul de drum, unde e vorba despre interviurile lui Florin Mugur. Este mărturisită aici o dificultate neprevăzută. Autorul începe prin a-şi pune o problemă teoretică, menită a fi ilustrată printr-un caz particular. El scrie cîteva rînduri, dar după ce formulează problema (şi anume: ,, dacă e adevărat, cum cred, că scrierile din marginea literaturii - corespondenţe, memorii, jurnale etc. - nu sînt numai documentare, dacă ele aparţin literaturii tot atlt cit o lămuresc" ş'.a.m.d.), se opreşte, se împiedică, reculează: „Nu merge, gîndul mi-e aiurea; şi totuşi, lucru curios, nici să abandonez, cum încerc săptămîni la rînd, nu reuşesc. In cele din urmă, înţeleg că am pornit greşit". De ce? Esenţialul este în fraza care urmează: „ De fapt, recunosc acum, nu mă interesează prea mult ce se întîmplă cu interviurile, în ce constă şi cită este literaritatea lor. In schimb, mă interesează altceva, şi anume, cazul particular în sine". Dacă citim cu atenţie mărturisirea şi o legăm de disocierile din eseurile despre critică, putem admite fără greutate cărschimbarea pe cale să se producă în interesul criticului se referă la nivelul la care el abordează literatura, în Critica teoriei şi teoria criticii avem soluţia. Livius Ciocârlie distinge între două feluri de a aborda literatura: unul care cade în sarcina cercetătorului, a omului" de ştiinţă, preocupat de „literaritatea literaturii'*, altul, care este al criticului, atras de „literaritatea operei", „într-un anumit sens (explică autorul), se produce o confuzie atunci clnd i se spune criticii metalimbaj. E adevărat, critica este un limbaj despre alt limbaj - al operei - însă unul de acelaşi tip, în vreme ce ştiinţa foloseşte realmente un metalimbaj. Omul de ştiinţă observă de deasupra, ca cel aşezat în faţa unui microscop, sau în orice caz din alt plan, ca cel aşezat în faţa unei hărţi, pe clnd criticul comentează de la nivelul operei". Aşadar, cineva care ar urmări diagrama interesului pentru literatură în eseurile lui Livius Ciocârlie, de la Realism şi devenire poetică la cele de azi, trecînd prin Negru şi alb şi prin Mari corespondenţe, va trebui să ia în seamă deplasarea acestuia de la teorie la critică propriu-zisă, de la studierea mecanismelor textului în generalitatea lor (documentată, "desigur, prin exemple particulare) la analiza de opere (sprijinită, desigur, pe nişte presupoziţii teoretice).

Scepticismul relativist, la care m-am referit, de aici provine. Livius Ciocârlie scrie, astăzi, cu detaşare şi cu umor. despre pretenţiile teoriei de a subordona critica. Deja Argumentul cărţii ne prevenea: „... Teoria îi foloseşte criticii, dacă i se impune excesiv. Necesară cită vreme

rămîne în fundal, teoria îngustează unghiul de vedere al criticului. " în 1976, profesorul Murray Krieger, de la John Hopkins University scria îrt Teoriea criticii (tradusă de curînd la noi de către Radu Surdulescu): „ Prin urmare, susţinătorul teoriei literare nu trebuie să ceară decît ca următoarele premise să fie recunoscute: 1) că datorită consuetudinilor noastre percepţionate teoria este un rău necesar şi 2) că o teorie poate fi mai bună decît alta. Atîta timp cit nu îşi pierde spiritul critic şi sinceritatea, el nu va fi ameninţat de pericolul de a exagera foloasele teoriei, de a deveni un utopist al acesteia". Aleg înadins părerile unui american, spre a se vedea că lucrurile stau cam la fel peste tot, nu doar în Franţa (domeniul predilect de referinţă al lui Livius Ciocârlie) ori la noi. Trecînd din regimul imaginarului în acela al teoreticului o observaţie a lui Gilbert Durând, Livius Ciocârlie descoperă, pe de o parte, faptul că în fiecare perioadă „există o doctrină opresivă şi una contestatară" şi, pe de alta, descrie aceste perioade (în epoca postbelică) în succesiunea lor: „Directorii de conştiinţă ai epocii se schimbă pe nesimţite. Fără să-ţi dai seama prea bine cum, după ce totul fusese văzut din perspectiva psihanalizei freudiste filtrate prin ipostaza ei lacaniană, gîndirea - păstrînd numai nevoia de a fi protejată de figuri tutelare — U redescoperă pe Jung. în etnologie, structuralismul lui Levi-Strauss a dominat două decenii, in timp ce studiile lui Mircea Eliade se aflau într-un fel de limb; acum, o dată cu resurecţia hermeneuticii, rolurile s-au inversat. Lingviştii, după ce au fluturat flamura saussuriană şi fanionul glosematic, au trecut cu arme şi bagaje în tabăra generativistă". Şi aşa mai departe.

Adevărata problemă pentru un critic (şi, fireşte, nu doar pentru el) este raportarea la aceste teorii tutelare: „Se naşte atunci dilema: să adînceşti o teorie, folosindu-te de o metodă bine asimiiată, chiar dacă între timp o altă teorie a apărut, sau s-o părăseşti pe cea dinţii pentru cea din urmă, cu riscul de a n-o fi adîncit pe prima şi de a n-o putea înţelege bine pe a doua, cu riscul grav pentru bunăstarea spiritului de a te simţi o morişcă, învîrtită de orice vînt? ". Răspunsul lui Livius Ciocârlie este circumstanţial şi nuanţat, dezvăluind, in fond, imposibilitatea de a ieşi din această dilemă, pe care criticul, mai de voie, mai de nevoie, trebuie să şi-o asume.

Ar merita relevate şi disocierile operate în eseul Critica semiotică - metaforă sau concept?, utile, căci vin din partea unui cunoscător şi lămuresc o terminologie cam abuziv întrebuinţată uneori, dar spaţiul nu-mi permite să stărui. Să spun doar că Livius Ciocârlie tranşează curajos în delicata problemă afirmînd, de la început, că semioticienii nu sînt critici chiar dacă au uneori în vedere procesul de semnificare.

Ei pornesc din puncte opuse şi ajung în puncte opuse. Cît priveşte pe cei din urmă, Livius Ciocârlie are dreptate (şi se exprimă foarte plastic): „ Ceea ce apropie critica în cauză de semiotică este, mai întîi, întemeierea explicită şi consecventă pe o teorie. Dacă in critica «tradiţională», poetica rămîne neformuiată, ori se face apel la o idee teoretică sau la alta într-un fel eclectic, după specificul operei comentate, un eseu de critică «semiotică» seamănă destul de bine cu centrul cultural Beaubourg adică se înconjoară de o reţea de artere teoretice la vedere. Cui centrulBeaubourg îi sugerează o rafinărie, aceluia îi va mirosi şi dinspre critica semiotică a petrol".

Nu mi-a rămas cine ştie cît loc ca să comentez tocmai eseurile despre scriitorii români, despre care spuneam că reprezintă dovada schimbării la faţă a criticii lui Livius Ciocârlie. Ca să fiu sincer, trebuie să adaug că mi-am limitat cu intenţie spaţiul, deoarece ele mai curînd anunţă noua întrebuinţare a uneltelor decît o fac pe deplin convingătoare, întîlnim, nici vorbă, alianţa de precizie şi de fineţe a spiritului lui Livius Ciocârlie pe care o ştiam dintotdeauna, iar majoritatea analizelor au frumuseţe şi rigoare. Autorul Eseurilor critice descinde în tabăra criticilor interesaţi de literatura noastră de azi ca un tovarăş de arme a cărui contribuţie se cade apreciată. Ceea ce mă face să ezit nu e nici valoarea luată în sine, a acestei contribuţii, nici pertinenţa multor observaţii, ci, dacă pot spune aşa, menţinerea lor într-un fel de marginalitate. Această impresie se explică prin două cauze diferite, deşi legate pe dedesubt. Prima constă în caracterul oarecum întîmplător al selectării operelor puse în discuţie: Moromeţii şi o culegere de poezii de Anghel Dumbrăveanu, Amintirile lui Agârbiceanu şi Ce se vede de Radu Petrescu, traducerea lui Arghezi din La Fontaine şi romanele lui Sorin Titel. Ce mai este? Versurile lui Şerban Foarţă, două cărţi de „călătorie" (E. Simion şi M. Zaciu), interviurile lui Florin Mugur. A doua cauză, mai profundă, constă în natura observaţiilor: prea puţin derivate dintr-o privire cuprinzătoare, sintetică, a operelor şi autorilor? vizînd de obicei „amănunte", aspecte laterale („proustianismul" lui Agârbiceanu, „starea de creaţie" în Moromeţii). Livius Ciocârlie e, deocamdată, un critic timid al literaturii actuale; în sensul unei anumite lipse de îndrăzneală, nu însă întrucît îi considerăm analizele în parte, dar în totalitate. Par mai degrabă rodul întîmplării decît al unei intenţii precise. Oricum, criticul ne deschide gustul: am vrea să-i ştim opinia despre cît mai multe.

(România literară, nr. 15, 1983)

Document: 31. Gabriel Dimisianu.doc

GABRIEL DIMISIANU

„Lecturi libere"

Lecturi libere este o culegere heteroclită de articole ocazionale, recenzii şi eseuri critice. Cele dintîi, scrise cu acurateţe, conţin observaţii pline de bun simţ asupra literaturii şi criticii, preocupate fiind de „actualitate", deşi nu într-un,mod angajat ori polemic (cum se întîmplă de exemplu în publicistica lui Mircea Iorgulescu), ci într-unul oarecum general şi distant. Recenziile au în vedere cărţi socotite îndeosebi importante, ceea ce permite autorului analize binevoitoare şi uneori entuziaste (la Marin Sorescu, C. Ţoiu, Aug. Buzura, Şt. Aug. Doinaş, Mircea Dinescu etc.). Eseurile, referitoare la scriitorii vechi (Arghezi, Călinescu, Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade), alcătuiesc partea cea mai substanţială a culegerii şi merită o discuţie amănunţită.

Intermitentă, publicistica lui G. Dimisianu e onestă şi fermă. Chiar dacă nu-şi taie de-a dreptul un drum spre miezul fierbinte al actualităţii, ea are darul să ne reamintească acele adevăruri de neocolit pe care trebuie să se întemeieze orice activitate critică respectuoasă de sine. „Actualitatea" există în toate aceste scurte articole ca un termen constant (deşi difuz) de referinţă. Ce este un clasic, se întreabă bunăoară G. Dimisianu în primul text al culegerii lui. Şi răspunde: un creator care ne instruieşte asupra noastră înşine. Atitudinea pe care se cuvine să o promovăm faţă de clasici decurge de aici: „A-i solidariza pe clasici în atingerea scopurilor noastre emancipatoare [...], a ne întemeia cu mult mai bogat pe ceea ce ei deja au întreprins ni se pare cel mai firesc lucru, de nu şi cel mai eficace. Este o «alianţă», s-ar zice, care se impune de la sine.. ". Vorbind despre E. Lovinescu, în articolul următor, G. Dimisianu profită de ocazie spre a semnala efortul acestuia „de a consolida un statut profesional al criticii". Reafirmarea profesionalităţii meseriei noastre este la fel de utilă astăzi ca şi pe vremea „Sburătorului". Din acelaşi unghi este primită retipărirea marii Istorii a lui G. Călinescu. Legătura esenţială dintre aceste articole se vede cu ochiul liber: „Nu cred că exagerez afirmînd că la noi chestiunea criticii literare a devenit o preocupare aproape obsesivă. De cîţiva ani buni statutul acestei discipline, criteriile de care se foloseşte, îndatoririle ce-i revin, prerogativele, metodele sînt mereu puse în discuţie. Şi această fervoare, pe cit se poate vedea, este încă în creştere. Tot mai multă lume se ambiţionează să emită public păreri despre cum este şi mai ales despre cum ar trebui să fie critica

noastră, critica in general, păreri tranşante, expuse cu aplomb m spaţiile oferite ospitalier de ziare şi reviste". Critică şi orientare, Conştiinţa literară şi alte articole mai generale nu diferă nici ca subiecte, nici ca ton de acestea. Remarcînd constanţa opiniilor, le-aş reproşa „rezerva", discreţia. Eficienţa unei publicistici atît de puţin bătăioase e mult mai scăzută decît ar merita-o problemele pe care le ridică.

Defectul recenziilor lui G. Dimisianu provine din principala lor calitate; spiritul lor larg de comprehensiune. E adevărat că alegerea se opreşte la autori predilecţi, dacă pot spune aşa, de unde şi tonul amical, lipsit de asperităţi, pe alocuri exagerat de favorabil. Pînă şi în cazurile în care cărţile respective au stîrnit obiecţii ori negaţii, G. Dimisianu se fereşte să intre în polemică. El rămîne conciliant, dar nu producînd argumente în replică, ci dezvoltîndu-şi doar propriul punct de vedere. Recenziile nefiind datate, la reluarea în volum, nu putem şti totdeauna dacă părerea criticului este anterioară sau ulterioară altor păreri diferite de a sa. Uneori judecăţile deja exprimate sînt semnalate, însă în treacăt. Despre La Lilieci, ne avertizează G. Dimisianu, s-au pronunţat, remarcîndu-i valoarea, E. Simion, M. lorgulescu, Edgar Papu, dar „trilogia nu s-a situat vreun moment, cum ar fi fost îndreptăţită, in planul maxim al interesului literar, ceea ce peste o vreme va ivi, cred, nedumeriri". Convins că, în întregul ei, ,, critica noastră rămîne datoare faţă de La Lilieci, după cum râmfne datoare oricărei valori de prim ordin, pe care nu a reuşit să o impună deplin conştiinţei momentului", autorul Lecturilor libere întreprinde un examen minuţios şi pătrunzător al universului liric sorescian, din care nu lipsesc, pentru a ne cîştiga definitiv la cauză, decît cîntarea şi combaterea eventualelor neînţelegeri şi erori ale criticii care s-a ocupat de carte. N-aş vrea să se tragă de aici concluzia că recenziile lui G. Dimisianu sînt exclusiv laudative. Ele conţin observaţii personale, iar cu judecata de valoare generală putem fi, în majoritatea cazurilor, de acord.

Titlul culegerii are, cu adevărat, înţeles, dacă-l raportăm la eseuri. Lecturile lui G. Dimisianu sînt „libere" în sensul că nu pretind o metodă anumită, ci numai o adecvare spontană la factura operelor. Din acest unghi, critica lui-G. Dimisianu este aproape tradiţională. Nu ştim ce crede autorul despre metodele mai noi, pe care nu le foloseşte în chip explicit niciodată, deşi de unele din descoperirile lor se foloseşle. Fără îndoială, un eseu (poate cel mai bun din carte), cum este acela despre Camil Petrescu, n-ar fi fost posibil înainte de achiziţiile recente ale naratologiei; însă practica analizei rămîne la fel

de naturală. Deosebirea de critica veche apare la nivelul interpretării, nu la acela al metodei. Metoda e aşa zicînd resorbită, permiţînd o înţelegere unitară a romanelor. Sesizarea în spirit modern a unor „voci" şi „perspective" contradictorii în Patul lui Procust conduce de exemplu pe critic la concluzii netradiţionale, deşi impregnate de bun simţ, şi deloc forţate. Portretul lui Ladima e cu totul nou: „Citind cu ochii noştri peste umărul lui Fred, dăm acolo de un ins mai mult mediocru şi cam anost în exultările lui invariabile, în febricitarea de adolescent înttrziat, căruia Fred ii conferă cu generozitate pripită atributele marii inteligenţe. Un om cu inteligenţă reală poate dori, iubi, mă rog, pe o Emilie, dar nu poate afirma despre ea fără prefăcătorie că este o artistă excepţională; mi poate petrece stupid ore nesfirşite jucînd tabinet şi conversînd despre dulceţuri cu Valeria, sora Emiliei, un fel de menajeră şi de dispecer amoros al acesteia; nu poate in fine să vadă în locuinţa de ţipător prost gust a Emiliei un «locaş de vis». Omul inteligent caută pe Emilia, ca Fred de altfel, dar e conştient măcar într-o măsură de ceea ce este precar în ea şi în ambianţă, aşa cum Gheorghidiu iubeşte pe Ela, dar e lucid de mărginirea acesteia. Apoi Fred vorbeşte despre talentul literar al lui Ladima, producînd însă specimene de poezie neconcludente; acelaşi lucru în ce priveşte vocaţia de gazetar a lui Ladima, la un moment dat fructificată de grupul asociat Nae Gheorghidiu - Tănase Luminarăm: ce ni se oferă ca mostre de mare gazetărie duce spre factura de violenţe verbale a unui Pamfil Şeicaru, la care autorul face de altfel referire directă manifestările date din subsol. Prin toată manifestarea, Ladima colectează trăsăturile insului mediocru, dar cu suflet, onest căci pune credinţă în tot ce întreprinde, însă ineficient, obiectiv antipatic prin inaderenţa totală la umor, iritant prin credulitate şi înţepenire în prejudecăţi [...], în fine un exemplar uman astfel alcătuit încît nu poate mira pe nimeni că nu înmoaie sufletul Emiliei, care este sentimental imună, dar pe al oricărei alte femei şi cu atît mai puţin pe al doamnei T... ". La fel de interesant este şi eseul despre Mircea Eliade, la care se remarcă „spaţiile saturate de eros", cuplurile bazate pe raporturi de dominare, ânticipîndu-le pe acelea din romanele lui Nicolae Breban, şi se întreprinde o temeinică analiză a singurului roman pe de-a-ntregul memorabil al scriitorului, care este Maitreyi.

Aceste două eseuri sînt de o maturitate calmă a spiritului şi a stilului care le face deopotrivă instructive şi plăcute. Le putem adăuga pe acela care compară pe Marin Preda cu I.L. Caragiale,«mai puţin exhaustiv, dar ascuţit şi simpatic, cu instituţii originale (cum ar fi aceea a predilecţiei ambilor scriitori pentru eroul-observator de medii şi

comportamente). Idei incitările sau discutabile găsim şi în celelalte. Cred, de exemplu, că, dintre cele două concepte prin care este definită Istoria călinesciană, acela de epos, preferat şi în titlu, este mai puţin nimerit decît acela de romanesc. Nu văd, apoi, în subtitlul poem pus de Arghezi romanelor sale la reeditare, o revelaţie tîrzie a naturii lor poematice, care n-a „recunoscut" în Cimitirul Bunavestire sau în Ochii Maicii Domnului nişte adevărate romane. Despre proza Hortensiei Papadat-Bengescu ni ser spune că avea „orizont european" şi că ilustra o formulă fără nici o rădăcină la noi. Această rădăcină există însă, anume în naturalism, iar pentru acceptarea largului orizont presupus de critic aveam nevoie de comparaţii concrete ce nu se realizează în eseu. Sugestii oferea cartea lui Edgar Papu despre proza primei părţi a acestui secol, în acelaşi eseu, proza romancierei e caracterizată generos prin capacitatea de a surprinde „ o infinitate de înfăţişări ale umanului". Nu e mai degrabă, la ea, limitarea la un senzualism, care înseamnă o deplasare de la sufletesc la fizic şi fiziologic? De altfel, criticul însuşi pleacă de la această idee: ,, O estetică a necruţării cultivă Hortensia Papadat-Bengescu în tot ce are atingere cu fiziologicul, teritoriu în care, în fond, prin ea, proza românească realizează întîia mare coborîre". Astfel de ipoteze fac sarea şi piperul criticii. Gînd, înfrîngîndu-şi rezerva, de care am mai vorbit, D. Dimisianu avansează ipoteze (fie şi discutabile) ca cele de mai sus, critica lui ne ţine atenţia trează şi nu «ne lasă fără profit intelectual.

(România literară, nr. 36, 1983)

Document: 32. Marin Sorescu.doc

MARIN SORESCU

„Uşor cu pianul pe scări"

Despre Marin Sorescu îţi vine să scrii în stilul lui Marin Sorescu. Ceea ce înseamnă că Marin Sorescu are un stil acaparator şi fascinant. Mai rămîne să poţi să-l imiţi cum se cuvine, fără să te faci de ris, fiindcă Marin Sorescu are un stil inimitabil, adică acea însuşire pe care o numim de obicei talent, deşi nu ştim exact în ce constă. Am uitat să spun că nu despre poet e vorba (pe acesta l-au imitat îndeajuns confraţii),

ci despre criticul literar şi, mai exact, despre cronicarul literar. Sub un titlu plin de haz (Uşor cu pianul pe scări), Marin Sorescu şi-a strîns cronicile literare tipărite mai ales în „Ramuri" şi pe care toţi le-am citit la vremea lor, căci era peste putinţă să nu le observi, nu numai pentru că erau cele mai lungi din cîte se publicau în presa noastră, dar şi pentru că nu semănau cu ale nimănui, iar la început de tot nici măcar cu ele însele, în culegerea de faţă, autorul le-a lăsat la urmă pe cele, ca să zic aşa, neasemănătoare, în capitolul intitulat nu tocmai paradoxal Neadăugitele. Acestea datează din anii '60, aproape toate, şi sînt destul de cuminţi în judecăţi şi în formă. Maniera personală, Marin Sorescu şi-a descoperit-o făcînd săptămînal naveta la Craiova, cînd, avînd timp de lectură şi de reflecţie din belşug, ca şi o revLtă dispiţsă să-i ofere spaţiu nelimitat, a reuşită să se distingă de ceilalţi cronicari. Şi-a ras şi mustaţa, ca să nu fie recunoscut, şi ca să poată medita în tihnă. Şi, neavînd experienţa necesară scrisului regulat la o singură carte, s-a apucat să-şi burduşească servieta de opera întreagă a cîte unui autor. O spune el însuşi într-un articol despre Nicolae Breban: „ Intrucit eu nu sînt cronicar curent, ci scriu despre o carte cînd nici nu te gîndeşti, presupunînd că n-o să mai găsesc răgazul de a consemna şi apariţiile ulterioare, încerc să pun. in cronicile melc, mai multă încărcătură, mai multe cronici, care să-i a/ungă autorului si în viitor, indiferent ce va mai da. Dar asta e metoda mea. O critică-portrei, un portret-robot, care funcţionează la ft>! de bine şi înainte şi înapoi".

Definiţia corespunde perfect realităţii. Cele nici treizeci de cronici (nepunînd la socoteală Neadăugitele) au alcătuit un volum de trei sute cincizeci de pagini, din cele mai spirituale şi mai terifiante de acest fel. Nu sînt un partizan al culegerilor de cronici, cum se ştie, dar Marin Sorescu merită să apară, fiindcă reprezintă un extraordinar document artistic. Tot ce iese din mîna lui merită să fie citit, poezie, teatru, proză, publicistică. Este opera unui om inteligent şi înzestrat, care ştie să ....

la fel de bine cum ştie să scrie, în linii mari, aprecierile lui critice (de care mă ocup acum) sînt drepte şi oneste; chiar neîmpărtăşindu-le pe unele dintre ele, nu poţi să nu fii „prins" de expresivitatea lor curat literară, mult peste media din critica de azi, debordante de fantezie şi umor. Nu e uşor să ai fantezie şi umor. Nu e uşor să ai fantezie şi umor cînd îţi comentezi confraţii. Marin Sorescu o ştie prea bine. E un Stan Păţitul cu umorul altora, care s-a întîmplat să treacă de înţelegerea umorului lui ca simplă zeflemea. Zeflemeaua sorescianã e însă un mit. Există puţini cititori ai literaturii contemporane mai respectuoşi, în fond, decît Marin Sorescu faţă de valorile adevărate ale acestei literaturi. E o greşeală să crezi că Marin Sorescu îşi bate joc de cineva. Cascada de butade, calambururi şi ironii din articolele lui ne întreţine buna dispoziţie intelectuală, fără să ia în rîs cultura. Criticul detestă scorţoşenia, nu seriozitatea; e sensibil la frumos, nu opac. Nu te plictiseşti niciodată în compania lui, căci nu e, nici o clipă, tern, inodor sau insipid; are din belşug imaginaţie, culoare, e pitoresc şi paradoxal; glumele lui pot fi uneori facile, dar nu sînt niciodată prosteşti; e umoral şi pe alocuri nedrept, dar are faţă de detractorii lui imensul avantaj de a nu-şi pierde hazul. Ca polemist e reductibil şi la fel de eficient ca David care dă cu praştia în namila de Goliat.

„Bune sînt totdeauna citatele. Iţi ridică moralul", spune Marin Sorescu (p. 304). Nu-mi rămîne decît să încerc să ridic şi eu moralul cititorilor prin cîteva ilustrări ale limbajului acestor cronici literare. Autorul le începe de obicei ex abrupto, cu cîte o frază menită să te facă să citeşti mai departe. Iată cum începe un articol în 1971 despre Istoria unei secunde de Adrian Păunescu: „Adrian Păunescu vine în poezie cu armele şi baga/ele gladiatorului roman, care se luptă deopotrivă pentru pline şi pentru circ" (p. 76). Sau unul despre Vasile Voiculescu din 1984: „Despre Vasile Voiculescu eşti tentat să scrii mai degrabă o rugăciune decît o cronică. O rugăciune de iertare, în numele criticii (şi autocriticii), pentru gravele stricăciuni aduse spiritului său şi deloc meritate, ofensă pricinuită trupului" (p. 281). Plăcerea formulei memorabile o descoperim, apoi, în portrete. Există o artă a portretului critic la Marin Sorescu pe care aş putea-o dovedi cu zeci de extrase din aceste cronici. Despre acelaşi Voiculescu, numit „un Fra Angelico mirean al poeziei române", Marin Sorescu scrie în acelaşi loc: „ Mă uit la chipul dintr-o fotografie (altfel nu mi-a fost dat să-l cunosc), ţepos şi alb colilie, cu ochii mari şi privirea vîlvoi, aţintită peste linia unui orizont imaginar, drept în sufletele noastre, dacă acestea ar avea puterea să se înalţe întotdeauna ceva mai sus. Şi mă întreb: a fost doctor? Poate vraci, descîntător de zidirea lumii

româneşti dintr-o purificată plasmă; poate schivnic şi locul lui de veci ar fi într-o firidă de prin preajma Buzăului ori în Pîrscovul natal". Aceeaşi putere a formulării - exacte şi artistice - o întîlnim în cele cîteva cuvinte din debutul cronicii despre Ş. Cioculescu: ,, Vestigiu preţios din vremea criticii normale, Ş. Cioculescu, care mergînd spre senectute întinereşte, nefăcînd însă greşeala de-a păşi mai încolo, spre copilărie, ca alţii" (p. 93). Să mai reproduc şi portretul făcut lui Geo Bogza, poetul, cu ocazia apariţiei Orfanului:

„Are inimă de poet antic şi bicicletă de suprarealist, mereu pe drumuri mari, constelaţii, galaxii, cu popasuri pentru necroloage şi exclamaţii, uimiri, perplexităţi, răscruci, poduri, ode şi epode. Din şcoala suprarealiştilor se întoarce, ştrengar, cu buzunarele pline de alge, din care mai scoate — şiroind de paradoxuri — şi azi cîte una şi o vîntură la Academia unde este de demult activ fără să-i facă rău (Academiei). Bogza înseamnă, pasămite, huhurez. O pasăre ciudată, singuratică, trasă de curent şi cu fular de pene, cu ochi mari şi simţ cosmic" (p. 13-l4).

Portretistica nu poate însă epuiza conţinutul unor cronici literare. Marin Sorescu este şi un remarcabil cititor de cărţi, care înţelege repede esenţialul şi are, pe urmă, grijă să ni-l comunice în chip uşor de ţinut minte. Din puţine cronici actuale eşti mai tentat să faci antologie de citate ca din acelea soresciene. Aspecte ale mitului - scrie el comentînd studiul celebru al lui M. Eliade -- „este o carte fundamentală, un fel de capac pe haos, cum vedeai înainte în unele case de la ţară biblia pusă capac peste oala cu lapte" (p. 21). Iată un mod frumos şi deplin -îndreptăţit de a judeca o operă de bază a culturii moderne, însă criticul nu se mulţumeşte să ne umple mintea cu fraze memorabile, volume întregi de versuri ori de proză. Despre Bogza, Voiculescu, Nichita Stănescu, avangardişti şi modernişti, scrie cu metodă şi cu dichis, reproducînd ce-i place şi tăind ce-i displace. E adevărat că, străbătînd versurile culese de alţi poeţi, se întîmplă să-l regăseşti pe Sorescu însuşi. Toţi poeţii fac la fel, dintr-un narcisism fatal, şi e uimitor să vezi ce sorescian e pe alocuri autorul Orionului, despre care lectura proprie ţi-a spus că s-ar afla, mai degrabă, la antipodul Tinereţii lui Don Quijote. Dar versurile alese sînt totdeauna la înălţime, ceea ce constituie o dovadă de gust. Chiar şi cînd poetul nu-i vine pe măsură, cum ar fi cu Nichita Stănescu, observaţiile sînt adesea corecte, mai cu seamă cele de amănunt. Meseriaşul îşi cunoaşte meseria şi o dezvăluie şi la alţii. Critica sorescianâ este una impresionistă, prin natură, ajutată de cultură şi de fantezie. Citind, la rînd, cronicile, mi-am dat seama că Sorescu este cel mai călinescian

Marin Sorescu

(în spirit, nu în literă) dintre criticii de azi, mai ales prin asociativitatea fabuloasă, prin insolitul vocabularului, prin acel ton familiar pe care G. Călinescu l-a introdus întîiul în limbajul serios al disciplinei noastre. Autorul cronicilor din Uşor cu pianul pe scări, apoi, nu se dă în lături de la nici un efect literar, vrea să ne captiveze, să ne amuze, să ne topească de veselie. Trebuie să fii cel puţin stupid ca să nu rîzi (uneori în hohote) citindu-i cronicile, abundente, vioaie, şugubeţe, pline de paranteze şi de exprimări orale pe care spirite academice le ocolesc cu dispreţ. Comentînd Expresivitatea involuntară a lui Eugen Negriei - un studiu de stilistică foarte serios - Sorescu ne spune că autorul „ caută mai întîi răniţii: cărţile imperfecte, cu vătămături de tot soiul", pe care le inventariază, apoi,;, după gradul de ratare, scîlciere, stropşire" (p. 189). La Borges (cel de curînd dispărut, ca şi M. Eliade), pe care îl admiră şi căruia i-a luat un interviu, semnalează, pe acelaşi ton buf, dar expresiv, adnotările pe marginile cărţilor citite, şi care, din acestea „au sărit în literatura sa cu bucăţi de tencuială" (p. 245). Un studiu foarte temeinic, despre avangardă, e delicios prin inventivitate şi umor, şi probabil că le-ar fi plăcut avangardiştilor înşuşi. Definiţia respectivei mişcări e paradoxală: „Dacă e să o luăm neapărat ca avangardă, apoi aceasta e mai degr-abă avangarda inamicului, a duşmanului de moarte. Căci, într-adevăr, pentru aceşti copii teribili duşmanul nu e înaintea, ci înapoia lor: tradiţia, ierarhiile stabilite, formele clasice, gîndirea comună, bunul gust, bunul simţ" (p. 300). îmi vine în minte că termenul însuşi de 'avangardă a fost folosit prima oară de Baudelaire, în Mon coeur mis â nu, tot paradoxal într-o enumerare de „metafore militare" care ar detona ,, un spirit nicidecum militant, ci făcut pentru disciplină, adică pentru conformitate, un spirit născut domestic, belgian (!), care nu poate cugeta decît în colectivitate". Ca să vezi!

Uşor cu pianul pe scări e o carte care se citeşte pe nerăsuflate şi în care poetul reuşeşte să stîrnească invidia cronicarilor de meserie, legaţi de mîini.şi de picioare, cum sînt, de clişeele lor săptămînale. După ce a vrut să fie singur printre poeţi, iată-l acum pe Marin Sorescu încercînd să fie singur printre cronicari.

(România literară, nr. 26, 1986)

Document: 33. Gheorghe Grigurcu.doc

GHEORGHE GRIGURCU

„Poeţi români de azi"

Poeţi români de azi dezvoltă ceea ce se găsea, în schiţă, încă în Teritoriu liric de acum şapte ani: un tablou al poeziei actuale. Există deja mai multe astfel de încercări, care nu par însă a se cunoaşte între ele, nefăcînd adică apel una la experienţa celorlalte. Nici Gheorghe Grigurcu nu simte nevoia să-i numească pe aceia de care se apropie, în încercarea lui sau, mai ales, se delimitează. Cauza principală trebuie căutată în originea tuturor acestor panorame: cronica literară, în cronică, fiecare avem impresia de a spune independent de alţii un lucru; cronica e solitară. Dar o istorie, un tablou al poeziei, chiar rezultat din cronici succesive, propune mai mult decît cu judecăţi sau definiţii critice şi anume un mod de structurare şi o ierarhie de valori. Cum să nu te simţi îndemnat să le compari deschis cu altele? Iată o polemică absolut necesară şi care ar marca mai limpede originalitatea proprie. Rudimente dintr-o astfel de polemică sînt în Prefaţa, în Postfaţa sau în Consideraţiile generale de care Gheorghe Grigurcu îşi însoţeşte volumul. Mai exact spus, criticul ţine să ne avertizeze că unele din părerile sale sînt diferite de cele curente, în lipsa referirilor precise însă, numai un cititor calificat îşi dă seama de originalitatea tabloului. Abia o discuţie prealabilă, cu tot aparatul bibliografic, ar fi clarificat-o deplin. Şi pare destul de curios să corectezi mereu, cînd pe unul, cînd pe altul printre cronicari ori dintre autorii de tablouri similare, ca şi cum ai reproşa în ansamblu criticii o viziune greşită, strîmbă, fără a preciza cine şi unde a făcut o anumită afirmaţie.

Despre ce e vorba? în Teritoriu liric erau deja unele indicii că Gheorghe Grigurcu are despre poezia românească de astăzi păreri necoincidente cu ale confraţilor, însă cu greu se putea bănui acolo anvergura contestării ierarhiei curente şi, cu atît mai puţin, ce va pune criticul în locurile goale rezultate din demolări. El se mărginea să nege, cu oarecare vehemenţă, pe A.E. Baconsky şi pe Nichita Stănescu, şi, ceva mai concesiv, pe Marin Sorescu. în Poeţi români de azi devine în schimb evident că nu un poet ori altul e vizat, şi nici numai, cum am fi crezut de pildă din preferarea lui Mircea Ivănescu şi respingerea lui George Alboiu, o anume formulă lirică, dar o întreagă promoţie, aceea a anilor 60, pe care criticii generaţiei mele au situat-o atît de sus, reuşind s-o impună repede opiniei comune şi chiar şcolare. Nici unuia dintre aceşti poeţi, N. Labiş, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu sau alţii, ca să nu mai vorbesc de Cezar Baltag ori Grigore Hagiu, nu i se

recunoaşte, în fond, decît un merit relativ şi istoric, acela de a fi participat la mişcarea literară a ultimelor decenii. Exceptaţi oarecum de la această extremă severitate sînt Ion Gheorghe şi loan Alexandru, dar, vai, cu cît e mai tristă uneori indulgenţa criticii! „Ni se pare -conchide Gheorghe Grigurcu - că valori mult mai temeinice ale poeziei noastre actuale încep a se profila (independent de vîrsta autorilor) după seria Nichita Stănescu". Iată şi numele: Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Emil Brumaru, Florin Mugur, Petre Stoica, Mircea Ciobanu, Dan Laurenţiu sînt poeţi foarte buni? Rămîn însă destui miraţi de desconsiderarea lui Nichita Stănescu pînă la ştergerea lui dintre poeţi. Gheorghe Grigurcu nu-i citează pe cei pe care-i combate, după cum nu-şi citează nici aliaţii. Şi totuşi, sînt cîţiva ani de cînd se poate observa o încercare a unor critici (Marin Mincu, între alţii) de a răsturna ierarhia de care vorbeam. Gheorghe Grigurcu însuşi a fost un pionier în această privinţă. S-a plecat de la ideea că, în vreme ce seria (ca să-i păstrez termenul) Nichita, Stănescu a profitat de pe urma complezenţei criticilor ce aparţineau aceleiaşi generaţii, seria următoare de poeţi nu a mai avut această şansă; de aici pînă la a se pretinde că a funcţionat un fel de partizanat literar şi o intoleranţă faţă de restul poeţilor nu e decît un singur pas, pe care şi Gheorghe Grigurcu şi Marin Mincu l-au făcut adesea.

Să restabilim totuşi unele împrejurări. Solidaritatea de generaţie a lui Eugen Simion. a mea, a altora, cu poeţii ce au debutat imediat după 1960, este mai mult o ficţiune forjată în scopuri polemice. Trebuie văzut de la caz la caz pe cine am susţinut şi în ce limite. E bizar că unii ne reproşează a fi fost orbiţi de admiraţie, iar alţii, din contra, că am fi stat cu ochii prea larg deschişi, despărţindu-ne pe parcurs de mulţi dintre aceşti poeţi, în ce mă priveşte, fără a mă pretinde infailibil, n-am a-mi pune la îndoială decît poate lipsa gustului (fericiţi cei fără acest spin!); nu şi pe a dorinţei de a rămîne lucid şi obiectiv, chiar fiind în discuţie poeţi în care am crezut. în al doilea rihd, n-am refuzat de plano aprecierea nici unui poet dintre cei scoşi azi în faţă de Gheorghe Grigurcu. Lucru uşor de verificat. Şi în cazul lor, ar trebui să discutăm mai puţin în bloc şi mai mult individual. Fiindcă dacă uni place mai puţin C. Abăluţă sau am scris doar la un singur volum al Angelei Marinescu, aceasta n-are legătură cu faptul că aparţin altei generaţii (dacă aparţin cu adevărat alteia!); nici despre Grigore Hagiu n-am scris favorabil şi asta chiar acum vreo doisprezece-treisprezece ani cînd unii puneau mari speranţe în el, nici Cezar Baltag nu se poate plînge că l-am încărcat de elogii, în al treilea rînd, nu cumva intoleranţa şi spiritul partizan sînt de dată mai recentă şi au apărut în clipa în care unii critici au simţit nevoia să acorde poeţilor de după Nichita

Stănescu mica lor revanşă? Cu mult mai intolerant decît Eugen Simion sau decît mine este Gheorghe Grigurcu însuşi, bunăoară cînd scrie atît de fără înţelegere despre Nichita Stănescu; şi, în orice caz, partizanatul de care dă dovadă este cu mult mai manifest decît a fost vreodată al nostru. Noi cel puţin am pornit de la ideea de a promova nişte poeţi, nu de la aceea de a-i contesta. Şi chiar dacă am avut rezerve, apoi, faţă de cei ce au venit mai tîrziu, ele nu ne-au împiedicat, de la caz la caz, să-i acceptăm şi chiar să-i elogiem. „Manierismul" ce mi s-a părut la un moment dat a-i marca pe toţi nu m-a oprit a le primi favorabil multe cărţi. Şi sînt gata să recunosc că am greşit cînd am spus, acum mulţi ani, că ei sînt poeţi fără evoluţie, în sfirşit, nu mi se mai pare atît de convingătoare opunerea acestor două serii de poeţi, ruptura dintre ele. Acum zece ani nu se vedeau bine contururile generaţiei. Azi ele sînt mai clare. Cred că e vorba de o unică generaţie, a patra din acest secol (dacă o socotim drept cea dintîi pe aceea afirmată în jurul lui 1900, urmată de marea generaţie interbelică şi de o a treia intrată în scenă în jurul războiului din urmă), cuprinzînd poeţi care au astăzi între 30 şi 45 de ani şi au început să scrie în deceniul 1958-l968. O nouă generaţie ar putea fi abia aceea, foarte tînără azi, afiată în pragul consacrării ori chiar al debutului. Cum se vede, perioada despărţitoare se menţine de două decenii (1900, 1919, 1937, 1958). Două dintre aceste generaţii, ultimele, sînt active pe toată durata literaturii contemporane. Chestiunea este unde punem accentul în această a patra generaţie, pe ce poeţi. Nici o intoleranţă nu e bună în astfel de lucruri. Iar faptul că Nichita Stănescu a marcat pe mulţi, aproape pe toţi poeţii tineri de azi nu cred că poate fi contestat. Ceea ce mă desparte în această privinţă de Gheorghe Grigurcu nu e numai gustul, ci sentimentul importanţei istorice a poetului. La fel, în cazul lui Marin Sorescu sau Adrian Păunescu. Autorul Poeţilor români de azi e prea subiectiv, ceea ce-l şi face intolerant.

N-aş vrea să se înţeleagă de aici că e un critic lipsit de merite. Din contra: scrie admirabil despre poezie, cu o intuiţie dinăuntru (este şi poet) pe care n-o au mulţi, ceea ce face însă şi mai inexplicabilă ostilitatea lui faţă de anumiţi poeţi. Cea mai mare parte din articolele reunite în carte sînt superbe prin fineţe analitică. Tipul criticii lui Gheorghe Grigurcu este acela artistic. Intuiţia e suverană. Chiar şi bogata asociativitate este absorbită prin intuiţie şi, în loc să semene cu un instrument de raportare istorică, seamănă cu o candoare a formelor similare, trăind toate într-un acelaşi univers al artei. Prin degustare, se recunoaşte imediat specia vinului sau părţile amestecului, în sprijinul intuiţiei vine o imensă fantezie a adjectivelor şi adverbelor. Fiecare cuvînt este dublu sau triplu determinat într-o barocă florescenţă.

Gheorghe Grigurcn

Jerbele acestea pot fi culese din fiecare pagină: printr-un „peisaj crud-expresionist" adie o „indefinibilă teroare"; cutare element al naturii „dobîndeşte o imensă proiecţie amizant-terifiantă (se prefigurează astfel sadicul hiperbolism al poetului)"; ,, expresiv este şi floralul morbid, provocator"; „prin sensul unei malefice forţe nevăzătoare, spasmodic afective şi felin devoratoare apare...". Extrasele sînt toate de la începutul articolului despre AI. Philippide. Am eliminat doar citatele prin care se ilustrează. Este o critică ce păstrează în contactul cu textul o anume senzorialitate, ca şi cum ar voi să comunice din el mai mult decît nişte abstracţii scheletice (la care critica e în principiu condamnată) netăind cordonul ombilical al impresiei genuine. Gheorghe Grigurcu e un artist şi un manierist, şi din dorinţa lui de a împăca ideea cu viaţa se ivesc unele contradicţii foarte sugestive ale criticii practicate, întîi chiar aceea dintre o documentare foarte atentă, prin citate ample, a impresiilor, şi o mare ambiţie de autonomie a propriului text; critica lui e un continuu du-te-vino între două stiluri la fel de netransparente (al poetului, al criticului), între două medii cu densităţi diferite, şi care încearcă să se întrepătrundă, devorîndu-se la infinit; o opacitate vrea să transporte o alta. Apoi, contradicţia dintre un descriptivism minuţios, şi nevoia de formulă sintetică, dintre tatonarea laborioasă a descrierii, pînă la saturarea textului, şi definitivul laconic al sentinţelor. Astfel de definiţii trec fulgurant prin pagină, metafore rare ca nişte meteoriţi, căzuţi pe o planetă în care solul e făcut de epitete: „epigonismul nu aduce decît plînsul mecanic al stereotipiei"; „acel unic limbaj al epuizării (bacoviene) troznind ca un vreasc rupt"; (Zoosofla este o) „prodigioasă bufonerie lexicală animată de ambiţii argheziene şi barbiene, ca şi de reminiscenţele naivei scrituri a cărţilor populare"; „gras spectacol de guignol autohtom"; „conservînd şi prelungind atîtea forme ale lirismului, creaţia lui Ion Caraion ne apare drept un muzeu Grevin, unde între nenumăratele chipuri sinistre, alcătuite cu o rea migală, ne întîmpină într-un ungher şi chipul ce ezită al candorii"; (în lirica lui Florin Mugur) „graţiosul nu e decît o crisalidă mătăsoasă din care îşi iau zborul fluturii coşmarului catifelaţi încă, palpitînd cu un rest de discreţie". Cu asemenea mijloace, o critică nu poate fi decît excepţională în latura stilistică. A lui Gheorghe Grigurcu alunecă rar din rafinamentul ce-i este consubstanţial în oarecare familiaritate lejeră sau pamfletară şi mai des în defectul obişnuit la toţi barochiştii al excesului propriilor însuşiri; atunci pagina critică se saturează şi se sofisticheză, devine placidă ideatic, sufocată sub greutatea atît de suavei ei materialităţi.

(România literară, nr. 17, 1979)

„Critici români de azi"

*

Meritul principal al cărţii lui Gheorghe Grigurcu stă mai puţin în clasificare decît în remarcabilele analize critice pe care le conţine. Nu încape îndoială. Totuşi, Critici români de azi este o încercare foarte merituoasă de a trece în revistă numele cele mai active, a doua, după aceea, mai modestă, de acum opt ani, a regretatului Ion Maxim. Putem discuta numele, ca şi criteriile grupării: nu vom ajunge prea departe. E de văzut însă dacă, în primul rînd, în loc să demontăm un sumar voit convenţional (unde capitolele se intitulează între critică şi istorie literară, Teoria criticii, Critica artistică şi critica actualităţii, Eseul, Contribuţia scriitorilor), nu e mai profitabil să citim cu atenţie textele. Vom descoperi în ele atît justificările necesare pentru metoda folosită, cît şi toate acele aparente sau reale excepţii de la regulă, care fac ca tabloul propus să fie şi mai viu, şi mai nuanţat, decît ne lasă să întrevedem simpla distribuire a autorilor în capitole. Practica analizei este mai elocventă decît orice explicaţie teoretică (există totuşi în Ipostaze critice actuale, o concisă introducere) şi, în orice caz, decît sumarul, în al doilea rînd, ne interesează ierarhia de valori pe care cartea o propune (tot implicit). Şi ea este plauzibilă. Ce importanţă are că, într-o privinţă sau alta, părerile noastre se despart de ale lui Gheorghe Grigurcu? E, apoi, o dovadă de suficienţă prostească, în cazul cel mai bune, să-l acuzi de, pur şi simplu, aberaţii critice, cum proceda un confrate foarte tînăr şi foarte supărat (sau, poate, doar bun conducător de supărare). Această ierarhie este chiar mai puţin îndrăzneaţă decît era aceea din volumul consacrat poeţilor şi care a stîrnit un cor de proteste. Va fi ea primită în continuare cu mai multă seninătate? Sincer să fiu, nu cred. Criticii nu se deosebesc de poeţi, cînd e vorba să se supună judecăţii de valoare. Civilitatea comentariului, urbanitatea tonului lui Gheorghe Grigurcu, critic competent şi neinfluenţabil, sînt în afară de discuţie, însă destui scriitori (şi nu exclud pe critici) nu înţeleg just noţiunea de critică. în loc să fie interesaţi de discutarea reală a cărţilor lor, preferă să le fie măgulit orgoliul în fraze convenţionale. Iau orice obiecţie drept o injurie. Singura critică pe care o acceptă e aceea adulatoare. Cînd opinia nu le convine, suspectează automat pe critic de a face jocul inamicilor literari, între un adevăr probabil şi o minciună evidentă, o aleg cu ochii închişi pe ultima dacă le menajează susceptibilităţile, în definitiv, puţin le pasă de ce gîndesc ceilalţi despre ei; le ajunge o prefăcătorie în stare să le confirme stima în care se ţin ei înşişi, în aceste condiţii, nu e de mirare că o carte cum e Criticii români de azi,

preocupată de sinceritatea opiniei, nu de complezenţa ei, va avea tratamentul pe care-l bănuim. „Expresia exactă este totdeauna odioasă, cuvîntul potrivit răneşte", observa cu fineţe psihologică Thomas Mann. Gheorghe Grigurcu şi-a asumat, cu siguranţă, riscul de a vedea ştergîndu-se zîmbetul de pe chipul unui confrate, pe care îl caracterizează în felul următor: „Spirit cultivat, însă fără suficientă pregnanţă, amestecă Ia nesfîrşit lutul si apa, intîniind a turna pasta în tipare". Puterea formulei este evidentă şi, înainte de a jigni, ar trebui să încînte. Insă cine, fiind vorba de el însuşi, recunoaşte frumuseţea unei judecăţi dacă conţinutul ei îl supără? Şi totuşi: „Xsubscrie la o critică a poeziei... paradisiacă, în cadrul căreia leul şi mielul, elefantul şi furnica pot coexista pe acelaşi sol ospitalier ".. Să ne facem iluzii în forţa artei de a învinge resentimentul? Ar fi să subestimăm forţa resentimentului: „ Y s-a dedicat glosării pioase a unui grup restrîns de autori, ajungînd proverbial". Astfel de scăpări maliţioase întîlnim la tot pasul în articolele lui Gheorghe Grigurcu, căruia nu-i rămîne decît să se sprijine în propria înţelepciune: ,, Un polemist trebuie să se exerseze în a primi loviturile reale ale valorilor iluzorii". Critica aceasta vădeşte însă mai mult o predispoziţie artistă decît una polemică. E animată în primul rînd de dorinţa de a-şi traduce, cu supleţe şi fără să piardă nici o nuanţă, impresiile de lectură. Exactitatea însăşi a cuvîntului se datorează unui scrupul de artist. Gheorghe Grigurcu este un impresionist impenitent şi un calofil, care-şi recunoaşte singur modelele în G. Călinescu („prima mea pasiune critică"), E. Lovinescu (în care „am întrevăzut prilejul unui echilibru superior") Thibaudet şi Bachelard („care mi-au dezvoltat satisfacţia stilistică, cea mai vie emoţie în acest sens fiind însă pentru mine legată de Marcel Prousl") Perpessicius şi Streinu („verbul lor somptuos l-am gustat cu delicii încă foarte tînăr fiind"), la care putem adăuga, fără teamă că greşim, pe I. Negoiţescu. Stratul în care se fixează cu predilecţie sondele critice este acela al expresivităţii, înţeleasă ca organică densitate a unei limbi specifice. Ideile, intuiţiile, judecăţile tr.ebuie să se concretizeze într-un mod particular al cuvîntului şi al frazei. Nu numai în literatura propriu-zisă, dar şi în critică, ce nu poate ocoli generalitatea, dar o- poate sublima în expresii strict individuale. Principala obiecţie care iese de obicei de sub peniţa lui Gheorghe Grigurcu este semnificativă pentru această înţelegere a criticii: „Aproape totdeauna observaţiile pe care le propune plutesc într-un văzduh al abstracţiunii. Ele par la îndemîna tuturor. Incapabile a fixa personalitatea comentatorului... ". (Am eliminat numele celor la care se referă caracterizările ori de cîte ori am urmărit să ilustrez metoda

criticului, nu judecăţile lui). Locul comun e deci în critică locul fără expresie. Critica e o „branşă a artei cuvintului" care pretinde „un moment de identificare substanţială" cu obiectul, „ în afara căreia pot rezulta fie imagini factologice, fie diatribe". Aceste păreri se află risipite în articole, căci Gheorghe Grigurcu teoretizează rareori şi mai cu seamă indirect (o singură excepţie, în Critică şi ironie, în care actul critic e interpretat ca o „reacţie de lectură" esenţialmente „ironică"). Dar ele converg spre un mod de a scrie, şi acesta stă integral sub semnul metaforei.

„ Cred că numai metafora poate dărui un fel de eternitate stilului", afirmă Proust. Nu mă îndoiesc că Gheorghe Grigurcu îi împărtăşeşte părerea. Stilul lui se sprijină instinctiv pe metaforă de cîte ori vrea să-şi „apropie" ideea. Cea mai simplă comparaţie este o luare în posesie: „ Observaţiile sînt temeinic articulate precum capetele unei bîrne". Sau: „Jovialitatea eseistului e pernicioasă mereu ca o roză cu ghimpi". Sau, în acelaşi registru botanic: „Spovedanii aspre precum un cactus". Astfel de efecte sînt de neuitat şi fixează stilistic pe cel care le produce, în comparaţie îşi amestecă adeseori licoarea referinţa culturală: „Metoda e ţinta sa (a lui Adrian Marino - n.n.) supremă, Mecca impresionantului său itinerar erudit". Complexitatea analogică e altădată mai mare. „ Farmecul cărţii lui Mircea Martin e dat tocmai de această neconcordanţă între un plan riguros determinat al mişcării critice (inevitabil mecanizată) şi mersul pe jos al comentariului spontan..." Ironia nu lipseşte din următoarea frază despre prea generoasele eseuri ale lui Dragoş Vrânceanu: „Asemenea ghirlande de flori artificiale împodobesc doar sărbătorile particulare ale autorului, consumate în propriul domiciliu intelectual". O ironie însă acoperită mai întotdeauna de o mişcare de simpatie faţă de obiect: „Cărturar sensibil, fericit împleticit în citate. Aurel Rău... ".

Ne putem da lesne seama că, la Gheorghe Grigurcu francheţea (cum am văzut, esenţială, ca atitudine etică) e adesea deturnată artistic. Criticul este un rafinat iubitor de ceremonii, refuzînd să improvizeze, trăgînd la sticlă vinul impresiilor sale. El se foloseşte de o gamă destul de largă de expresivităţi, de la eufemismul înduioşat (cînd de exemplu numeşte apelarea excesivă la bibliografie, „juvenilă disponibilitate informativă") la formula brutală şi casantă („Fraza e împletită din ochiurile moi ale banalităţii"), „emisie opulentă de adevăruri ă la Palisse", „expresia sa antrenează mase indigeste de observaţiuni indiferente" - toate culese de pe o singură pagină), încearcă, lîngă drumul drept, şi potecile ocolitoare. Politeţea lui poate fi înşelătoare: „Autorul nu se exprimă direct, ci prin mijlocirea unei complicate regii

de opinii străine, citate nu atît pentru a susţine un punct de vedere anume, cit spre a ilustra o multiplă existenţă ideatică", în traducere, aceasta vrea să însemne că autorul e un compilator de opinii străine, nici măcar sintetizate în jurul unui punct de vedere, ci aşezate cap la cap. Maniera e învăţată de la Perpessicius, cel maliţios şi obsecvios în acelaşi timp: „Ne întîlnim şi aici cu acelaşi timp: «dezordonat», de jouisseur livresc, cu oroare de operaţia organizatoare consecventă". Un defect (lipsa, ordinei în idei) apare aici justificat ca o politeţe ironică prin presupusul lui caracter deliberat. Motivarea (de asemenea presupusă) a unui neajuns poate şi ea să arunce o lumină avantajoasă asupra acestuia: „ Din cauza unei tipice nervozităţi, exegetul ezită în a-şi fixa obiectul la un anumit nivel, grăitoare fiind tocmai alunecarea necontenită a acestuia". Sau antifraza: „Afirmaţii capabile, fără îndoială, a determina o adeziune unanimă", scrie criticul despre o suită de banalităţi. Şi, la fel: „Analize echilibrate, venind in întimpinarea unor consensuri".

Predominantă nu este însă „ipocrizia" stilistică, în felul lui Perpessicius, ci eleganţa solemnă, chiar somptuoasă, ce dă compunerii un aer de maximă seriozitate, în felul lui Streinu şi Negoiţescu. Stilul este sever şi eminamente scriptic, aproape singura „frivolitate" fiind de natură lexicală. Criticul colecţionează neologisme inuzitate ori extrem de rare (ambroziac, ampolos, apertură, aprehenda, aviva, bornat, dorlota, flanerie, grimasa, inconcervabil, polimatie, pulverulentă, putrescent, rumina, sumisiune, superfectaţie, uberos ş.a.) ori dublează adjectivul nu numai în scopul de a obţine mai multă precizie, dar şi în acela de a sugera tensiunea lăuntrică, paradoxul dintre elementele caracteristice ale unui fenomen (visător) persiflator, protocolar-picant, mediocru-lucuriant, briant-contradictoriu, studiat-indecis, graţios-mordant, extatic-febril, belicos-lilial ş.a.). Preţiozitatea vine şi din combinarea insolită (cîteodată oximoronică) de cuvinte: anatomie glumeaţă, mănoase congruenţe, entuziast senzoriu, sintagme critice obşteşti, anomie dulceagă, imacuiată calomnie etc.).

Dincolo de acest aspect al scriiturii (preţioase, dense, rafinate), este de remarcat că în puţine cazuri ea nu este şi eficientă tehnic. Cititor experimentat, Gheorghe Grigurcu are un gust sigur care, oricît de dilatată literar ar fi expresia, nimereşte repede ţinta. Tabloul din Criticii români de azi rezultă din cronici succesive la cărţi, nu din sinteze, şi totuşi nu lasă deloc impresia de improvizaţie ori de repetare a opiniilor. Acest lucru se datorează felului în care criticul analizează cărţile. El nu procedează în fond ca un cronicar, obligat acesta să întreprindă toate operaţiile mărunte premergătoare urcării operei pe

masa chirurgicală: analize de laborator, examen clinic general şi celelalte. Gheorghe Grigurcu trece direct la bisturiu, ceea ce îi permite să se debaraseze de lestul prezentării cărţii în elementele ei ocazionale. Caseta tehnică a articolului e, astfel, considerabil diminuată. Nici nu-l interesează cartea în sine, ci formula critică din ea. Şi scrie nu atît cu faţa la carte, cît la opera întreagă a autorului, căruia i se schiţează „portretul". Pe de altă parte, lipseşte orice vocaţie a vulgarizării. Cititorul eventual e presupus la curent cu lucrurile. Totuşi criticul nu se limitează la caracterizări concise, ci intră în toate ungherele operei, de unde iese cu mîinile încărcate de exemple, citate, referinţe, raportări. Plăcerii artiste şi calofile îi aliată un spirit foarte pozitiv şi metodic. Şi, în definitiv, dacă privim în urmă la volumele succesive pe care Gheorghe Grigurcu le-a dedicat literaturii actuale, nu putem să nu remarcăm la acest impresionist, cu gustul spontan şi expresia inventivă şi originală, o răbdare benedictină cu care şterge, una după alta, petele albe de pe harta lui critică. Poezia şi critica ultimelor două decenii sînt la el zone aproape complet haşurate. Acest efort trebuie apreciat fără zadarnice mizerii. Pentru cine e dispus s-o facă, devine evident că Gheorghe Grigurcu este unul din cei mai buni critici de azi, a cărui recunoaştere întîrzie mai puţin din cauza lui (o anume dificultate a specializării la literatură, şi încă la aceea contemporană, ce refuză concesiile, ca şi faptul că nu scrie deloc despre proză şi teatru, genuri mai populare), şi mai mult din cauza acelora pe care independenţa lui de spirit îi agasează.

(România literară, nr. 37, 1981)

„Existenţa poeziei"

Peste Gheorghe Grigurcu, valurile succesive ale modernismelor critice au trecut fără să lase nici o urmă: critica lui rămîne ceea ce a fost dintru început, şi anume o critică de artist. Abia de vom găsi în articolele despre goeţi strînse în Existenţa poeziei (Cartea Românească), palide ecouri ale noului pozitivism structuralisto-semiotic ori ale noii hermeneutici, şi încă şi acestea doar la nivel de limbaj, în substanţă însă, critica lui continuă să fie aceeaşi de la debutul cu Teritoriu liric şi din culegerile de după el: empiric-savuroasă, bazată nu atît pe idei generale, cît pe intuiţii, adică pe „palparea textului însuşi", cum spune acum chiar autorul (p. 117), act magic şi totodată senzual de (dis)cernere, în care analiza se realizează printr-o profunzime de citate însoţite de fraze încântătorii, memorabile ca nişte invocaţii, pe scurt, o critică prin excelenţă artistică, plastică, subiectivă şi cu mari resurse stilistice.

Ar fi de văzut dacă recentul volum conţine vreo noutate de formă sau de atitudine. Aş răspunde că el conţine una, relativă, de atitudine. Intr-un comentariu de mai demult, Mircea Martin observa că „pentru Grigurcu, critica înseamnă mai ales negaţie, o negaţie desigur complexă, respectînd integritatea ideală a obiectului, dar adîncindu-i 'defectele astfel Incit să le facă exemplare". (Singura critică, p. 210-211). Aici sînt două lucruri de reţinut, întîi, impresia unui Grigurcu negator. Aceasta mi s-a părut totdeauna greşită. In fond, ea a fost acreditată de cîteva idiosincrazii ale criticului, ce pot fi numărate pe degetele de la o mîr\ă: Nichita Stănescu, A.E. Baconsky, Marin Sorescu etc. Sigur, aceştia fiind poeţi care se bucurau de prestigiu, demolarea lor (dacă demolare a fost!) a stîrnit o nervozitate îndreptăţită. Aşa a fost lipită de numele lui Grigurcu eticheta cu pricina. Alexandru George a păţit la fel pentru studiile despre Călinescu. Dar în majoritatea cazurilor, Gheorghe Grigurcu s-a dovedit un cititor dispus mai curînd să afirme decît să nege. Şi-a făcut, chiar, un mic titlu de glorie din a susţine valoarea (pe care însă nici un critic serios n-o contestase) unor poeţi a căror consacrare prin anii '70 i se păruse a întîmpina dificultăţi nemeritate (Florin Mugur, Emil Brumaru, Mircea Ivănescu ş.a.). Că aceasta este orientarea principală a spiritului său ne-o probează articolele din Existenţa poeziei (şi mă întorc la întrebarea dacă volumul aduce vreo noutate), în care furia idiosincraziilor din tinereţe s-a diminuat (Marin Sorescu e privit acum cu înţelegere) şi componenţa afirmativă s-a dezvoltat, extinzîndu-se asupra unor poeţi de toată mîna, în legătură cu care Gheorghe Grigurcu nu pare deloc interesat de grave obiecţii sau de facile şicane, ci de descoperirea miezului poetic valabil. Trebuie să adaug numaidecît: unde este şi cît este. Fără a mai fi în primul rînd o critică de apreciere, critica actuală a autorului e scutită în general de eroarea ştergerii diferenţelor valorice, cîntărindu-şi grijuliu cuvintele. Ea nu inventează poeţi: cel mult, descoperă poezia acolo unde alţii au ignorat-o. Tendinţa spiritului său critic rămîne una favorabilă, încît, dacă dorim să-i găsim criticului înaintaşii, afinii, mi se pare că el, format ca noi toţi în admiraţia faţă de E. Lovinescu, s-a îndreptat încet, dar sigur, cu vîrsta, spre Perpessicius, atît prin preţiozitate stilistică şi rafinament, cît şi prin acel altruism al judecăţii de care aminteam, disimulat, adesea, e drept, în volanele şi volănaşele unei exprimări încîntătoare şi sofisticate.

în observaţia lui Mircea Martin există însă şi o altă idee care merită atenţie, şi anume aceea care se referă la modul particular al lui Grigurcu de a face exemplare defectele poetului examinat. Eu aş spune

că Grigurcu face exemplare mai cu seamă calităţile poetului, precizînd că aceasta este însăşi metoda lui critică. Am sugerat din capul locului faptul că tehnicile moderne n-au aflat în ochii lui nici o graţie: şi dacă era de aşteptat ca tiparul structuralist să i se pară rebarbativ prin rigiditate, n-ar fi fost surprinzător, în schimb, ca el să arate mai multă înţelegere pentru analiza modernă de tip hermeneutic, de pildă pentru critica de identificare sau pentru tematismul suculent al lui J. P. Richard. N-a fost să fie aşa. Lectura lui Grigurcu poate fi definită prin cîteva elemente, neschimbate de la debutul său, în ciuda evidentei maturizări a expresiei, şi prin felul în care ele se combină: intuiţie de tip artist, care „simpatizează" cu textul: descriere, citate, epuizare a textului, nu pe calea analizei abstracte, ci pe aceea s,tactilă", a palpării lui atente, ca rîşnirea manuală a cafelei, prin zdrobirea ei bob cu bob: lirism difuz al expresiei critice, bogată în formulări puternice şi originale, nu însă substituindu-se naiv obiectului, ci înfaşurîndu-l de cîteva ori, îmbrăţişîndu-l şi pâtrunzîndu-l, pînă la a-l face să-şi deschidă enorm toţi porii şi să-şi clădească subtila calitate a rocii alcătuitoare. Este o critică erotică sui-generis ca orice critică de artist. Rezultatul este exemplaritatea de care se bucură, ca de un prestigiu secret, însuşirile depistate de critic în poezia citită. Citatele şi parafrazările se concentrează asupra lor, dilatîndu-le. Celelalte însuşiri - nerelevate - ale operei stau ascunse în umbră, ca şi cum n-ar exista. Concluziile criticului le ignoră, bazîndu-se (uneori pripit) doar pe cele dintîi.

Dacă examinăm aceste concluzii în formă plastic-memorabilă, şocante şi deseori oximoronice („trist expansiv", p. 43, „dureros-jubilant", p. 187, „atrocitate extravagantă", p. 206, „caligrafie colţuroasă", p. 343), remarcăm tocmai felul în care ele provin din organizarea unilaterală a intuiţiei. Un articol în care „unilateralitatea" îşi arată deopotrivă avantajele şi riscurile este acela despre Gellu Naum, „un maestru al îndrăznelii", al cărui „rol istoric" în poezia contemporană n-ar fi fost „deloc scos în evidenţă pînă în prezent" (p. 20-21). Asumîndu-şi această sarcină, Grigurcu descoperă că „autorul Copacului-animal îndatorează o seamă de poeţi" şi că „ istoria literară va trebui să refacă itinerariile unor deveniri lirice, prote/înd dreptul de pionierat al celui mai important poet suprarealist al nostru" (ibidem). Aş fi fost cu totul de acord cu aceste constatări, dacă n-ar fi fost... sprijinite de nişte citate care mai curînd le infirmă. Modul în care Grigurcu preferă unei analize complexe (ce ar fi pornit, în cazul de faţă, de la stilistica lui) scoaterea de concluzii prin testare şi sondare (adică prin citate) îl deserveşte. Nici versurile lui Dimov,

nici cele din Nichita Stănescu, nici cele din Petre Stoica nu m-ar fi dus cu gîndul la Gellu Nauni. Poate doar acelea din Marin Sorescu, ceea ce arată o dată mai mult arbitrariul relativ al procedeului. Nu trebuie să se înţeleagă de aici că reproşez lui Grigurcu subiectivismul lui. Mă număr printre cei încredinţaţi că orice critică adevărată începe şi se încheie cu un act de subiectivitate creatoare (şi implicit deformatoare, mutilatoare); obiectiv nu poate fi decît traseul care leagă aceste acte unul de celălalt, calea regală a demonstraţiei; şi dacă acest traseu garantează criticii coerenţa, inteligenţa şi puterea de convingere, numai profunda ei subiectivitate îi asigură seducţia, strălucirea şi geniul. Am dat exemplul de mai sus spre a se vedea reversul unei metode critice perfect legitime în năzuinţa ei, şi încă slujită de un om atît de talentat ca Grigurcu.

El a pus, de altfel, în circulaţie numeroase „etichete" pitoreşti şi sclipitoare, definind de pildă la Doinaş „barocul cerebralizat" (p, 40), la Daniel Turcea „dionisiacul stilizat" (p. 187) sau la Emil Brumaru „rococoul beat de sine" (p. 235). Sau, la Florin Mugur (p. 180), o lirică strategie defensivă: „...Poezia lui e o complicată reacţie de apărare. O strategie dificilă o preface într--un soi de cochilie mereu mai ornamentală, strălucitoare prin efectul polizării. Lumina estetă linge suprafeţele curbe, tortuoase, reducîndu-le la unităţi funcţionale, impecabil finisate. Melc covîrşit de incertitudini vibratile, poetul iese din casa lui verbală numai în măsura în care doreşte a-i sublinia, cu tact, verosimilitatea (...) Cea 'mai sigură defensivă psihică a poetului se arată a fi poezia". Aceste formule şi altele nu pot fi verificate, dar oricine a citit pe poeţii cu pricina le simte valabilitatea. Critica artistică nici nu poate fi controiată cu ajutorul detectorului de minciuni. Cel puţin atîta vreme cît rămîne pe teritoriul ei - descriind poezia - ea trăieşte din expresivitate ca dintr-un suc propriu. Riscul apare în generalizări, în stabilirea de ierarhii şi de grupări istorice, pe scurt, în călcarea pe domeniul istoriei literare, care e, pentru ea, ca valea plîngerii din poveste pentru fiul de împărat: ca să-şi păstreze tinereţea, critica artistică trebuie să vîneze dincolo de hotarele estetice ale operei; de cum pune piciorul în afara lor, îmbătrîneşte subit şi moare covîrşită de ani şi de desuetudine. Ca să se convingă, oricine poate pune alături un articol cum este acela final din Existenţa poeziei, intitulat Despre înnoirea liricii româneşti, în care autorul este un mediocru istoric literar, cu o pagină de portret, în care autorul este de obicei un remarcabil artist. Am ales-o pe următoarea, dar putea fi şi alta: „Aurel Gurghianu prezintă, in momentele-i de reuşită, fineţea îndrăzneaţă a artiştilor extrem-orientali. Ni-l amintim cum, cu mai bine de un sfert

de veac în urmă, apărea în nocturnul careu hibernal al Clujului ce constituise scena preferată a versurilor şi carnetelor sale, siluetă elegantă în imperceptibilă ezitare de înalt plop, cu o pălărie aproape albă în contrast cu paltonul negru (ah, acea unică în oraş pălărie albă!), îndelung urmărit de aviditatea privirilor noastre studenţeşti. Era o întrupare a Poeziei, purtînd misterul unei. recente mari decepţii intime, îmbătător ca un parfum. Trecea îngăduitor şi absent, în apropierea dandystei orbite baconskyene, cu o pedală particulară de izolare" (p. 316).

Am fost unul din preţuitorii lui Gheorghe Grigurcu încă de pe vremea cînd puţini îi recunoşteau talentul şi originalitatea. Acum, cînd el este recunoscut de către cei mai mulţi, nu-mi rămîne decît să-mi reafirm opinia, subliniind seriozitatea şi farmecul articolelor lui din Existenta poeziei, peste care nici un cititor de bună credinţă al poeţilor români de astăzi nu poate să treacă nepăsător.

(România literară, nr. 51, 1986)

Document: 34. Valeriu Cristea.doc

Valeriu Cristea VALERIU CRISTEA

„Alianţe literare"

într-un fel de postfaţă la prima lui carte, Valeriu Cristea făcea distincţia între o critică a curiozităţii sainte-beuviene, disponibilă, infidelă, trecînd din operă în operă, şi una devotată marii opere, aliată, satelită; pe cea dintîi o punea sub semnul lui Don Juan, pe cea de a doua, sub semnul lui Tristan: „ Trebuie să precizăm - scria el despre ultima - că preponderenta abordare a scriitorilor de anvergură nu porneşte dintr-un orgoliu al adeziunii la elite, din snobism... Nu din trufie, ci, dimpotrivă, din umilinţă, din intensitatea persistentă a impresiilor lecturii, din nevoie de ocrotire, de strîngere a rindurilor, dintr-o necesitate de a încheia trainice alianţe literare, se naşte această critică... Manifestarea ei cea mai înaltă e un fenomen de satelizare a criticului în jurul unei mari opere, pe care o luminează după gradul şi specificitatea fosforescenţei sale native şi fără de care el riscă să se piardă şi să se pulverizeze în vid". Deşi scrie cronică literară, cu oarecare consecvenţă, alcătuindu-şi chiar şi două volume de astfel de articole efemere, vocaţia adevărată a lui Valeriu Cristea pare a fi ac5eea a studiului temeinic despre mari autori, explicată de el însuşi prin formula tristanescă a alianţelor, pe care cărţile maturităţii lui, de la Tînărul Dostoievski la Alianţe literare o ilustrează fără dubiu.

Recentele Alianţe literare conţin trei studii consacrate satirei (Caragiale, Arghezi, Swift) şi două romanului (Duiliu Zamfirescu, Marin Preda), foarte instructive prin aplicaţie şi pătrundere analitică, înainte de orice, criticul este, şi aici, un cititor atent, prelungind cu bună ştiinţă impresiile lecturii, verificîndu-le, ordonîndu-le după o idee, fără a face, decît cu greutate, pasul spre construcţia liberă. Fantezia critică nu-i lipseşte, dar ţine de amănunte; vecinătatea textului o atrage, ca magnetismul unei planete sateliţii. Inhibiţia aceasta nu i se poate reproşa, căci este constitutivă. Efectul ei pozitiv este garanţia de seriozitate; acela negativ, o anumită pedanterie a demonstraţiei. Metoda criticului (tematistă • sui-generis) constă în documentarea minuţioasă a intuiţiilor, cu lux de citate. Nimic nu rămîne doar sugerat; totul e dovedit pînă la epuizarea argumentelor. In legătură cu Arghezi, criticul însuşi afirmă polemic: „A te mărgini la caracterizarea, or/cit de exactă, dar generală, a prozei lui, cursă în care, după exemplul lui G. Călinescu, au căzut mulţi... - nu este de ajuns ". Nu-şi cruţă nici un efort şi nu lasă în urmă nici o portiţă deschisă: pentru uimirea.

îndoiala sau dezacordul nostru, într-un chip paradoxal, ne decepţionează; voind să ne însoţească pînă la capăt în interpretare, ne răpeşte libertatea. Ne obligă să-l credem pe cuvînt. Criticul e umbra operei: stăruitoare, tenace, învăluitoare. Colaborarea lui cu scriitorul o exclude, de la un punct, pe aceea cu cititorul. Dacă Don Juan, abandonîndu-şi pe rînd cuceririle, ni se poate părea uneori grăbit sau superficial, el nu încetează totuşi niciodată a ne stîrni curiozitatea faţă de ele; Tristan, în schimb, cu devotamentul lui împins pînă la devoţiune, sfîrşeşte prin a ne interzice accesul la frumoasa Isolda. Şi, în acelaşi loc: „înţeleg critica literară ca pe un vampirism al esenţelor, ca puncţii succesive în măduva operei"; ca şi celelalte fraze program din Interpretări critice, şi aceasta este semnificativă prin luciditatea ei. Studiile din Alianţe literare sînt puncţii succesive în opera lui Caragiale, Arghezi sau Swift. Eşantioanele astfel obţinute sînt apoi examinate în laborator. Procedarea nu-i scutită de stereotipie. Spectacolul propriu-zis ni-l oferă, totuşi, criticul şi mai puţin opera. Aici e toată curiozitatea (ca să nu zic paradoxul) acestei critici interesate de interpretarea literaturii sub raport existenţial şi moral, şi care ar voi să se lase absorbită de operă, s-o localizeze pînă la identificare: în metoda ei, oricît de vag „ştiinţifică". Cînd se ridică cortina, scena se află în întuneric; apoi se aprind reflectoarele, care ne dezvăluie, rînd pe rînd, aspecte, grupe de personaje, într-o plimbare lentă de-a lungul scenei; senzaţia de mişcare, de evoluţie ne-o dă aparatul, căci personajele par cuprinse de inerţie; au fost aşezate într-un anumit fel de la început, sînt tiranizate de ochiul regizorului, încremenite în postura pe care el le-a indicat-o.

Aceste metafore critice urmăresc să sesizeze o simplă tehnică şi nu pun în discuţie valoarea ca atare a studiilor, care sînt remarcabile, originale, fine. întîia lor caracteristică o constituie subtila exactitate. Să exemplificăm prin studiul despre satira lui Caragiale. Esenţial ar fi în prozele şi comediile acestuia „inconsistenţa" personajelor: ele exprimă vidul sufletesc. Pe o latură, vidul e de natură socială. Mimetismul burgheziei ca clasă (şi nu modul cum burghezia dintr-o ţară a luat-o ca model pe aceea din altă ţară; e un rezultat al spiritului de schimb, prin care ea se defineşte, în al doilea rînd, literatura lui Caragiale reacţionează la o formulă de artă, aceea psihologică a romanului realist. Mimetismul, în acest caz, goleşte personajele de psihologie, le transformă în manechine, anticipaţie a prozei celei mai moderne: „ In comparaţie cu eroii acestuia (ai romanului din secolul XIX), striviţi de balonul uriaş al vieţii lor interioare, Mitică poartă nonşalant şi ostentativ o simplă legătură prinsă la degetul mic".

Şi, în acelaşi stil pregnant: „Caragiale a reuşit... o extraordinară «golire» a personajului literar. «Vidul» fi nu egoismul... reprezintă trăsătura sa distinctivă. Printre personajele literaturii universale, cele ale lui Caragiale sînt dintre cele mai «imponderabile». El U lasă în urmă chiar fi pe Vladimir şi Estragon, pe care ii «umple» întrucîtva nostalgia lui Godot, amesteclndu-se numai cu «uşorii», de care vorbea L. Raicu, din opera lui Gogol". De la „inconsistenţa" psihologică la aceea fizică şi, în fine, la aceea a limbajului, demonstraţia criticului parcurge întreg traseul; să precizez că această inconsistenţă, acest vid, nu sînt o lipsă de structură; e vorba de un vid care se încheagă, de o inconsecvenţă artistic consistentă, de un gol plin de sens.

Aici se încheie primul capitol al studiului. Legătura cil al doilea nu se vede numaidecît: „măştile" caragialiene. Orgoliul, modestia, vehemenţa polemică, sinceritatea, admiraţia, ironia - totul e mască. „ Dacă fizionomia lui Caragiale seamănă cu o mască, una din măştile lui e fizionomia însăşi". Cînd glumeşte şi cînd e serios Caragiale? Criticul dovedeşte dificultatea distincţiei. Cercul se închide mereu, ca un echivoc. Dar masca lipită de obraz nu e tot o dovadă a „inconsistenţei"? Ca şi personajele sale, Caragiale joacă ,o comedie a disponibilităţii. Relaţia cu primul capitol începe să se contureze; dar şi cu următorul, în care cercul e considerat figura principală a multor opere caragialiene: a Nopţii furtunoase, bunăoară, unde personajele se urmăresc în cerc, sfîrşind în punctul de plecare. Inconsistenţa, echivocul, cercul: în trei planuri diferite (psihologie, opţiune morală, compoziţie), ele se întîlnesc. Astfel de raporturi subtile ne pot da o idee de valoarea criticii. Dar ele nu sînt decît subînţelese în studiu; îl putem citi fără să le înregistrăm. Construcţia studiului rămîne discretă, sau, mai bine, disipată. E o capcană pentru neatenţia cititorului? Sau o revanşă neaşteptată pe care fidelitatea criticului faţă de operă i-o îngăduie; şansa de a colabora, dacă nu la înţelegerea operei, atunci la aceea a înseşi criticii? Căci, dacă opera, atît de strict interpretată, rămîne închisă, iată, studiul însuşi rămîne, compoziţional, deschis, fidelitatea faţă de operă opreşte pe critic nu numai să fantazeze direct teza ei, dar şi să exploateze direct teza generală, care, formuiată, ar semăna cu o definiţie; iar definiţia limitează, sacrifică nuanţele. El evită distanţa ca pe o speculaţie compromiţătoare. Se scaldă în imanenţa textului, se ferecă în el ca într-un familiar univers protector. Emoţia lui constă în a ne împărtăşi această experienţă; este o invitaţie la o a retrăi împreună, mai puţin la a o judeca. Ne conduce de mînă, ca Antigona pe orbul Oedip, prin arcanele operei, neîncrezător în capacitatea noastră de a vedea singuri: însă cine nu străbate şi singur un drum, nu-l poate recunoaşte.

în legătură cu Swift, într-un studiu superb, Valeriu Cristea notează: „O teroare a transparenţei pare a-i determina continuu tehnica, mijloacele ". O teroare a transparenţei poate fi observată şi în critica lui Valeriu Cristea; în critică transparente sînt definiţia, metafora care strînge semnificaţiile într-un buchet, paradoxul sau calamburul. Criticul le preferă radiografia meticuloasă. Admirabil ilustrată în cazul operei lui Swift - acest ,,Buster Keaton al literaturii", prin masca glacială, persecutat obscur de vina unei neimplicări în existenţă, pentru care serveşte de alibi; dar discutabilă în studioul despre Arghezi, mai puţin clar în totul; repetarea, sublinierile, nevoia de a fixa ideea duc la abundenţă şi îngroşare. Teroarea de transparenţă este psihologică la Valeriu Cristea, critic, astfel, decis în judecăţi şi precis în argumente; dar de o decizie care se disimulează şi de o precizie care se complică; mult mai preocupat de a nu scăpa nici una din infinitele nuanţe decît de sinteza definitorie; amînînd soluţia, din scrupul de exactitate, pînă la a o face imposibilă.

Studiile despre roman, într-o formulă similară, dar tinzînd către tratarea monografică reprezintă „faţa însorită" a Alianţelor literare, după explorarea infernului satirei. La Duiliu Zamfirescu se remarcă predilecţia pentru seninătate şi idilism, componente ale sufletului omenesc neglijate de romancierii setei de pămînt, cruzimii, parvenirii şi pasiunii. Tănase Scatiu e totuşi omis. Pompiliu Constantinescu propunea pentru aceştia din urmă explicaţia prea marii dependenţe a personajului din romanul nostru (de la Păturică la Ion) de condiţie socială imediată, obsesia ei; el vorbea de un caracter exponenţial pronunţat. Valeriu Cristea descoperă în Duiliu Zamfirescu un anticipator al eliberării. Dar de ce „spre romanul total"? Duiliu Zamfirescu dezvăluie, e drept, un aspect ignorat al conştiinţei, dar îl ignoră, la rîndul lui, pe acela întunecat şi dramatic. Despre „plenitudine" nu poate fi discuţie, căci autorului Comăneştenilor îi lipseşte urechea pentru sunetul înfundat, tulbure, al pasiunii; el completează tabloul zugrăvit de Filimon şi Slavici, în epocă, dar se îndreaptă spre romanul total la, fel de puţin ca şi aceştia. Mai degrabă la Slavici „volumul conştiinţei" e superior în dimensiuni, în Mura existînd şi seninătate şi patimă, şi dependenţă sociologică, şi iraţional. Ultimul studiu anchetează laturile conştiinţei în proza lui Marin Preda, expresie în adevăr a unei conştiinţe plenare, într-o analiză strînsă şi elegantă.

Alianţe literare este o carte profundă, densă, spirituală.

" (România literară, nr 52, 1977)

E uşor să-ţi dai seama că titlul acestei foarte interesante cărţi (ca toate ale autorului) publicate recent de Valeriu Cristea — Fereastra criticului (Cartea Românească) - este împrumutat de la titlul articolului despre N. Steinhardt. E mai greu să înţelegi imediat de ce s-a oprit criticul tocmai la el şi, eventual, ce semnificaţie îi atribuie, mai ales că, în volum, motivul respectiv mai poate fi întîlnit o dată, atunci cînd este vorba despre romanul Gabrielei Adameşteanu.

în acest al doilea caz (şi încep cu el, fiindcă mi se pare mai lesne de elucidat), e vorba de felul în care naratorul Dimineţii pierdute „refuză să apară" în persoană mulţumindu-se să privească, plin de curiozitate, „cînd de la o fereastră, cînd de la alta" a edificiului romanesc în care a practicat mai multe „ferestre": „Tot atîtea cîte mentalităţi, puncte de vedere, biografii, conştiinţe" (p. 204). Dacă identificăm, puţintel abuziv, de îndată o imagine a criticului disponibil, care pleacă urechea la vocile cele mai diferite ale textului sau care acceptă perspectivele lui multiple, făcînd din această democraţie şi totodată din această absenţă un caleidoscop. Nu acesta este, mă grăbesc să adaug, modul criticii lui Valeriu Cristea, care ilustrează exact contrariul/disponibilităţii, şi anume cea mai limpede asumată adeziune; şi care are la bază o opţiune categoric declarată, în fond, criticul are structura unui „dogmatic", cu toate nuanţele de rigoare ce se cuvin păstrate în minte cînd ne referim la o profesiune prin excelenţă „liberală".

Aşa că e momentul să ne întoarcem la articolul consacrat Criticii la persoana întîi a lifi N. Steinhardt şi să vedem accepţia dată acolo privitului pe fereastră (p. 117-l18). Valeriu Cristea este frapat şi încîntat - pe bună dreptate - de un superb text critic-autobiografic în care autorul îşi povesteşte o „descoperire". Vizitînd o prăvălie din cartierul latin, înţesată de cărţi rare, de gravuri şi de alte minunăţii, obţine de la proprietara ei favoarea de a descuia o anumită uşă şi de a urca apoi o anumită scară, la capătul căreia va afla o fereastră: „Scara îngustă şi foarte spiraiată se încheie într-adevăr cu un palier mic şi cu o fereastră. M-am îndreptat curios şi oarecum bănuitor, către geamul deschis. Spectacolul oferit privirii mele răsplătea peste orice măsură pretenţiile şi presupunerile cele mai îndrăzneţe. Catedrala Notre Dame, văzută lateral, era acolo în imediata apropiere, îndeajuns de îndepărtată ca să poată fi cuprinsă întreagă de văz, la o distanţă destul de mică spre a da impresia că n-ai decît să întinzi mina pentru a-i urmări contururile, a o pipăi, a o dezmierda. Şi eram la înălţimea

cea mai prielnică unei contemplaţii desăvîrsHe, unei «stâpîniri» a obiectului aţintit, unui extaz. Clădirea era a mea. Din nici o altă perspectivă nu se dăruia mai intim, nu părea să proclame mai desluşit: Fericiţi cei ce se uită la mine". Valeriu Cristea consideră, în finalul articolului, că o asemenea revelatoare fereastră este chiar critica lui N. Steinhardt. De acord. Mă întreb însă, din nou, cîtă întîmplare se află în împrejurarea că Valeriu Cristea a ales pentru cartea lui titlul acestui articol şi nu pe al altuia. Recitesc frazele şi îmi dau seama că, scoţînd două sau trei cuvinte - acelea care sugerează contemplaţia extatică - „definiţia" se potriveşte destul de bine şi criticii lui Valeriu Cristea: fereastra pe care el priveşte literatura este mai întîi nu una comună, ci una neaşteptată, „privilegiată" sau în orice caz căutată cu grijă sau descoperită printr-un noroc; ea se află, apoi, „la înălţimea cea mai prielnică", nu prea sus, nici sub nivelul operei, şi la o distanţă care permite, în acelaşi timp, să se vadă întregul şi să ia naştere iluzia că toate detaliile pot fi „pipăite", „dezmierdate", în fond, citindu-l pe Valeriu Cristea de multă vreme, cred că pot afirma fără să greşesc prea tare că toată critica lui a tins dintotdeauna să alieze două perspective diferite: una apropiată, care restituie obiectul în „intimitatea" lui, şi una îndepărtată, care vrea să-l cuprindă întreg. De aici, aspectul particular al acestei critici, în care o extraordinară minuţiozitate, o răbdătoare străbatere a textului literar în toate direcţiile lui, o aproape pedantă „transcriere" a lui cu mîna criticului în sfîrşit, o atenţie scrupuloasă acordată amănuntelor se amestecă permanent cu plăcerea şi capacitatea de a generaliza, mai bine zis, de a ridica la idee şi de a exprima ideea într-o formulă memorabilă.

Pentru oricine este evident că Valeriu Cristea cîteşte cu creionul în mînă, urmînd sinuozităţile textului, niciodată grăbit, cercetînd fiecare colţişor, fiecare asperitate, ca şi cum ar dori să se încredinţeze dacă acolo nu se ascunde ceva. Şi dacă noi înşine, care-l citim la rîndul nostru, ne molipsim de la răbdarea lui nemărginită (ceea ce nu e tocmai uşor), atunci înţelegem mai devreme sau mai tîrziu, că tactica autorului de a amîna soluţia, ipoteza, nu este altceva decît o formă de a le spori efectul. El pare a voi să ne avertizeze că lucrul prea grabnic descoperit e fără adîncă semnificaţie şi fără adevărată bucurie: o dificultate învinsă, iată critica, aşa cum o concepe şi o practică Valeriu Cristea.

Exemple în sprijin găsim destule în Fereastra criticului. Cele mai izbitoare sînt chiar în prima secţiune a cărţii, în care autorii discutaţi sînt clasici sau, în orice caz, nu mai sînt în viaţă. Dacă textul despre Eminescu e oarecum prea scurt spre a lăsa să se vadă clar metoda criticului, următorul, despre schiţa lui Caragiale intituiată Lună de miere,

este extrem de caracteristic şi, fireşte, de captivant. După ce examinează, în felul lui, cu lupa, textul nu foarte cunoscutului moment caragealian (şi ar fi nevoie să reproduc eu însumi cîteva pagini pentru a face palpabil procedeul), criticul ajunge la două concluzii deopotrivă de spectaculoase: prima este definirea satiricului (Caragiale, Swift) drept un „străin" şi „încă şi mai grav", drept un „spion patriot, operînd în propria ţară", din raţiuni de sănătate morală (p. 21); a doua este că „Lună de miere reprezintă un concentrat al literaturii caragialiene" , un arhetip pentru anumite situaţii şi personaje. Finalul articolului sună astfel: „Satira lui Caragiale, indiscutabilă, refuză ţi e lipsită de forţa inumană, inexorabilă, a pamfletu/ui-ghilotină de tip swiftian. O anume bonomie o îndulceşte, cel puţin uneori" (p. 28). Această constatare dă apă la moara ipotezei lui Ivasiuc din împăcarea în pitoresc, unde Caragiale nu e invocat, dar se pare, iată, că ar fi putut fi.

Gorila lui Rebreanu şi Rădăcinile Hortensiei Papadat-Bengescu sînt analizate pe larg în acelaşi spirit. Nu voi detalia discuţia. Vreau doar să spun că nu împărtăşesc judecata de valoare a criticului, căruia aceste romane i se par mult superioare faţă de imaginea consacrată de istoria literară, o parte din „vină" (cea mai mare parte!) pentai desconsiderarea lor relativă căzînd pe umerii lui G. Călinescu. în ce mă priveşte continui să cred că G. Călinescu a avut dreptate. Iată un singur argument al lui Valeriu Cristea: el socoteşte că scena asasinării eroului Gorilei este antologică, magistrală (p. 34). Scena era însă defectul de a fi relatată din perspectiva eroului însuşi, de unde rezultă ce! puţin două consecinţe greu de „îndurat" la lectură: ea pare teribil de artificială, căci nu poţi să nu te întrebi, chiar şi într-un roman cu narator omniscient, în ce fel se poate dobîndi accesul la impresiile unui om care, la capătul secvenţei respective, este un om mort, nu poţi ignora chiar cu totul lipsa de verosimilitate a acestei situaţii; a doua consecinţă este că, dacă efectul de verosimilitate scade din această pricină, cel melodramatic, ieftin-emoţional, creşte în proporţie egală. Nu sînt sigur apoi că personajele romanului, mai ales cele feminine (zice criticul) sînt „vii" şi „zdravene din punct de vedere artistic" (p. 33). „Enigmatica si fascinanta" Cristina Belcineanu mi s-a părut totdeauna mai lesne de trecut în galeria eroinelor ţîşnite direct din subconştientul erotic al romancierilor români, cu toate „compensaţiile" pe care astfel de fantasme le oferă în plan psihologic, decît în galeria personajelor literare memorabile.

Nu am pretenţia că dreptatea este de partea mea, dar am stăruit pe aceste deosebiri de vederi, fiindcă am impresia că există în critica lui Valeriu Cristea un fel de spirit de contrazicere (cînd el se pune de-a

curmezişul opiniei generale), care, luat în sine, nu i se poate reproşa, ba poate fi chiar un punct rodnic de pornire, dar care este alimentat, discret şi din interior, de un spirit de caritate, care în critică nu face servicii utile. Cu alte cuvinte, se observă la autorul Ferestrei criticului înclinarea de a lua în braţe ceea ce alţii au respins, de a obloji rănile, de a se lega mai ales de acele opere sau de acei autori care au fost trataţi drastic de restul criticii, în mamă a răniţilor, de pildă, se comportă Valeriu Cristea scriind despre un roman al lui Costache Anton, şi făcînd cu acest prilej şi un mic proces de intenţie criticii, cînd afirmă că respectivul roman este „de inclus în orice enumerare dreaptă" a reuşitelor prozei actuale. Sublinierea nu-mi aparţine. Prefer acestor articple de dezacord milos pe acela în care criticul, de acord eventual cu toată lumea, priveşte cînd vede în Crohmălniceanu din Cinci prozatori în cinci feluri de lectură un „ paşnic y i bonom Poirot" (p. 125) sau cînd sugerează că burghezia românească de dinainte de război este observată de Gabriela Adameşteanu în polemică „discretă şi respectuoasă" cu G. Călinescu, tot aşa cum mica-burghezie e, pe furiş, trasă afară de sub pulpana zeflemelii şi a prestigiului caragelian (p. 212-213). Şi, în alte, destule cazuri ca acestea, nu numai de scriitori români, dar şi străini (în cea de a treia secţiune a volumului).

O surpriză o constituie Mărturisirile, reflecţiile, precizările din ultima secţiune. Un puternic spirit polemic le animă. N-am a-i observa autorului decît încrîncenarea. El, care pretinde că seninătatea luminoasă e atributul operelor majore, putea să încerce a fi mai puţin înnorat de patimă şi mai puţin mizantrop: „ ..îmi caut cu disperare, nu aliaţi sau (doamne fereşte!) acdliţi, ci afini. Şi cum nu-i prea găsesc, căci mă miţe - mă face s-o simt însăşi i:olarea relativă în care mă aflu - în coordonate spiritual-morale şi de gîndire deosebite de cele ale multora dintre colegi, sper ca măcar cărţile mele să găsească mai mulţi, fie chiar şi în viitor" (p. 378). Aceste cuvinte datează din 1979. între timp, constată Valeriu Cristea, izolarea lui s-ar fi accentuat pînă la a fi tentat să intituleze cartea de faţă Singur printre critici Consideraţiile de mai sus izvorăsc prea puţin din modestie şi prea mult dintr-un orgoliu rănit. Cine a rănit pe critic în mîndria lui? îmi vine să spun că avem aici un caz de „automutilare". în fapt, după cum am remarcat deseori, singurătatea noastră nu e atît opera celorlalţi, cît opera noastră înşine. Coordonatele spirituale pe care se mişcă Valeriu Cristea sînt cu mult mai asemănătoare cu ale unora dintre colegi decît e dispus să accepte el, cu neascunsă trufie. Cine, ce critic serios l-a contestat vreodată pe autorul Dicţionarului personajelor lui Dostoievski şi al celorlalte originale şi puternice cărţi? Dincolo de

diferenţe inerente de gust, nu-mi amintesc să fi existat o astfel de contestaţie. Asta, dacă examinăm lucrurile cu seninătate, din unghiul aproape închis din care Valeriu Cristea le abordează, se prea poate ca ele să arate cu totul altfel. Am o experienţă personală în această privinţă. Criticul reia în carte un articol în care a răspuns, punct cu punct, recenziei pe care am scris-o la un volum anterior al său. considerată o „recenzie negativă" şi falsificatoare (p. 394). N-am replicat acum trei ani acestui răspuns şi n-o voi face nici acum. Mi-am recitit însă recenzia şi am rămas perplex: aşa să arate oare o recenzie negativă? Mi s-a părut scrisă - ca tot ce am scris despre Valeriu Cristea - cu preţuire şi căldură. Cum a putut atunci criticul s-o citească pe dos? Foarte simplu: luînd toate constatările şi caracterizările mele ca pe nişte aprecieri de valoare şi, încă în raport cu o presupusă convingere a mea legată de ierarhia modurilor critice. Jnutil să stărui. Nu cred să izbutesc a-l scoate pe Valeriu Cristea din ideea solitudinii lui morale, oricît m-aş strădui să-mi exprim credinţa în afinitatea noastră esenţială mai presus de conjuncturi şi de inerente dezacorduri. Şi-mi pare nespus de rău.

(România literară, nr. 38, 1987)

Document: 35. Mircea Martin.doc

MIRCEA MARTIN

„Generaţie şi creaţie"

Mircea Martin şi-a adunat sub acest titlu, împrumutat de la Tudor Vianu, o parte din cronicile literare publicate în revista „Amfiteatru"; şi trebuie s-o spun din capul locului, volumul impune un critic într-o mult mai mare măsură decît reuşiseră articolele succesive să impună un cronicar.

Cauza se lămureşte în structura însăşi a acestor articole, care nu sînt prime analize, puncte de reper pentru o construcţie ulterioară, ci (în conştiinţa autorului) construcţii, ele înseşi, de sine stătătoare, nu anticipaţii, ci forme rotunde şi definitive. O prudenţă paradoxală îl opreşte pe Mircea Martin să aibă primul cuvînt, îndemnîndu-l să-l spună pe ultimul. Nu este decît un singur risc, fiind vorba (totuşi) de cronici literare-şi, încă despre autori tineri; de a-i lua, pe toţi, în serie. Judecăţii cronicarului este mai

circumstanţială decît a criticului, fiindcă una este să schiţezi în creion un profil, o impresie, sub rezerva lecturii imediate, şi altceva, să tragi totul de la început, în tuş. Mircea Martin a intuit dificultatea: nu numai a practicat, tot timpul, o cronică selectivă şi aristocrată, omiţînd pe autorii discutabili, dar a renunţat chiar a mai scrie critică mai curînd decît ne-am fi aşteptat. Generaţie şi creaţie este, în această privinţă, un volum „postum".

Aşadar, lucrul cel mai evident în articolele lui Mircea Martin este rotunditatea lor, structura închisă a ipotezei critice. Autorul mizează pe o formulă memorabilă pe care, fie că o pune la început, fie că o lasă pentru la sfîrşit, o are totdeauna în minte din prima clipă, iată, aproape la întîmplare, cîteva asemenea formule: ,,Ion Alexandru îşi concepe poezia ca pe o dezvinovăţire (...). Nobleţea lui este de a întîmpina cu fervoare o vină care nu-i aparţine şi de a o ispăşi înainte de a o recunoaşte". „Marin Sorescu e un cinic al poeziei" care „pare sortit să scrie într-una arte poetice". „La 24 de ani Constanţa Buzea pare a-şi găsi vocea îmbătrînind cu bună ştiinţă". „Romanele lui Al. Ivasiuc sînt nişte procese mascate". „ Ion Negoiţescu e un cleric -religia lui e gratuitatea. Cartea aceasta (Poezia lui Eminescu) nu e atît sinteză funcţională, cit operă de rafinament şi decadenţă". Faptul că aceste formule sînt premisele criticului nu arată neapărat că ele sînt şi spontane. Mircea Martin „lucrează" articolul, îl scrie probabil de mai multe ori, migălindu-l, ascultîndu-i cadenţa interioară, mereu cu acelaşi scrupul de definitiv şi de perfect. El nu se încrede în inspiraţie, ci în elaborare şi stilul este elegant şi fin, dar tăcut, căzînd uşor în ispita

feminină a cuvintelor frumoase (fervoare, fascinaţie, seducţie etc.). Totuşi, cu puţin noroc, cîte o frază devine aşa de sugestivă în muzicalitatea ei, încît iertăm calofilia: „în universul lui Nichita Stănescu, sunetele caută guri care să le rostească, orbitele plutesc în intîmpinarea ochilor, lucrurile aşteaptă cuvintele ca să existe, cuvintele fug de lucruri ca să nu piară ".

Lipsa spontaneităţii se mai traduce şi printr-o teamă exagerată de discursivitate. Criticul evită semantic introducerile, digresiunile (zadarnice, dar odihnitoare pentru spirit), adică tot ce ar putea coborî articolul pe o pantă expozitivă sau anecdotică. El intră de-a dreptul în temă, prin poarta strimtă a unei caracterizări laconice (formulă memorabilă) şi ceea ce urmează este mai mult o ilustrare; articolul se termină, în fond, înainte de a începe cu adevărat, iar plăcerea criticului nu este de a analiza, de a-şi dezvolta ideea, ci de a o exprima cît mai concentrat şi mai definitiv. Mircea Martin este un critic pentru critici şi scriitori, fiindcă nu face nici pedagogie literară, nici istorie, nici filosofic; el ia opera în sine, o izolează în eprubetă, după ce a sterilizat în jur totul, şi o supune analizei chimice în căutarea individualităţii inefabile. Dacă ajunge la ea; cum nu este, reduce comentariul la minimum, dispersîndu-se pînă şi de referinţele culturale (operele sînt rareori comparate între ele, filiaţiile par criticului inutile). Este la mijloc o ambiţie de a realiza un act critic pur, adică numai estetic. Nu ştiu dacă, între criticii de astăzi, mai este vreunul atît de fidel criticii estetice, precum Mircea Martin în cronicile sale. îi rămîne să verifice această consecvenţă şi în cazul unor scriitori ai căror literatură implică neapărat criterii etice, filosofice sau sociale. Critica pură este nostalgia oricărui critic adevărat; dar, în fapt, nu există critică pură. Opera este un ansamblu de circuite, ideologice, morale, tehnice etc., care funcţionează simultan, şi a vorbi despre realitatea ei inefabilă înseamnă a atinge, vrînd-nevrînd, toate aceste circuite. Ceea ce Mircea Martin ştie, de altfel, foarte bine. Iar dacă programul său nemărturisit constă, dimpotrivă, într-o epurare, lucrul mai poate avea şi o altă explicaţie; critica aceasta provine din reprimarea unei vocaţii pentru teoretic. Doar precizia şi subtilitatea limbajului ne lasă să bănuim în autorul generaţiei şi al creaţiei un estetician, fiindcă în tentativa lui de a intra în concretul literaturii, esteticianul a renunţat la orice partis-pris teoretic, la orice schemă, la orice metodă aparentă, neîncrezîndu-se decît în intuiţie.

Cîteva propoziţii din Avertisment explică această renunţare ca pe un mod de „identificare infinit repetată" dintre analiza critică şi „conştiinţa operei" literare. (O critică de identificare a susţinut şi

Georges Poulet). E vorba de a reda operei coerenţa semnificativă printr-o „fidelitate fundamentală". Să urmărim şi transpunerea în practică a identificării, în cîteva cazuri precise, adică să examinăm mai îndeaproape articolele.

Cel puţin în două dintre cele consacrate poeziei, identificarea se produce, în articolele despre Nichita Stănescu şi Ion Alexandru. Spre a nu repeta observaţiile, să ne mărginim la ultimul, neîndoielnic, foarte caracteristic. Criticul îşi construieşte viziunea pe ideea (esenţială la Ion Alexandru) a dezvinovăţirii şi a ispăşirii unui păcat originar al omului. Poetul găseşte prilejuri de suferinţă în orice existenţă şi îşi imaginează o existenţă a suferinţei absolute: „infernul". Dar el nu vrea să ajungă prin infern la purificare şi nici să dea suferinţei un sens de purgatoriu moral: „Atitudinea cea mai semnificativă, scrie Mircea Martin, mi se pare a fi, dimpotrivă, dorinţa de a rezista in această lume, de a rămîne, de a face din propria existenţă obstinată un criteriu de adevăr. Demnitatea suferinţei e mai puternică decît suferinţa însăşi". Poetul nu caută absolutul şi masochismul său ascunde un orgoliu de extracţie ţărănească. „ El aparţine, deci, fundamental, morţii, dar ceea ce îi aparţine lui sînt numai cuvintele. Chinul infernal al lui Ion Alexandru este de a voi să se dezvinovăţească prin moarte şi de a nu o putea face decît prin cuvinte", în felul acesta, „infernul discutabil" al poetului capătă o coerenţă extraordinară care face palpabilă nu o suferinţă abstractă, nici una psihologică, dar poezia însăşi ca formă de suferinţă, în ceea ce are ea mai real, şi mai tainic, mai adevărat şi mai misterios.

In cazul prozei, „identificarea" criticului se realizează cu mai mare greutate şi nu pentru că i-ar lipsi pătrunderea (în definitiv, cam tot ce scrie el despre Al. Ivasiuc, N. Breban şi ceilalţi este superficial exact), dar pentru că genul lui de critică se realizează mai ales prin poezie: o critică a poeziei. Trebuie să existe însă şi o excepţie care să confirme regula: articolul despre îngerul a strigat, magistral, în sfîrşit, Mircea Martin consacră o parte din cronici cărţilor de critică. Se întîmplă ce era de aşteptat să se întîmple; cînd opera critică are, ea însăşi, o coerenţă superioară, asemănătoare cu aceea a poemului (Poezia lui Eminescu) sau a romanului (Viaţa lui Al. Macedonski), Mircea Martin regăseşte ritmul ideal al structurilor sale critice. Dar cînd sînt în discuţie culegeri de articole, eterogene (Aspectele literare, Atitudini ş.a.) stilul cronicii literare, descusute şi liniare, iese la suprafaţă. Inegalitate, aşadar fatală.

Generaţie şi creaţie este cartea unui remarcabil critic.

(Contemporanul, nr. 5, 1970)

Mircea Martin „Critică şi profunzime"

Mircea Martin reuneşte în Critică şi profunzime cîteva din studiile scrise în ultimii cinci-şase ani, mai exact, după ce a renunţat la comentariul curent de carte care i-a adus, se ştie, un bun volum (Generaţie şi creaţie) de cronici, consacrate celei mai tinere literaturi, însă conţinînd deja semnele dezerţiunii premature din publicistica propriu-zisă. Cronica literară presupune un anume temperament care se vede că i-a lipsit. Studiile ulterioare aparţin unui teoretician, obligat mai puţin să judece decît să caracterizeze. Mircea Martin, critic plin de scrupule, foarte reticent în păreri, luîndu-şi mii de precauţii, cam indecis (nu şi în expresie), a preferat, la treizeci de ani, ca atîţia alţii înaintea lui, confortul studiului de bibliotecă. Nu e nimic condamnabil în asta şi înclin să cred (am crezut din capul locului) că „accidentul" îl reprezintă, într-o carieră ce va afirma un specialist în estetică, debutul lui de cronicar.

Critică şi profunzime este doar prima parte dintr-un studiu ce va continua cu Istorie şi profunzime şi va trata despre critica modernă europeană (limitată la domeniul francez, ca şi De la Sainte-Beuve la noua critică a lui Savin Bratu). în Argument metoda întrebuinţată apare clar: „Efortul constant al exegezei a fost să refacă de fiecare dată coerenţa unei concepţii critice personale, mai mult decît s-o înscrie în tipare generale şi s-o subordoneze astfel. Am încercat să ne ţinem cit mai aproape de texte, să intrăm în intimităţile de gîndire, uneori contradictorii, ale autorilor, să aprofundam prin identificare demersul lor. Generalizările — cîte sînt — vor să apară numai din imediata proximitate a obiectului concret". E o recunoaştere francă şi trebuie să admitem că aproape toate notele criticii lui Mircea Martin sînt aici: descriere minuţioasă dinăuntru, identificare ce nu exclude distanţa, frică de generalizare. Mai departe, autorul ne sugerează că, deşi născute pe parcurs, ideea şi unitatea cărţii sînt de găsit „ în ceea ce dialogul angajat cu fiecare personalitate în parte scoate ca numitor comun pentru însăşi definiţia actului critic ". Aşadar: ce leagă între ele „transcendenţa tehnică" a lui Paul Valery, „conştiinţa totală" a lui Marcel Raymon, „senzaţia" lui Jean-Pierre Richard şi acea facultate care nu se confundă nici cu intelectul, nici cu pura intuiţie (deşi le implică) pe care o defineşte Gae'tan Picon? Ideea de profunzime. Dar ce vrea să zică asta şi în ce măsură ea priveşte şi, pe psiho-critici, sociologi marxişti, structuralişti, sartrieni etc.? Procedînd prin sondaj, Mircea Martin ne lasă să credem că el nu exclude din principiu celelalte direcţii. Totuşi profunzimea rămîne evaziv explicată în

Avertisment: „ Profunzimea despre care vorbesc unii dintre criticii prezenţi in volum este o profunzime a spiritului, nu a inconştientului, ea păstrează un -sens al totalităţii, se lasă îmbogăţită de simţuri şi luminată de istorie". Frumos şi vag. Ca şi Savin Bratu, Mircea Martin pare a dispreţul lucrarea lui Serge Doubrovsky Pourquoi la nouvelle critique, deşi aceasta nu e un simplu repertoriu (oricum mai bogat decît toate), dar şi o încercare de tablou foarte necesar în stadiul actual al discuţiei. Reproşul principal care se poate face cărţii lui Mircea Martin este caraţterul sumar al premisei şi lipsa unei ordini interioare riguroase. Pe parcurs o parte din chestiuni se vor clarifica şi vom avea, chiar, finalmente schiţa unei teorii a profunzimii, însă trebuie să străbatem mai întîi două sute de pagini de analize minuţioase fără hartă şi fără busolă. Criticul preferă să-şi determine ideea prin inducţii succesive, dar nu putem şti totdeauna unde se termină rezumarea opiniei şi începe comentariul personal. Proximitatea textului analizat ne înşeală adesea. Mănuşa critică se confundă cu mîna. La aceasta contribuie şi un stil de o maximă discreţie, elegant şi fără nerv pînă la fadoare.

Desigur, multe observaţii sînt remarcabile, iar unii autori, arboraţi într-un chip original. Criticul are fineţe de gîndire. Despre Sainte-Beuve, bunăoară, se spun cîteva lucruri interesante, mai ales în precizarea sensului pe care-l avea la el contestata metodă biografistă: „Părerea comună este că metoda lui Sainte-Beauve constă în explicarea operei prin om şi că tot aici s-ar afla şi eroarea sa. în ce ne priveşte, credem că reconstituirea istorică şi biografică nu reprezintă pentru el mijloace ori etape intermediare în analiza operei; acestea s e confundă cu însăşi critica lui, cu scopul ei ultim, căruia analiza îi este subordonată [...] Altfel- spus, greşit nu e faptul că îl interesează biografia mai mult decît opera. In ciuda aparenţelor, specific beuviană rămine mai degrabă folosirea operei în conturarea biografiei, decît folosirea biografiei în conturarea operei". Şi încă: „Saine-Beuve recunoştea chiar dacă nu aprecia, definea exact chiar dacă judeca greşit, şi poate că nu greşim recunoscînd, la rîndul nostru, manifestîndu-se aici geniul critic însuşi, într-una din ipostazele lui esenţiale şi perene". Capitolul despre Brunetiere fiind prea expozitiv '(şi declarînd, fără a-l demonstra, tocmai rostul lui ca precursor al pozitivismului modern), acela despre Marcel Raymond marchează foarte bine ruptura de tradiţia franceză a criticii istoriste. De la Baudelaire la suprarealism e caracterizată, sub acest raport, cu subtilitate: „De fapt, Marcel Raymond nu studiază o mişcare poetică, o operă sau o epocă anumită, ci Poezia, în diverse/e ei metamorfoze...

Cartea lui este o epopee a formelor poetice, nu o istorie a poeziei, o evocare pasionată a acelui lung poem pe care, spunea Sheliey, îl scriu poeţii de la începutul lumii. Ea pare numai un fragment, arbitrar început şi întrerupt, dintr-o Poveste a Poeziei care se poate lipsi de poeţi sau îi inventează ca o scuză pentru greşeala ei". Putem reţine şi imputarea esenţială ce se face lui Valery: „Refuzînd o metafizică a conţinutului, Valery nu evită o metafizică a formei. Imanenţa ei rîvnită e pierdută prin generalitate, idealitate, virtualitate. [...] Dacă acceptăm că în spaţiul artistic virtualitatea reprezintă tot un fel de transcendenţă, atunci formula care i-ar aproxima proiectul ar putea fi aceea de transcendenţă tehnică". Profunzimea înţeleasă ca implicit (nu ca inconştient) şi opusă explicitului, discursivului (nu conştientului) fiind teza lui Gae'tan Picon, Mircea Martin notează la autorul Scriitorului şi umbra sa un semnificativ paradox: „Dacă la început mişcarea demonstraţiei a fost una de identificare a esteticii cu critica, acum ea este una de identificare a criticii cu estetica. Altfel spus, şi exagerind pentru claritate, Picon reproşează esteticii că nu e critică si criticii că mi e estetică". Dar capitolul cel mai atractiv rămîne acela despre Jean-Pierre Richar, cu totul nou'ca viziune, unde nu doar concepţia, da şi mijlocul critic personal e analizat (şi raportat la G. Călinescu). Am găsit în paginile cărţii lui Mircea Martin cea mai bună explicare a „senzaţiei'' lui Richard, apărat cu argumente precise contra celor ce-l acuză de a ignora că opera nu e doar contract empiric cu lumea, ci şi filosofic, morală etc. Senzaţia, la Richard, spune Mircea Martin, e o formă de spiritualizare şi, în adîncul operei unde e descoperită, ea se întîlneşte cu intelectualitatea şi o senzualizează. Tot aici, comentînd pe Richard, îşi defineşte Mircea Martin mai lămurit propria idee de profunzime şi, prin ea, un statut al criticii. Jean-Pierre Richard îi oferă punctul de sprijin. Mircea Martin corectează pe autorul studiului Poezie şi profunzime (de la care îi vine probabil sugestia titlului) cel puţin teoretic, chiar dacă ne rămîne încă dator cu dovada aplicaţiei concrete a părerii sale despre o critică, să-i zicem, imanentistă: „ Tot ce e mai semnificativ şi mai original într-o astfel de critică este căutarea unui acces direct, a unei prize imediate asupra lumii. Obiectele înconjurătoare sînt sesizate în chipul direct al artistului, pipăite, mirosite, mîngîiate familiar cu privirea. Este acesta un protest implicit împotriva posturii secunde a criticii, sortite să nu ia in posesie decît prin intermediul literaturii, prin amînarea şi deformarea ei. Criticul se încredinţează acelei absenţe pe care lucrurile o reprezintă, într-o operă de artă, încercînd parcă s-o compenseze. El se comportă cu ele ca şi cum ar exista cu adevărat,

le invită să existe a doua oară într-un mod, poate, mai convingător. Ancheta lui se îndreaptă nu dincolo de forme, înspre esenţe intelectuale, ci, într-un fel, dincoace de forme, înspre materia concretă. Eroare sublimă din partea unui critic! Lumea, prin literatură, nu e nici dincolo, nici dincoace de forme, ea e în imanenţa însăşi a formei. Atîta cită este. Prin voinţa de captare şi cuprindere, o asemenea critică atinge nu numai Umilele propriului demers, dar şi limitele literaturii înseşi".

(România literară, nr. 6, 1975)

„G. Călinescu şi «complexele» literaturii române"

Tonul face critica: şi acest ton, deopotrivă ferm şi moderat, Mircea Martin îl găseşte în scurtul Argument preliminar al cărţii lui despre G. Călinescu şi „complexele" literaturii române. „Cu toate riscuri/e pe care le implică o confesiune făcută pe nepregătite, trebuie să încep prin a spune că această carte e un proiect de adolescenţă", declară criticul din capul locului. Ideea de a scrie despre G. Călinescu l-a urmărit de la prima lectură a Istoriei, pe care o întîmplare fericită i-a scos-o în cale prin anii '50, şi care a fost fascinantă. Pe autorul ei îl va cunoaşte direct ceva mai tîrziu: „ Vederea omului - temperament focos, teatral şi cabotin (sau, mai degrabă, histrionic), premeditînd gesturi spontane, soluţii imprevizibile, efecte hilariante şi mizînd astfel pe complicitatea masivă a auditoriului - n-a adăugat nimic esenţial fascinaţiei exercitate de opera sa..." Această mărturisire este foarte preţioasă. Ea divulgă de fapt adevărata natură a relaţiei criticului de azi cu criticul de ieri şi care tocmai una de fascinaţie nu este- Fascinaţia presupune subjugare, iar Mircea Martin, dovedindu-se sensibil la „inteligenţa repede mergătoare la ţintă" a lui G. Călinescu, după cum recunoaşte în limbajul chiar al acestuia, şi la greu egalabila lui artă a „metaforei suverane", rezistă în schimb efectelor actoriceşti sau, poate, vrăjitoreşti, ale „iluzionistului" care era G. Călinescu. Aceste efecte nu adaugă nimic impresiei iniţiale, consolidată ulterior prin frecventarea statornică şi lucidă a operei. Respingînd, deopotrivă, denigrarea şi exaltarea, Mircea Martin doreşte să rămînă senin în mijlocul exagerărilor: „Cartea aceasta nu se va situa la mijloc între două excese contrare ci, pe cit îi va sta în putinţă, deasupra şi în afara lor ". Aici nu e simplă chestiune de principiu profesional, dar şi de înclinaţie temperamentală. Critica lui Mircea Martin evită excesele în chip, aş zice, spontan. Ea este generoasă, dar nu entuziastă; exactă, calmă, pînă la marginea lipsei de nerv uneori; mai dispusă a cumpăni de două ori

argumentele decft a recurge din prima clipă Ia cel care pare mai atrăgător; sacrificînd ideii expresia şi riscînd, în felul acesta, să nu fie la fel de strălucitoare pe cît este de temeinică. Nimic mai deosebit, aşadar, de critica lui G. Călinescu însuşi, barocă, flamboaiantă, excesivă. Din acest contrast - de care Mircea Martin n-are cum să nu fie conştient, deşi nu-I asumă decis - rezultă o parte din farmecul cărţii lui de astăzi. Dacă ar fi să adapteze doi termeni a recent dispărutului Mac Luhan, aş zice că subiectul cărţii fiind „cald" (şi, vom vedea, nu doar G. Călinescu e.răspunzător de acest lucru, dar contextul însuşi al problemelor), tratarea critică este „rece".

Acest întîi volum dintr-un studiu care, cum sîntem informaţi, va mai cuprinde un al doilea, se ocupă de „sensul tradiţiei" la G. Călinescu. în celălalt, va fi vorba de raportul specificităţii naţionale cu universalitatea. Ariile celor două probleme se intersectează nu o dată şi trebuie să aşteptăm încheierea studiului ca să ştim dacă fiecare aspect a fost examinat la locul cel mai potrivit; de exemplu, dacă e posibil să vorbim de raporturile pe care concepţia lui G. Călinescu în chestiunea evoluţiei organice a culturii noastre le întreţine cu alte concepţii (cum ar fi acelea ale Iui Lovinescu sau lorga), fără a pomeni totuşi de Spiritul critic al lui G. Ibrăileanu. Cel mai interesant lucru din primul volum, rămîne un întins prolog consacrat „complexelor" literaturii noastre. Ceea ce urmează nu mai are aceeaşi bătaie mare a ideii, constînd într-o descriere a ideologiei culturale a lui G. Călinescu, e drept, foarte sigură, oferind toate garanţiile de obiectivitate, dar în care spiritul teoretic al autorului însuşi se manifestă cu multă timiditate; şi dacă el sugerează totdeauna erorile, nuanţele, contradicţiile, nu dezvoltă niciodată vreo teză proprie, dincolo de schiţa cea mai sumară.

Observaţia liminară din prolog este aceea că pionierii culturii noastre nu au avut sentimentul nici unui handicap istoric: abia în frazele tîrzii ale evoluţiei, sentimentul handicapului istoric dă naştere unor adevărate „complexe", pe care diferitele construcţii teoretice, de la maiorescienele forme fără fond Ia sincronismul lovinescian şi mai încoace, încearcă să le conştientizeze sau, din contra, să le mascheze. „ Numai insuficienţele devin probleme", spusese Ralea, citat de Mircea Martin, în lumina însă a propriei teze, criticul putea preciza că nu pur şi simplu insuficienţele, cît resimţirea lor ca atare devine problemă. Coborînd pe firul istoriei pînă în epoca paşoptistă, Mircea Martin descoperă acolo sursa multora din doctrinele ulterioare. Mesianicii utopici, cum i-a numit G. Călinescu, sînt la originea doctrinarilor exaltaţi ai afirmării naţionale, , ca Hasdeu, lorga şi alţii.

Mesianicii pozitivi anticipează la rîndul lor doctrinele lui Maiorescu sau Lovinescu. Felul cum se împletesc aceste ramuri (căci direcţia „reprezentată de Hasdeu şi lorga se racordează la doctrina autohtonistă a Iui Kogălniceanu şi Russo, în vreme de Lovinescu, prin justificarea dată importului integral, îl poate revendica pe Heliade ca precursor") e înfăţişat cu pătrundere de critic, atent mereu să nu piardă din vedere nici una din laturile fenomenului analizat. Dar ce înseamnă un „complex"? Definiţia dată de Mircea Martin este următoarea: ,, Avem de a face cu un «complex " atunci cînd in cuprinsul sau în urma judecăţii defavorabile apar exagerări, respectiv diminuări ale proporţiilor reale, restricţii ori generalizări abuzive, încercări compensatoare în alte planuri sau, pur şi simplu, răsturnarea planurilor ca atare, şi, mai ales, a criteriilor". Şi: „«Complexul» se recunoaşte însă nu numai prin deformările produse, ci şi printr-o anume repetabilitate obsesională". Importantă este şi explicaţia criticului că dacă istoria literaturii noastre nu poate fi înţeleasă în afara acestei tendinţe de permanentă compensare, care indică prezenţa „complexului", ea nici nu se confundă cu istoria „complexelor" ei.

Meritul acestei, cum spune singur, hermeneutici a complexelor, pe care o practică Mircea Martin constă în primul rînd în chiar punerea problemei. Rezolvarea este aici într-un fel implicită, căci un „complex" se tratează ca şi o obsesie, prin conştientizare şi prin adîncire. Ca să putem merge mai departe în cunoaşterea de noi înşine, trebuie să înfrîngem o barieră psihologică şi să înlăturăm un tabu.

Din capitolele următoare, cel mai substanţial mi s-a părut acela consacrat ruralismului în viziunea călinesciană. Originale, ingenioase sînt şi capitolele despre limbă şi despre cucerirea tradiţiei, ultimul, mai ales, părînd mai puţin marcat de o anume inhibiţie teoretică a autorului, care avansează ipoteze mai noi şi mai curajoase decît în celelalte. Ar fi greşit să se înţeleagă că discuţia se limitează în acestea la G. Călinescu, lorga, Lovinescu, Blaga, Pîrvan nu sînt doar invocaţi, dar doctrinele lor sînt examinate cu multă aplicaţie, demontate în mecanismele lor şi comparate unele cu altele şi toate cu ale lui G. Călinescu însuşi. Accentele sînt puse corect, deşi niciodată prea apăsat, nuanţele relevate cu grijă (căci, uneori, de astfel de nuanţe atîrnă esenţialul), făr4 totuşi să sufoce textul (al cărui desen rămîne mereu vizibil cu ochiul liber). Cartea lui Mircea Martin este dintre acelea care, prin eleganţa şi cumpănirea argumentaţiei, fac posibilă o discuţie onestă şi foarte utilă.

(România literară, nr. 7, 1981)

Mircea Martin „Singura critică"

Cu articolele, studiile şi interviurile adunate sub titlul Singura critică (Cartea Românească), Mircea Martin revine, după propria mărturisire, în actualitate, arătîndu-se preocupat „de condiţia criticii, de rostul si de posibilităţile ei în ambianţa literaturii contemporane'.' (Argument, p. 5). Spre a nu eluda spiritul mărturisirii, să citez şi precizarea: ,, dacă admitem că a scrie despre Blaga sau Fundoianu, despre G. Călinescu sau Jean-Pierre Richard însemna a o fi părăsit". Actualitatea, fireşte. Autorul însuşi nu împărtăşeşte sentimentul acelor comentatori ai săi care ,, au ţinut să consfinţească retragerea mea din critica la zi, şi să presupună cu tandreţe că ea va rămîne definitivă". Şi, totuşi, dacă nu o abdicare, un fel de retragere din actualitate s-a petrecut, după cronicile de acum aproape două decenii publicate în Generaţie şi creaţie, fie şi numai prin faptul că Mircea Martin a preferat, din cele trei tipuri de critică distinse într-un interviu (p. 263-264), - de întîmpinare (valorizantă), de situare (sincronică) şi de analiză (diacronică, hermeneutică) - pe cea din urmă. Nu are, cum spune mai departe, nici promptitudinea, nici regularitatea unui foiletonist (deşi îi place să sublinieze faptul de a fi scris cel dintîi despre o carte): ţine totuşi să se implice în procesul de afirmare a literaturii contemporane. Revenirea începe cu critica: nu republică recenziile risipite prin reviste, în decursul anilor, ci studiile rezultate din recitirea integrală a unor autori şi cîteva din pledoariile ocazionale în favoarea criticii. Atitudinea principală, învederată de noul volum este tocmai o astfel de pledoarie: „ Cită vreme încercări de izolare şi de marginalizare a criticii se mai produc, o asemenea pledoarie nu e inutilă. Pînă la urmă tot se va înţelege de către toată lumea cit de adine şi de vital e împletită critica în evoluţia unei literaturi şi a unei culturi. Nu orice critică, fireşte, ci mai ales aceea care îşi ia în serios misiunea fără s-o absolutizeze în vreuna din apariţiile individuale, care se devotează fără profituri scontate, care îşi defineşte personalitatea printr-o convergenţă constructivă, nu prin diferenţiere cu orice preţ" (p. 7-8).

Aici găsim programul fundamental al lui Mircea Martin şi crezul lui cel mai intim. Trebuie să recunosc că, spre cinstea lui, criticul îl respectă cu stricteţe în toate textele, atît în cele „ocazionale", care deschid şi închid volumul de faţă, cît şi în portretele ample de critici din secţiunea mijlocie. Ideea unui soi de necesar pluralism critic apare în orice ocazie, chiar şi în succintele intervenţii pe tema funcţiei criticii, a obiectului şi scopurilor sale, în care, deşi nu are cum intra

totdeauna în fondul lucrurilor, autorul îşi exprimă cu limpezime punctul de vedere. Aceste articole au, înainte de orice, o „ţinută" remarcabilă, uşor academică, învăţată de la Vianu, un ton care impune respect: polemice, deseori, în spirit, nu sînt niciodată agresive în stil; se feresc de exagerare, de vehemenţa gratuită care ne dezgustă uneori în publicistică, de procesul de intenţie; încearcă să convingă prin justeţea argumentelor, nu prin tăria vocabularului. A pleda în favoarea criticii înseamnă, desigur, în primul rînd, a o folosi cu demnitate. „Suspiciunea faţă de critică - scrie Mircea Martin (p. 6l-62)-— «-«7 fost şi nu este altceva decît suspiciune faţă de intelectualitate si faţă de cultură în genere". Profesionalismul criticului ne dă gradul exact al angajării lui (şi invers): „ Criticul este «dezinteresat» tocmai pentru că e interesat exclusiv în judecata care constituie chiar propria sa operă " (p.63). Dacă lăsăm la o parte nemulţumirile scriitorilor înşişi, criticul actualităţii este „contestat" mai ales din două direcţii: dinspre spiritul universitar, „serios" şi conservator; şi dinspre adepţii noilor metode (respinse, la rîndul lor, de unii cronicari). Mircea Martin nu ezită să lege această delicată situaţie a foiletoniştilor - aflaţi la răscrucea unor mari curente de opinie - de avantajele pe care ea le poate aduce, cel mai de seamă fiind „puterea" pe care ei o deţin la „bursa valorilor" literare. Sînt de acord cu analiza autorului, dar aş face o precizare: a alege, dintre posibilităţile oferite de critică, pe aceea foiletonistică este o problemă de vocaţie, de temperament, în mai mare măsură decît una de interes sau de dorinţă personală imediată, cum înclină să creadă, dacă nu greşesc, Mircea Martin, care adoptă în diagnosticul lui o poziţie pe jumătate obiectivă, de constatare a fenomenului, şt pe jumătate subiectivă, de apreciere a lui; sînt şi eu convins că recenzia devine, în mîna unor arivişti intelectuali, un mijloc eficient de promovare socială, dar nu ştiu de ce i-am cruţa pe acei pseudo-critici şi istorici literari care, la fel de „interesaţi" într-o promovare rapidă, fac carieră cu ajutorul compilaţiilor şi al lipsei reale de opinie, mascată de o „ştiinţă" adunată peste noapte. Nu mi se pare, apoi, că mai este cu adevărat actual conflictul între subiectivitatea critică, manifestată de obicei în foiletonism, şi obiectivitate. Acest conflict era foarte viu prin anii '60, dar astăzi, sub presiunea metodelor moderne, însuşite şi de recenzenţi (pînă la abuz, în unele cazuri), s-au împuţinat considerabil tentativele de teoretizare a impresionismului, care par, cînd se produc, de modă veche. De altfel, Mircea Martin însuşi pledează foarte frumos pentru impersonalitate ca „probă a depăşirii de sine" şi afirmă că „singura critică acceptabilă e cea care nu se consideră pe sine singura, vreau să zic, singura care contează" (p. 78). Definiţia lui

merită a fi reţinută: „Critica înseamnă înţelegere... Ea nu este iubire, pentru că iubirea se dispensează de înţelegere, e necondiţionată... Cred că un critic ar trebui să înţeleagă fi ceea ce nu iubeşte, după cum ar trebui să se apropie cu iubire de ceea ce nu înţelege" (p. 80).

O confirmare imediată a acestei nobile definiţii descoperim în portretele de critici care urmează. Mircea Martin însuşi e de părere că „moralitatea criticului se verifică mai cu seamă în atitudinea faţă de ceilalţi critici" (p. 79). Un portret admirabil face autorul lui Edgar Papu, care i-ar fi inculcat „sentimentul infinitului literat^' (p. 86): naiv nu ca intelectual, ci ca un intelectual, fostul nostru profesor de literatură universală este mai curînd un disociator de forme şi de idei decît unul de valori. Iată concluzia, prea frumoasă ca să nu fie şi adevărată, a studiului lui Mircea Martin: „Nu e deloc întîmplător faptul că singura polemică notabilă pe care a purtat-o spiritul blînd, senin si caritabil al lui Edgar Papu a fost aceea cu Ş. Cioculescu. O incompatibilitate se lasă aici întrezărită, de ordin temperamental şi chiar ideologic. In vreme ce Ş. Cioculescu este raţionalist (iluminist), disociativ, ironic, critic în sensul beuvian al termenului, «bîrfitor», înclinat spre infinitul mic al detaliilor de epocă, pe care ştie să le guste si să le prezinte ca nimeni altul, cunoscător mai cu seamă al literaturii franceze, E. Papu e contemplativ, romantic, spiritualist, asociativ, serafic, plutitor pe deasupra lucrurilor, deschis spre lumea largă şi cu precădere spre îndemnul catalitic german. E. Papu e un naturist avînd nostalgia infinitului bibliotecii imaginare, Ş. Cioculescu-e un citadin scotocitor în anumite rafturi de cărţi recunoscute după felul legăturii si al tipăriturii" (p. 102). Excelente pagini consacră Mircea Martin „despărţirii" lui Adrian Marino de Călinescu, apropiindu-l pe autorul Dicţionarului de idei literare de Starobinski şi de Spitzer (la fel cu care caută un etimon spiritual în cultură) şi sugerîndu-i două paradoxuri constitutive: în aceea că se arată mult mai încrezător în ficţiunea teoretică decît în aceea artistică; şi în combaterea publicisticii cu o vivacitate esenţialmente publicistică („Se refuză Marino ca jurnalist fiindcă ignoră sau, dimpotrivă, fiindcă nu se ignoră? ", p. 137,138). Asemenea observaţii profitabile critic îi sînt prilejuite lui Mircea Martin şi de ceilalţi autori comentaţi: el notează „retorica indeciziei" la L. Raicu (p. 163), unul din rarii critici de azi pentru care „sufletul" există (şi corpul, aş adăuga, gîndindu-mă tot la acela al scriiturii), înrudit cu Ibrăileanu şi cu Blanchot; defineşte pe Gh. Grigurcu drept „un virtuoz al protocolului de imagini" (p. 220) şi, intrînd oarecum în stilul plastic al acestuia, îi schiţează „alura de Cupidon intransigent" (p. 227); remarcă „stilistica temelor" (p. 230) la Liviu Petrescu sau vede Ia Al. Călinescu „ un poetician al prozei" (p. 242).

Literatura română postbelică Critica. Eseul

Se vede bine de aici că Mircea Martin are aceeaşi înţelegere pentru critici aparţinînd de două tipuri în principiu opuse: aceia la care identificarea e totul (Papu, Raicu, Grigurcu) şi aceia la care relaţia stă pe primul plan (Marino, Al. Călinescu, Liviu Petrescu). Fără efort vizibil, autorul Singurei critici găseşte măsura corectă pentru ambele forme de critică literară, practicînd el însuşi mai curînd una de relaţie decît de identificare, bazată pe distanţă intelectuală faţă de text, dar izbutind, la rigoare, să-şi însuşească şi o parte din virtuţile fundamental artistice ale celeilalte, într-un remarcabil echilibru ideologic şi stilistic.

(România literară, nr. 22, 1986)

Document: 36. Virgil Nemoianu.doc

Virgil Nemoianu

VIRGIL NEMOIANU „The Taming of

Romanticism"

Din motive lesne de înţeles, n-am putut comenta niciodată în trecut la cronica literară cărţi apărute în străinătate ale unor scriitori români trăind în exil. Numărul lor este foarte mare. Destule mi-au parvenit şi le-am şi citit, în anii din urmă. De altele doar am auzit. La cîteva, extrem de puţine, am izbutit să mă refer, înşelînd vigilenţa cenzurii (care mai şi închidea cîte un ochi), cum este de pildă chiar aceasta, a lui Virgil Nemoianu. The Taming of Romanticism (îmblînzirea romantismului), de care mă ocup mai pe larg în continuare, după ce i-am rezumat ideile într-un articol din „România literară" nr. 25 din 1988. Este vorba despre un studiu temeinic şi, cred, fundamental, de care de altfel m-am folosit copios în capitolul consacrat literaturii romantice din Istoria critică a literaturii române, aşa cum se va putea vedea peste cîteva luni, la apariţia ei. Prezentînd The Taming, Rene Wellek, unul din teoreticienii importanţi ai romantismului, spunea că este o „impressive work" a cărei teză principală este „entirely convincing".

Această teză pe de-a-ntregul convingătoare va face obiectul cronicii mele, nu însă înainte de a spune că studiul are şase capitole, dintre care primul (The Dynamics ofthe Romantic Period) conţine teza de bază, celelalte examinînd romantismul englez al epocii Biedermeier, dublu demaraj al romantismului francez, romantismul estic (inclusiv cel românesc), ironia romantică şi romanul istoric romantic.

In aria culturală germană s-a creat Ia un moment dat opoziţia între un prim romantism (numit de Nemoianu high romanticism, H. R.) şi un stadiu ulterior, căruia Friederich Sengle i-a consacrat în deceniul trecut o uriaşă monografie şi l-a numit Biedermeier (B.R.). Deja în anii '30 ai secolului nostru, istoricii literari germani au stabilit cîteva trăsături comune acestui B.R., cum ar fi intimismul idilic, lipsa pasiunii, confortabilitatea, militantismul, conservatismul, resemnarea ş.a. Termenul ca atare (iniţial peiorativ, apoit recuperat) vine de la Gottlieb Biedermeier, un personaj inventat în 1855 de doi ziarişti munchenezi şi menit a desemna un soi de John Simpleton local, adică pe filistinul mic burghez. Sengle e cel care l-a utilizat pentru toată epoca dintre 1815 şi 1848, în locul aceluia clasic de Goethezeit, şi l-a opus primului romantism din jurul lui 1800. După Sengle, precondiţia generală a fost insecuritatea creată de revoluţia franceză şi de războaiele imperiale care au făcut ca Restauraţia să pară lipsită de

soliditate. Refugiul în tihna familială şi sufletească, reformismul calm de aici provin. Cine a văzut filmul lui Wajda, Cenuşă, îşi dă seama imediat care e natura fenomenului. Sengle conchide că este o strinsă legătură între idiliştii conservatori şi progresiştii ironici, între Morike şi Heine, care sînt două feţe ale aceleiaşi monede. B.R. din vremea restauraţiei a respins pretenţiile vizionare şi titanice ale H.R., revenind uneori la valori ale secolului anterior, luminist, şi la unele din formele lui utilitare - zweck-formen - precum epigrama, aforismul, poezia didactică şi satirică, fabula, epistola.

Pentru Virgil Nemoioanu, care porneşte de la aceste premise (le-am rezumat după el), problema este în fond dublă: determinarea cît mai precisă a conexiunilor din interiorul modelului Biedermeier, şi stabilirea unui echivalent al acestei structuri existente în Germania şi în restul Europei de vest şi de est. („This book is devoted to the investigation of these and related topics", p. 17). Ca să ajungă să precizeze natura şi consecinţa modelului B.R., Nemoianu are în vedere două opinii recente despre romantism în general şi anume acelea ale americanilor M.H. Abrams şi Michael Cooke, ambele înţelegînd esenţa romantismului ca o unitate: Pentru Abrams, romantismul este un scenariu (plot) generat de secularizarea unor concepte teologice (cum ar fi modelul biblic al paradisului, al căderii şi reînvierii etc.). Pentru Cooke, romantismul înseamnă includere. Aceste noi definiţii se plasează la alt nivel decît cele clasice (procedee şi forme manipulate raţional) de pînă la Wellek, şi anume la nivelul relaţiilor subconştiente proiectate din psihismul individual asupra proceselor colective. Nemoianu introduce noţiunile de human model şi de societal model, „factori-cheie" în autodefinirea grupurilor umane, atît ca generaţii, cît şi ca societăţi, sau a epocilor istorice. El scrie: „Modelele umane şi sociale trebuie privite ca încorporare a unor valori şi atitudini; ele sînt tipuri umane ideale, a căror prezenţă poate fi constatată empiric prin frecvenţa lor în discursul literar sau de orice fel. Ele servesc ca standarde pentru aspiraţiile sociale ale unor largi şi decisive segmente din societate şi creează forma nu doar a unor manifestări culturale (pictură, muzică, religie) ale grupului, dar, ţin să precizez, şi a altor caracteristici (maniere, politică, mentalităţi, comportare economică)" (p. 23). După părerea autorului, modelele acestea trec prin două faze: cînd sînt introduse şi cînd sînt asimilate, în prima, ne aşteptăm ca paradigma să fie pură şi clară, iar conflictul cu materialele socio-culturale din jur să fie exploziv. Faza a doua va fi mai diversă şi mai acomodantă, iar energia primară a modelului mai scăzută, în ce priveşte modelul romantic propriu-zis, Nemoianu descoperă în inima

tuturor schimbărilor produse de el expansiunea (p. 25): în spaţiu, în timp, în cunoaştere, în societate, în capacităţi. Şi: „ Miezul acestui romantic model, al celei mai pure forme romantice — posibila-imposibila expansiune a eului către identificarea neasemenea cu universul - este instabil şi exploziv (...) Intensitatea aproape mistică a nucleului romantic nu poate dura mult" (p. 27). Abia cea de a doua fază, tîrzie şi calmă, a romantismului, durează destul pentru a-l configura complet şi decisiv, înainte ca modelul romantic să dispară în polarităţile epocii victoriene, el trece în mod necesar, şi în toată Europa, prin această a doua fază (extrem de asemănătoare cu Biedermeierul german descris de Sengle), în care îşi pierde o parte din coerenţa originară, din nnitate şi din intensitate, dar nu şi forma lui de bază. Al doilea romantism, îmbJînzil, nu rupe legătura cu mişcarea revoluţionar-spirituală a primului: îi continuă şi-i diversifică nucleul, îl diluează etc. (p. 28-29). Putem spune cu Nemoianu că B.R. este o „secularizare a unei secularizări". Şi: „Romantismul trebuie să devină tăcere sau acomodare. Orice romantism practic este un romantism tirziu" (p. 29).

Ce se observă din această dinamică a modelului este că B.R, reprezintă o dare înapoi (trebuie interpretată ca una de la generai şi universal la particular şi local. Scenariul romantic se referă în B.R. la o ţară, la o clasă, la un colţ de pămînt, la o familie. Aşa ia naştere idilismul domestic. Problematica cea mai vie de conştiinţă se refugiază în sufletul individului. Locul paradigmaticei regenerări, al speranţei de reînviere este psihicul uman. Egotismul lui Vigny se substituie conştiinţei globale a lui Blake, subiectivitatea lui Morike transcendentalismului lui Fr. Schlegel). Dominatorul comun pentru B.R. este istoria: a captura trecutul devine garanţia viitorului. Revenirea la starea paradisiacă (aceea din scenariul lui Abrams) este înţeleasă ca revenire la un anumit moment istoric (sub acest raport, toamnele istorice sadoveniene sînt tipic B.R.). Renaşterea, ca şi restauraţia, sînt istorice, în al doilea rînd, sfărîmîndu-se, unitatea primară a H.R. dă naştere unui mare număr de opoziţii specifice pentru B.R. Dacă la Novalis, Coleridge, Schelley raţiunea nu era respinsă, ci integrată într-un întreg mai înalt, la romanticii Biedermeier, ea este opusă (şi retoric!) simţirii. Tot aşa, fuziunea dintre imaginaţie şi natură de la Wordsworth, Blake, Coleridge, devine acum separare şi contradicţie. Natura şi cultura se opun din nou. Senzaţionalismul şi predica morală se iau de mînă (Hugo, Gogol) într-o veritabilă schizofrenie literară. Viziunea profetică lasă locul speculaţiei psihologice. A treia cale de retragere din viziunea regenerativă şi

totalizantă H.R. era organicist. BvR". caută analogii de detaliu mai practice. Iubirea absolută, totalitarismul sexual (Sade) devin afecţiune familială. Eroii erotici B.R. sînt şi ei îmblînziţi (de exemplu Rochester din Jane Eyre). Voga clasică se întoarce (la Platon sau Keats). In fine, unele forme H.R. sînt reluate în gamă ludică şi ironică (B.R. care are unele asemănări cu post-modernismul actual).

Oricît de diverse (adaugă Nemoianu), romantismele europene Biedermeier. indică toate un centru faţă de care reprezintă o dare înapoi de felul celor deja arătate. De aici, o notă comună: „Latitudinea generală, melancolia, anxietatea, ca ţi ironia decepţionată, sînt legate de teama identităţii pierdute şi a căutării tatălui" (p. 36). în ţările de est absenţa unui H.R., ca background, conduce la o „perspectivă dialectică", specifică, pe care Nemoianu o va analiza pe larg în capitolul al patrulea (Eastern, European Romanticism: Patterns of Substitution). Ideea generală (pe care o reţin aici) este următoare: „ Fazele romantismului şi dezvoltarea lui lăuntrică pot fi foarte bine discutate în funcţie de un model unificat: modul cum succesiunea acestor faze se petrece în diferitele arii europene variază de la caz la caz" (p. 120). Modelul ca atare îl oferă studiul lui Gershencron despre industrializare, care afirmă principiul că, rezultatele procesului fiind aceleaşi, căile diferă totdeauna, în Anglia şi, mai pe scurt, în Germania şi Franţa, fazele succesive ale romantismului au fost: Luminism (neoclasic) - Luminism (preromantism ori clasicism modificat în diverse direcţii) - H.R. - B.R. în toate celalte ţări europene, fie lipsesc cu totul unele etape, fie ordinea lor apare schimbată, fie o etapă le absoarbe pe cele vecine. Mai ales aceasta din urmă „simultaneous occurence of s ev erai phases" (p. 122). Este de un remarcabil interes pentru noi. Istoricii literari din estul Europei au emis de obicei trei feluri de teorii referitoare la situaţia romantismului propriu: localiste, mimetic (epidemică) şi telescopare. Ultima i se pare cea mai acceptabilă lui Nemoianu (sprijinită bine pe modelul economic al lui Gershencron). El scrie: „Luminismul a produs romantism (la noi ~ N.M.), romantism nu într-o dialectică a succesivului şi continuităţii, ci mai cu seamă într-una a simultanului..." (p. 123). Cea mai netă conformare la modelul Gershencron ar fi constatat în literatura poloneză, unde algoritmul e aproape complet (nu e obligatoriu ca o literatură să repete fazele altora sau ale modelului general ca atare; nu există certitudinea întîrzierii; nici o literatură din est n-a dezvoltat prima paradigmă romantică, neputînd-o învinge pe cea luministă cu de la sine putere; impulsul extern a condus însă imediat la acest rezultat ca o dorinţă de sincronizare; n-a existat în fond o poziţie violentă între

romantism şi luminism în nici o ţară din est, ci o acomodare reciprocă şi o substituire permanentă; romantismul răsăritean este în multe privinţe analog cu B.R., dar într-o variantă estetică şi socială mai sofisticată: ritmul -contrapunctic şi policentrismul constituie un avantaj).

Acesta fiind mecanismul (remarcabil prin coerenţă), să vedem în fugă şi aplicaţia la romantismul nostru. După părerea lui Nemoianu, Şcoala Ardeleană ar fi dezvoltat deja o componentă romantică radicală (de tip H.R.!), moştenită apoi de Cipariu (obsesia purităţii limbii şi a rasei, căutarea rădăcinilor istorice ca fabulă şi mitul regenerării după cădere). Autorul consideră că la noi etapele sînt greu de determinat. Nu acceptă de aceea opinia că am avut Luminism pînă la 1830, preromantism pînă la 1848 şi romantism pînă la 1870-l880. E mai degrabă de acord Paul Cornea („ In hiz fundamental work ofthe origins ofRomanian romanticism", p. 124) că perioada 1790-l850 amestecă la noi idilicul-sentimental, neoclasicul luminist şi didacticul cu depline trăsături romantice. Pentru epoca 1830-l860 lucrurile sînt uşor de demonstrat. Âlexandrescu, Bolintineanu, Bolliac scriu meditaţii melancolice, balade orientale şi pitoreşti, pamflete sociale şi se feresc de marea imaginaţie şi transfigurare. Cel mai de seamă romantic român, Alecsandri, este un moderat, ironic şi politicos, tipic B.R., ca şi Negruzzi ori Odobescu în proza lor, ca şi Ghica, autori de eseuri, convenţionali, plăcuţi şi eleganţi.

Sub toate aspectele, studiul lui Virgil Nemoianu este inteligent şi instructiv, foarte profitabil pentru cercetătorii practici ai romantismului românesc.

(România literară, nr. 4, 1990)

Document: 37. Mihai Zamfir.doc

MIHAI ZAMFIR

„Din secolul romantic"

O mică valoare de premoniţie, ca să zic aşa, au două dintre textele critice strînse de Mihai Zamfir sub titlul Din secolul romantic (Cartea Românească) şi anume tocmai acelea din pricina cărora, probabil,

cartea a întîrziat o vreme să apară: Exilul romantic şi Un imn romantic. Ele se referă, desigur, la literatura secolului trecut, ca şi, toate celelalte, dar închipuiţi-vă că aţi fi citit următoarea propoziţie înainte de 22 decembrie (totuşi, cartea are bunul de tipar din noiembrie!); „în accepţiunea curentă şi tehnică a termenului, exilul semnifică absenţa accidentală - impusă ori aleasă - a unei persoane din aria geografică naţională" (p. 106). Să te ocupi de o asemenea temă era aproape interzis într-un moment în care exilul interior şi exterior devenise monedă curentă. Imnul la care se referă cel de al doilea text este, fireşte, Deşteaptă-te, române, analizat stilistic de către critic, care a profitat de aniversarea de la l decembrie 1988: „ La l decembrie 1918, ardelenii cîntau entuziasmaţi un cîntec devenit valoare independentă şi circulantă, desprinsă parcă definitiv de autorul care i-a dat naştere" (p. 198). Astăzi el este imnul nostru naţional. Am dat aceste exemple ca să se vadă că istoria literară însăşi poate avea actualitatea ei gplitică.

Mihai Zamfir aplică, în studiile cuprinse în volum, o metodă de analiză pe care a teoretizat-o în Cealaltă faţă a prozei, cu doi ani în urmă (şi la care s-a mai referit şi înainte, practic aproape de la începutul criticii sale), numită oarecum paradoxal stilistică diacronică. Unitatea volumului provine deopotrivă din obiectul cercetării, care este secolul romantic, adică al XlX-lea, acela despre care Ghica spunea că este „ mai mare şi mai luminos între toate ". Un prim studiu încearcă, şi cu foarte bune rezultate, să schiţeze profilul acestui secol, preocupare mai puţin arheologică decît ar putea să pară, căci spiritul fiecărui secol nu numai se formează în cadrele celui precedent, ceea ce îl îndepărtează pe al XlX-lea de noi, dar se regăseşte în spiritul celui viitor, ceea ce ni-l face, brusc, simpatic: ,, O voce obscură ne spune (arată Zamfir la pagina 10) că modelul secolului XIX nu va fi foarte diferit de cel al secolului XXI". Aşadar, XXI, nu XX, probabil după regula biologică a transmiterii caracterelor ereditare de la bunic la nepot, din care formaliştii ruşi au făcut un criteriu al oricărei evoluţii literare, iată un nou motiv pentru a ne Consacra pătimaş observării^ trecutului; eventualitatea reproducerii în viitorul apropiat.

Cînd începe secolul XIX, ce substanţă are el şi cînd se încheie? Aceste trei întrebări jalonează discuţia. „Probabil că secolul XIX începe o dată cu Napoleon şi se sfirşeşte o dată cu primul război mondial", afirmă Zamfir (p. 11). Ideea nu e inedită. Inedită e în schimb considerarea existenţei unei rupturi, a unei soluţii de continuitate, pe care editorul o fixează în jurul anului 1880 şi care face ca sub numele de secol XIX să stea laolaltă două secole diferite. Adevăratul saeculutn, spirit al veacului, pe care i-l putem atribui îşi află forma abia opt decenii de la debutul lui. Astfel de curioase ieşiri din graniţele cronologice brute nu trebuie să ne mire. Un secol început aşa de tîrziu, spre 1916, cînd apare noul spirit şi se consumă o serie de experienţe-limită. Concluzia autorului merită a fi citată: „ O ultimă privire. Secolul XIX se depărtează de noi rapid, cu fiecare an ce trece. Semnificaţia sa ultimă pare a fi aceea a nostalgiei. Nu este vorba de nostalgia comună şi aproape vulgară după «frumoasele timpuri trecute», nostalgia oricărui secol după formele de viaţă precedente, prin forţa lucrurilor patriarhale; ci de nostalgia după un sistem organicist de existenţă, pe cale de dispariţie. Intre secolele XVII şi XIX, de. exemplu, secole de habitudine deja sedimentară, a existat — din punctul de vedere al vieţii cotidiene şi al principiilor morale - o continuitate evidentă: aceeaşi • civilizaţie preponderent agrară, avînd oraşul ca nucleu experimentator; acelaşi ritm al anotimpurilor şi sărbătorilor religioase, care punctau timpul adîncind semnificaţiile; aceeaşi linie de gîndire, de la Pascal la Kierkegaard. Tocmai acest ritm natural-religios, ritm în care principala bogăţie este aceea agrară, se rupe în secolul nostru. Ruptură semnificativă şi gravă, ale cărei consecinţe nu încetăm a le măsura, în trecerea de la «ritmul natural» al secolului XIX la «ritmul artificial» al secolului XX, se interpune o veritabilă mutaţie existenţială.." (p. 65-66). Trăsăturile minimale ale apusului veac sînt, în concepţia Iui Zamfir, acestea: farîmiţarea universalităţii, iraţionalism sistematizat, natură vie, reducţionisme raţionaliste şi, last but not least, romantism. Analiza autorului'se cuvine citită cu atenţie, ea furnizînd unele surprize în aprecierea valorilor culturale ale „stupidului secol XIX", cum îl caracteriza un eseist francez, cu multe decenii în urmă, cînd Europa abia se desprinsese de el şi mai era animat faţă de el de porniri revanşarde.

O mai directă aplicaţie la literatură descoperim în celelalte studii din volum. Dacă acela despre Retorica poeziei romantice, scris în 1976, nu foloseşte încă, în deplinătatea funcţiilor ei, stilistica diacronică (rămînînd totuşi o încercare fundamentală dedicată sistemului tropologic al poeziei noastre din jurul lui 1848),

studiul despre proză (Memorie versus Imaginaţie) este cît se poate de caracteristic pentru felul abordării de către Zamfir a literaturii. Cele două concepte din titlu sînt definite întrucîtva altfel decît în dicţionarul propriu-zis, ca nişte „structuri de sens". De pildă, Memoria se referă nu doar la evenimente trăite anterior de scriitor, dar şi la asimilarea unor formule epice anterioare, în această lumină trebuie interpretată o propoziţie ca aceea de la pagina 72: „ Proza românească modernă de după 1830 are substanţă aproape exclusiv memorialistică, valorificînd la maximum virtuţile documentului preexistent (scriptic ori trăit) şi punînd între paranteze imaginaţia". Aşa se explică, de asemenea, de ce proza noastră romantică a cultivat genul nuvelei şi nu pe al romanului (decît, vom vedea, accidental): „Nuvela (scrie Zamfir) se află angrenată în memorie, de preferinţă în memoria comună şi anonimă, din care se detaşează secolul XIX românesc, sub forma memorialisticii de obicei trucate, nuvela este specia prin excelenţă reprezentativă..." (p. 75). Romanul, în schimb, cu o origine diferită, scrisă, fără semnificaţie etică şi incapabil de variaţiuni pe temă, rămîne un „exerciţiu aleatoriu" (ibid.) în literatura românească de dinainte de 1880. întrucîtva este şi cronologia indicată de autor pentru proza romantică de la noi. într-o primă fază, avem memorialistica naivă a generaţiei lui Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri, Russo şi Eliade. Naivitatea nu e psihologică, dar stilistică („este vorba de o memorialistică pluriforma, imposibil de fixat în rigorile unei singure specii", p. 76). Urmează o „paranteză a exilului", în care descoperim proza de tip retorico-biblic a unor Eliade şi Russo pe model francez, ca şi tentativele de roman popular şi inorganic de după 1850. Firul mare al evoluţiei se reia cu memorialistica matură a unor C. Negri, D. Ralet sau Gr. Lăcusteanu, spre a atinge apogeul la Ghica, Sion şi Creangă. O noutate este ataşarea humuleşteanului de proza romantică: „Pe scara imaginativului, Creangă personifică ultimul moment din secolul XIX, momentul în care rigorile înseşi ale speciei memorialistice vor fi repuse în discuţie; de-a lungul'a aproximativ o jumătate de secol, convenţia fusese cea a reiatării unor biografii implicate în istoric, în Historia recunoscută. Creangă execută o mutaţie parodică, scriind amintiri care întorc spatele istoriei magistrale oficiale, pentru a consemna cea mai anodină dintre biografii... " (p. 101).

Trec peste alte studii din aceeaşi secţiune, spre a mă opri la capitolul Eminescu. M. Zamfir îl vede pe marele poet - din perspectiva lui de istorie stilistică - într-o poziţie originală, şi anume el aparţine deopotrivă epocii sale de romantism secund, tardiv, Biedermeier,

şi unui prim romantism, ca şi inexistent la noi, asimilat de poet prin frecventarea culturii germane. Termenii sînt aceia din îmblînzirea romantismului, studiul lui V. Nemoianu, citat fără nume de autor, cum procedam cu toţii înainte de 22 decembrie, cînd autorul era printre cei oficial indezirabili. Aşadar, sînt la Eminescu două aspecte romantice radical deosebite. Interesantă, pentru situarea poetului, este paralela cu Novalis şi Holderlin, „afinii săi spirituali" (p. 215). Foarte frumoasă este analiza sonetului din 1879, Stau în cerdacul tău, cu adevărat una din capodoperele ignorate ale lui Eminescu, analiză în care vedem altă faţă a criticii lui Zamfir, aceea „lipită" de text, minuţioasă şi precisă. Este notată o dicotomie stilistică în sonet, care îşi organizează fantezia pe de o parte, într-un plan cosmic, universal, iar pe de alta, într-un plan comun, intim, încheierea e din nou citabilă: „Sensul final al acestei enigmatice poezii se lasă perceput numai după atingerea structurii stilistice interne. Deschisă sub auspicii cosmice, poezia cuprinde — în centrul ei - o scenă intimă de mare delicateţe: brusc retezată, -ea rămîne un accident pe fundalul mişcării externe a astrelor" (p. 225-226). Alt tip de analiză (mai apropiată de aceea din studiile deja semnalate, ca şi demersuri precum cel al Ioanei Em. Petrescu) ne întîmpin^în Constituirea mitului eminescian în Eminescu şi secolul XIX. Ideea din primul este că legenda poetului ia naştere în ultimii săi ani de viaţă şi se fixează definitiv înaitne de 1916, cînd figurii istorice şi biografice i se substituie aceea mitică a „geniului tînăr", de sorginte germană (ilustrată şi de Kleist ori Novalis), care comportă cîteva trăsături: viaţă scurtă, brutal curmată, frumuseţe fizică, nebunie etc. Şocantă a fost pentru unii, la apariţia în revistă a studiului, ideea din Eminescu şi secolul XIX, care încearcă să explice actualitatea mereu vie a poetului prin faptul că el aparţine unui secol, cel trecut, în care cultura noastră şi-a aflat paradigma naturală (fiecare cultură îşi are un astfel de secol al său!), deoarece saeculum-\i\ caracteristic culturii naţionale îşi întîlneşte, în cel de-al XlX-lea, secolul real.

Bogată, originală, plină de idei şi de analize noi, cartea lui M. Zamfir confirmă în autorul ei pe unul dintre cei mai remarcabili critici şi eseişti de astăzi.

(România literară, nr. 8, 1990)

Document: 38. Mircea Anghelescu.doc

MIRCEA ANGHELESCU

„Textul şi realitatea"

O idee întrucîtva deosebită de aceea tradiţională are despre istoria literară Mircea Anghelescu. în articolul introductiv şi titular din recenta lui carte (Textul şi realitatea, Editura Eminescu), după ce distinge pe istoricul literar de cititor şi de critic („care caută în operă raţiunea ei interioară, ca şi explicaţiile plăcerii noastre de a citi"), el scrie: „... Istoricul literar trebuie să reconstituie întîi valoarea ei (a operei) în epocă, semnificaţia ei iniţială, aşa cum dicţionarul ne oferă etimologia cuvîntului şi sensurile sale arhaice, pentru a le putea face mai clare şi mai palpabile pe cele de astăzi". Nu producerea de documente ori de informaţii necunoscute este scopul adevăratei istorii literare (care totuşi nu se poate lipsi de ele), ci privirea „de sus", de la acel nivel general „de la care totul trebuie să capete un sens". în spiritul cel mai nou al disciplinei pe plan mondial, Mircea Anghelescu arată în ce constă această abordare: „în literatură, sistemul nu poate fi absent. El poate fi doar difuz, neexplicit, şi este rostul criticului de a-l defini, sau măcar de a căuta să-l definească. A-l explica istoric, a-l aduce la posibilitatea noastră de înţelegere, încadrîndu-l în structurile mai cuprinzătoare ale genului, ale locului şi ale timpului său ar trebui să fie rostul istoricului literar, al cărui efort se îndreaptă nu doar despre reconstituirea atmosferei şi a condiţiilor care l-au format pe scriitor, a istoriei sale deci, dar şi spre reconstituirea unui model al vremii înseşi, al atmosferei şi condiţiilor care i-au generat opera prin intermediul personalităţii sale: domeniu de intersecţie cu istoria mentalităţilor, cu structurile colective, eu sociologia receptării" (p. 11). Noţiunile cheie sînt aici model (în locul reconstituirii clasice) şi indisciplinaritatea domeniului (care propune istoriei literare un alt obiect decît acela tradiţional admis). Chestiunea ca atare ar merita singură o recenzie, mai ales că la noi au lipsit în ultima vreme teoretizările pe această temă şi, cum am arătat şi altădată, istoria literară a ajuns să-şi escamoteze obiectul după ce s-a generalizat, împotriva pozitivismului, teza călinesciană a istoriei-critică. îi atrag atenţia lui Adrian Marino asupra problemei, de n-o va fi remarcat deja, mai potrivită cu o critică a ideilor literare, şi mă întorc la conţinutul cărţii lui Mircea Anghelescu. Articolele pe care le găsim în ea nu sînt totdeauna ilustrarea poziţiei de principiu exprimate în introducere şi nu ne oferă promisele modele în care istoria literară, istoria mentalităţilor şi sociologia receptării să se

întîlnească în chip fericit. Li se întîmplă mai des să rămînă la abordarea trecutului literar din .unghi factual sau să ne ofere interpretări

. interesante mai mult sub raport critic. Dar ele sînt, majoritatea, originale şi au, dată fiind evidenta competenţă a autorului în literatura secolului XIX, o incontestabilă utilitate. Se citesc cu plăcere chiar şi de către nespecialist, căci nu abuzează de „aparat" (înlăturat uneori cu intenţie, după ce, La tipărirea în revistă el exista) şi sînt destul de bine scrise. Unele subiecte sînt şi în sine captivante, excitîndu-ne curiozitatea.

Despre Daniil Scavinschi, cititorul obişnuit ştie eventual că a fost evocat de Eminescu în Epigonii („Daniil cel trist şi mic") şi, poate, încă, faptul că Negruzzi i-a consacrat una din amuzantele lui proze din Negru pe alb. Mircea Anghelescu redeschide dosarul poetului şi traducătorului, pe o bază documentară mai bogată, începînd prin a pune sub seninul întrebării imaginea lăsată de Negruzzi, pe care majoritatea comentatorilor ulteriori au luat-o de bună. O primă constatare (biografică) ar fi chiar acea că Scavinschi n-a fost ipohondrul înfăţişat de Negruzzi, ci cu adevărat un. bolnav (lues şi tuberculoză, bolile veacului romantic), cum rezultă din scrisori şi din... traduceri, în care morbiditatea e izbitoare, în al doilea rînd, reproducîndu-i poeziile, Negruzzi le-a redus şi le-a rezumat. Un manuscris autograf ne permite să le citim acum în întregime şi să vedem că lectura confratelui mai tînăr din secolul trecut a fost tendenţioasă. Părerea lui Mircea Anghelescu este că Scavinschi stăpînea bine limba (atît cea română, cît şi cea franceză, cînd a tradus) şi că, fără a fi un inovator ori măcar un romantic deplin, avea o mare „fluentă a versului" şi o „îndemînare" deopotrivă de notabilă în a

" conduce „perioadele ample", în care pot fi observate „imagini cu adevărat poetice şi unele îmbinări fericite de cuvinte din care unele sună chiar preeminescian" (p. 25). In fine, Călătoria dumisale hatmanului Contantin Paladi la feredeile Borsăcului, poema capitală a unui Scavinschi, este recitită de Mircea Anghelescu într-o cheie diferită de a ist,ori.cilor anteriori şi anume într-una parodic-umoristică. Am recitit eu însumi nu de mult Călătoria şi cred că Mircea Anghelescu are dreptate să nu descopere în ea romantism (cum a făcut Călinescu), ci proiecţia burlescă, de tip Regnard (din care Scavinschi a tradus), a antichităţii.

Cam aşa se desfăşoară şi alte „scenarii" din cartea lui Mircea Anghelescu: redescoperire a „adevărului" textului (Călinescu şi Piru n-au remarcat de pildă că poetul-călător al lui Scavinschi nu se întinde „subt un abur" din raţiuni de contemplaţie romanţioasă şi oţioasă, ci ca

să tragă o duşcă dintr-o „bachică aghiazmă" numită glumeţ „nectarul ce ne-au dat firea la trudă de întărire", interpretare explicabilă prin textul parţial de la Negruzzi, reluat tot parţial de Pumnul îd Lepturariu), stabilirea unor corelaţii inedite şi indicarea unei alte căi de interpretare. Un material şi mai generos îl oferă istoricului literar V. Fabian (Bob), poet mai talentat decît Daniil cel trist şi mic, de la care ne-au rămas însă prea puţine texte. Şi pe el tot Eminescu l-a făcut celebru, împrumutîndu-i, şi tot în Epigonii, o jumătate de vers („S-a întors maşina lumii.. "). Mai există şi alte versuri memorabile în Fabian (la al doilea nume, Bob, păstrat în virtutea inerţiei de istoricii literari, poetul însuşi a renunţat, cum ne atrage luare aminte Mircea Anghelescu pe urmele ultimului biograf, T. Tanco), extrem de înrudite ca sunet cu cele eminesciene. Poetul însuşi se prezenta pe sine într-o scrisoare drept o „ cometă rătăcită printre stele " şi care colindă o lume „ieşită din rînduiele". Dintre textele cunoscute, Suplement la geografie a fost analizat în mod stupid de Ovid Densuşianu (care, ce să zici altceva? probabil nu l-a citit) şi socotit de Călinescu şi de Piru o „elegie sepulctrală". Mircea Anghelescu, observînd un „anumit umor" al Suplementului, avea un nou prilej de a răsturna această interpretare. Nu ştiu de ce nu profită, preferind să citească şi el micul poem neterminat „în lumina bolii de care acesta (poetul) suferea" (p. 37). în realitate, poemul nu conţine o lamentaţie pe răspîndita temă a cimitirului, fiind glumeţ şi parodic, ca şi Călătoria lui Scavinschi. O vreme s-a crezut că avem de la Fabian patru texte. Ulterior, unul din ele s-a dovedit a-i aparţine lui G. Creţeanu. Mircea Anghelescu restabileşte numărul de patru, aflînd într-un caiet din 1836 Versuri ispitii, o poemă care a fost neîndoielnic scrisă de Fabian, pe cînd îl bîntuiau ispite sinucigaşe şi invoca flautul ca să-i cînte durerile („Flaute dulce, răsună durerile inimii mele... "). Poema nu e rea deloc. Vor mai fi fiind şi altele? Modicitatea operei păstrate (scrise?) îl lipseşte pe înzestratul Fabian de un loc mai însemnat în istoria literaturii.

Trec peste articolul despre Codru Drăguşanu, care are meritul de a valorifica traducerile scriitorului şi mă opresc o clipă la acela despre D. Ralet. Mircea Anghelescu l-a editat pe Ralet, textul de faţă fiind prefaţa la ediţia de acum cîţiva ani. Este neîndoielnic o contribuţie remarcabilă la punerea în circulaţie a unui prozator talentat (cum este Fabian ca poet), ignorat de mulţi istorici literari, preţuit de puţini alţii (între care Paul Cornea, autor al unui succint, dar foarte exact portret). Mi se pare şi mie că moralistul clasic merită cu deosebire atenţie, într-o vreme în care proza noastră romantică se orienta mai puţin spre

interioritatea morală şi mai mult spre pitorescul exterior. Autoportretul în spiritul lui La Rochefoucauld (Eu de mine) pe care şi-l schiţează Ralet e nu numai probabil cel dintîi la noi, dar are un sens introspectiv rar în epocă. Prozele scurte din 1840-l844 mi se par, apoi, preferabile stilistic memorialului de călătorie. O menţiune merită şi monoloagele satirice intitulate în felul costumbriştilor şi al lui Merimee Scene naţionale şi satirele din Plutarhul Moldovei. E păcat că Ralet nu e cunoscut cum se cuvine. E un scriitor de prim ordin în generaţia paşoptistă.

Dacă alte texte precizează în chip util unele detalii istorice (protestul lui lancu Văcărescu la prezidarea de către consulul rus Minciaki a unei şedinţe a Divanului, urmat de arestarea poetului, fusese povestit, cu erori, de Ghica şi reluat de Călinescu şi de alţii fără rezervă: raporturilor dintre C.A Rosetti şi Eliade trebuie nuanţate pe baza ideii că nu ar fi existat între ei „divergenţe de principiu fundamentale" etc.) sau examinează problema foarte controversată a editării poeziei noastre romantice, trei au un caracter mai liber-eseistic. E vorba, întîi, despre un eseu consacrat trăsăturii ca „mit" şi ca „realitate" în epoca romantică. Mi-a amintit de eseurile atît de amuzante şi de instructive ale lui Şt. Cazimir, pe teme înrudite, (în paranteză fie zis, Saint Marc Girardin nu ne-a vizitat ţara exact în anul apariţiei la Paris a romanului lui Balzac Pere Goriot, ci cu doi ani mai tîrziu). Al doilea eseu este despre călătoria în Orient a romanticilor. Orient însemna şi Egipt (deci şi Africa), aşa că pe bună dreptate trebuie considerat Alecsandri a treia personalitate europeană care relatează un astfel de voiaj, după Delacroix şi Dumas. Pînă la 1848 românii călătoreau spre Occident (Dinicu, Codru Drăguşanu, Câmpineanu), iar după 1848 spre Orient. Inversare care are rostul ei. în fine, Mircea Anghelescu descoperă într-o scrisoare a lui Ion Bălăceanu către V. Alecsandri numele unei femei - Pena - care se ocupă pe la 1858 cu ce se ocupă şi eroina lui Mateiu Caragiale pe la 1877 şi locuia cam în acelaşi perimetru central bucureştean. Putea fi Curtezana ştiută lui Bălăceanu prototipul celei din romanul lui Mateiu. 19 ani treceau în secolul XIX altfel decît în secolul XX şi o femeie nu mai era tînără la 40 de ani. Identificarea e nostimă, dar probabil, fără altă semnificaţie. Mai utilă e în acelaşi articol (Glose vechi la un roman ceva mai nou), descoperirea în Eliade, (Le Protectorat du Cezar) a expresiei în titlul romanului lui Mateiu: „Leş mots coquin, spadassin ou, mauvais sujet, scelerat n 'existent pas dans la langue roumaine - scrie Eliade în broşura tipărită în 1850 la Paris - et on remplace le premier par; roi de la vieille cour (craiu de curtea vecchie),

Ie second par: un roi et denii, un roi sans bornes) un craiu şi jumătate, un crai fără margini" (p. 176). Ca să vezi! Mateinii au ce rumega o bună bucată de timp de aici înainte. Mai puţin interesante, mai ocazionale, sînt articolele despre scriitori'tîrzii ca Sadoveanu, Istrati etc.

Cum s-a putut observa, deşi nu traduc în practică ideea modernă despre istorie literară din introducere, textele lui Mircea Anghelescu sînt în cel mai înalt grad folositoare şi plăcute.

(România literară, nr.-45, 1988)

Document: 39. Ion Pop.doc

ION POP

„Jocul poeziei"

Lipseşte admirabilei cărţi a lui Ion Pop despre Jocul poeziei un capitol de concluzii: patru sute de pagini de analize, pe cît de exacte, pe atît de nuanţate, ar fi meritat în- final o pagină de sinteză. Există, e drept, un capitol introductiv care trasează liniile mari ale demonstraţiei. Dar el nu este mai mult decît un avertisment. Problemele ce decurg din tema cărţii nici nu se pot, de altfel, vedea cu ochiul liber, de la început. Mie, cel puţin, ca cititor, mi-au apărut cu adevărat - complexe, inextricabile, cu multe dintre ele, la fel.

Capitolul introductiv se intitulează Jocul ca lume. Chiar din titlu ne dăm seama că el nu acoperă toată sfera în discuţie; jocul poeziei înseamnă şi altceva. Comentînd de exemplu pe Nichita Stănescu, autorul remarcă la poetul Elegiilor trei perspective diferite din care putem interpreta raportul jocului în lume, lumea ca joc şi jocul ca lume. Două dintre ele ne reţin prea puţin atenţia în avertisment, et pour căuşe! „ In economia lucrării de faţă - spune limpede Ion Pop - care vizează reliefarea, printr-un eşantion reprezentativ, credem, de poeţi şi opere, a cîtorva dintre semnificaţiile Indicului în lirica românească a secolului nostru, devin funcţionale mai ales acele date ale problemei de natură a particulariza «jocul poeziei», în etapa de limpede afirmare a conştiinţei de sine ca limbaj specific, cînd poetul se defineşte

prin excelenţă drept un «operator al limbajului»". Aceasta înseamnă că, deşi elementul ludic este nedespărţit de orice fel de poezie („Poesis este o funcţie ludică", afirma Huizinga ca şi, în alţi termeni, Fr. Schlegel: ,, Toate jocurile sacre ale artei nu sînt decît îndepărtate imitaţii ale jocului fără sfîrşit al lumii, această operă de artă care-şi dă veşnic formă"), el „ îsi primeşte adevărata dimensiune abia în epoca postromantică", adică arunci „cînd discursul liric îşi afirmă în mod decis libertatea în raport cu «realitatea imediată», exterioară şi lăuntrică, întorcîndu-se spre cealaltă realitate, a cuvintelor". Jocul poeziei devine din plin relevant cînd poezia însăşi e înţeleasă mai curînd ca poesis decît ca mimesis Nu e o întîmplare deci că poeţii aleşi de Ion Pop - de la Bacovia la Mircea Cărtărescu -aparţin secolului XX. Iar „jocul ca lume" din titlul prefeţei tocmai la acest stadiu al poeziei ne trimite, în care ea nu mai este „rodul inspiraţiei", ci „rezultat al unei arte combinatorii", artă pe care Edgar Poe, în pragul modernităţii, o definea ca pe o activitate lucidă în care-şi găsesc locul „toate roţile şi rotiţele, toată maşinăria necesară

schimbării decorului, scările şi trapele, penele de cocoş, vopseaua roşie şi peticele negre care, în nouăzeci şi nouă la sută din cazuri, reprezintă recuzita unui histrio literar". Faptul însă că modernitatea împinge la ultimele consecinţe jocul poeziei nu ne poate ascunde prezenţa jocului în poezie de oricînd şi de oriunde, înaintea jocurilor poetice ale modernilor au fost jocurile mimetice ale celor vechi. Linia despărţitoare e însă mai subţire ca un fir de păr şi mai întortocheată ca un labirint. Niciodată, de fapt, nu vom întîlni în stare pură, în poezie, una sau alta din aceste forme fundamentale ale jocului. Vom putea, cel mult, vorbi de preferinţe, de tendinţe şi, poate, de o evoluţie de la simularea realităţii la simularea limbajului sau, în alte cuvinte, de la jocul cu literatura (ca imagine a lumii) la jocul de-a literatura (ca obiect autonom). Lui Ion Pop nu i-au scăpat, fireşte, aceste lucruri. Analizele lui le pun în evidenţă cu o extraordinară fineţe (şi cred că Jocul poeziei reprezintă, din acest punct de vedere, cartea de maturitate a criticului, cea mai bună de pînă azi). Rămîne regretul, pe care l-am exprimat din capul- locului, că autorul n-a simţit nevoia să strîngă într-un ghem multele şi subtilele observaţii pe care le-a făcut la tot pasul. Am fi avut, poate, în Jocul poeziei nu numai un remarcabil studiu practic, dacă îl pot numi aşa, un adevărat ghid de lectură, dar şi o contribuţie teoretică într-o problemă esenţială de artă literară şi care reprezintă una din dimensiunile majore ale modernităţii noastre.

Numele de poeţi de care Ion Pop se ocupă în capitole speciale spun aproape totul: Bacovia, Minulescu, Adrian Maniu, Arghezi, Barbu, Emil Botta, Radu Stanca, Nina Cassian, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru şi Şerban Foarţă. Un capitol colectiv priveşte avangarda, altul pe poeţii bucureşteni din anii '40, în fine, ultimul referă la generaţia '80, discutată pe un eşantion (Mircea Cărtărescu). Niciodată, desigur, o selecţie nu poate fi ruptă de preferinţele subiective ale autorului, aşa încît aproape n-are rost să stărui. Totuşi! Eu nu i-aş fi omis pe G. Călinescu (mai e nevoie să arăt de ce?), pe B. Fundoianu (despre acesta Ion Pop are un studiu, în Transcrieri, şi înţeleg că nu poate fi sensibil la elementul ludic din opera unui poet la care a remarcat îndeosebi neliniştea), pe Romulus Vulpescu şi Gheorghe Tomozei, iar dintre tineri, pe Petru Romoşan şi Florin laru, care, alături de Mircea Cărtărescu, ilustrează cel mai evident „comedia literaturii", în schimb, mă menţin rezervat faţă de sensul jocului la un poet tradiţionalist ca Ion Gheorghe şi mă despart de modul în care Ion Pop analizează jocul în poezia avangardei.

Un caz dificil este chiar cel dintîi: Bacovia. „ înainte de a se juca (mai exact, de a se juca pe sine) - scrie Ion Pop - omul bacovian este jucat,

prins in reţeaua unor determinări ce se manifestă într-o mecanică rigidă, automat repetitivă, şi avînd drept rezultat... transformarea lui insuşi într-un mecanism - soi de marionetă afiată la dispoziţia unor instanţe obscure şi incomprehensibile, care-l pot manipula după plac" Criticul citează o remarcă a lui Gabriel Liiceanu din prefaţa la Homo ludens a lui Huizinga care mi se pare că ridică un semn de întrebare jocul bacovian: dacă „ideea de rol social o'implică [...] pe aceea de joc, dar unul în care eşti jucat (atunci) nu te joci". Ion Pop trebuie să admită că jocul bacovian este un „spectacol sui-generis", lipsind conştiinţa rolului asumat, ceea ce nu poate rămîne fără consecinţe asupra teatralităţii şi histrionismului deseori relevate de Bacovia. Mărturisesc că nu înţeleg prea bine, din acest unghi, sensul însuşi al jocului bacovian, raportul lui cu manierismul decadent şi cu tipul specific de convenţie. Probabil că Ion Pop are dreptate, deşi îmi vine greu să subscriu cu ochii închişi: „Şi dacă, în majoritatea cazurilor, jocul bacovian e mai degrabă acela in care fiinţa este jucată, sugerînd extrema incomoditate a unui eu aproape ret ficat, captiv al mecanismului universal, apare adesea, ca un fel de stranie compensaţie, plăcerea înscenării solemne, a ceremonialului bizar-esteti:ant. în care gustul pentru artificial atinge punctul maxim ".

Trec peste capitolele consacrate lui Ion Minulescu şi Adrian Maniu (foarte interesante, la ambii autorului notînd existenţa unei „lecturi critice" a simbolismului şi, în general, a poeziei vremii), spre a mă opri la acela despre avangardă. Sînt de acord că există numeroase elemente ludice la avangardişti, dar nu şi că „ ne aflăm, cu avangarda, în plin teritoriu al jocului". Funcţia principală a poeziei avangardiste este critică şi negatoare, cu alte cuvinte de refuz: iar, după părerea mea, nu poate fi cu adevărat vorba de joc acolo unde nu este o minimă intenţie recuperatoare. Jocul e indisolubil legat de ironie, care e prin excelenţă recuperatoare. Negaţia completă pune în chestiune ironia şi jocul. De altfel, Ion Pop citează o constatare a lui Alfred Liede, care mi se pare foarte nimerită dacă vorbim despre avangarda istorică: am avea •aici cazul tipic al „jocului care distruge jocul", fără a mai construi în loc „o lume nouă a jocului, cu reguli precise", mai degrabă săvîrşind o „distrugere de dragul distrugerii". Eu cred că, dacă avangardiştii au negat convenţiile, nu s-au jucat cu adevărat cu ele; umorismul lor (negru!) e cel mai apropiat de joc, de un joc cu nonsensul (cu negaţia!), dar nu văd în el nici o urmă de recuperare a spontaneităţii prime, copilăreşti, cum zice Ion Pop, ci instaurarea unui regim al absurdului, al unui totalitarism al nonsensului; fiindcă, unde e nonsens, nu mai e convenţie şi nici joc. în concluzie, avangarda se află cel mult pe

muchea dintre joc şi absenţa lui, nicidecum în plin teritoriu al jocului. Ludicul avangardiştilor transcende în fond ideea de joc. Majoritatea observaţiilor de amănunt sînt însă extrem de subtile în acest capitol.

Aş putea spicui multe observaţii personale din toate celelalte. în acela despre Arghezi, toată frumuseţea paradoxală) constă în aceea că poetul Cuvintelor potrivite se situează deopotrivă de partea jocului şi de partea muncii. Ion Pop notează intimitatea relaţiei dintre muncă şi joc, desluşind la Arghezi o replică ludică aproape nelipsită a creaţiei umane, ca o umbră statornică a lumii reale. De altfel, jocul nu se opune seriosului, ci realităţii, dacă e să-l credem pe Freud, citat de Ion Pop şi folosit, cu această teză, şi de un alt recent comentator al poeziei, italianul Lorenzo Renzi, în Come legere la poesia (Universale Paperbacks ii Mulino, 1985), un foarte informat şi inteligent studiu. Cum însă noţiunea de realitate poate apărea prea largă, eu aş sugera s-o limităm la aceea de muncă, de activitate umană în scopul obţinerii unui produs. Jocul se opune, în modul cel mai neechivoc, muncii. Din acest unghi, Arghezi ilustrează aproape un paradox, el fiind la noi poetul cel mai de seamă al muncii şi deopotrivă al jocului, împreună cu acela despre Nichita Stănescu, capitolul despre Ion Barbu ocupă un bun sfert din Jocul poeziei. E, de altfel, un stadiu amplu, minuţios şi original, în care „jocul secund" al poetului nu mai e redus la obişnuita referinţă platoniciană, ci explicat prin Schiller (fantezia ca memorie emancipată) şi Coleridge (contemplaţia ca prim raport liber al omului cu universul). Reţin, apoi, o caracterizare a lui Radu Stanca: „Fantezia sa are în ea, ceva muzeistic, de arhivă culturală. " Remarcabile analize ne întîmpină la Emil Botta, Geo Dumitrescu, Tonegaru, Stelaru, Nichita Stănescu. în ce-l priveşte pe Marin Sorescu, lui Ion Pop i se pare (oarecum împotriva opiniei curente) că Descîntoteca şi. Sărbători itinerante radicalizează experienţa ludică din volumele anterioare, dominate de parodie (şi în care de aceea „ în fiecare text se simţea, ca un soi de schelet îngropat, tipul de discurs ironizat"), propunînd un adevărat happening liric sau un „discurs amoros" care, avînd ca obiect o iubire fericită, va'cunoaşte atît momente elevate, cît-şi momente de joasă atitudine, „mari suprafeţe prozaice". Interpretarea, trebuie să recunosc, explică destul de convingător aceste nouă cărţi care mi s-au părut, la apariţie, inferioare precedentelor. Nina Cassian, Mircea Ivănescu şi Şerban Foarţă învederează jocul poetic în stare aproape pură, jocul de-a literatura, în care limba însăşi a poeziei este recreată, iar poemul devine, ca la Ivănescu, un preliminar sau o ipoteză a poemului. Aici este mai mult decît'joc al poeziei: este poezie a jocului (chiar dacă acesta din urmă e jocul poeziei). Cerc doar

aparent vicios, cu care, s-ar părea, se încheie un ciclu al jocurilor ce pare a se schimba. Atitudinea postmodemă devine în mult mai mare măsură recuperatoare decît aceea modernă şi jocul cu sau de-a literatura descoperă forme noi şi spectaculoase. Ion Pop socoteşte că, îndatoraţi experienţelor anterioare, tinerii poeţi nu le repetă pur şi simplu, cum e şi normal. Criticul încearcă să definească noua orientare ludică, fără a trage o concluzie categorică. E probabil prea devreme. O anume răsucire a acului busolei ar putea să indice la tinerii poeţi o mişcare exact inversă decît aceea care a caracterizat poezia modernă. N-ar fi exclus ca, după ce modernismul a evoluat (să mi se ierte simplificarea inevitabilă) de la lumea ca joc la jocul ca lume, postmodernismul să evolueze, la rîndul lui, de la jocul ca lume la lumea ca joc.

(România literară, nr. 33, 1985)

„Avangarda în literatura română"

în 1969 Ion Pop publica cel dintîi studiu amplu consacrat avangardismului (poetic) românesc de după război. Pînă atunci apăruseră, cu începere de prin 1967, doar cîteva contribuţii, datorate lui Adrian Marino, Ov. S. Crohmălniceahu, Matei Călinescu (acesta preocupat deja de situarea mişcării într-un cadru cultural mai larg, centrat pe ideea de modernitate, cu, se va vedea şi în studiile sale redactate ulterior în SUA) şi altora. Antologia literaturii române de avangardă a lui Sasa Pană vedea lumina tiparului în acelaşi an cu studiul lui Ion Pop. întîrzierea recuperării avangardismului se explică prin imaginea falsă pe care o întreţinuse în legătură cu el, în anii '50, dogmatismul. Curiozitatea este că promotorii avangardei de odinioară erau uneori aceiaşi cu promotorii esteticii marxiste din zorii societăţii comuniste. Ataşurile la stînga şi la revoluţia proletară ale emulilor lui Andre Breton (de la noi ca şi de aiurea) sînt de altfel notorii. Dintre foştii avangardişti români, destui erau, după 1950, figuri de marcă ale noii literaturi (Bogza, Baranga, Călugăru. Virgil Teodorescu) sau lideri de opinie ideolqgică (Vitner). Imaginea falsă la care m-am referit avea două componente, una strict estetică, şi alta, mai largă,'ideologico-istorică. Cea dintîi ţinea de faptul că realismul-socialist era un academism, îndrăznelile avangardei nu puteau avea nimic comun cu spiritul artistic conservator care anima literatura primului deceniu postbelic. Sub raport ideologico-istoric, avangarda era privită ca -o expresie a subiectivismului şi idealismului mic-burghez, capabil de cea mai violentă negaţie, dar nu cu adevărat revoluţionar în esenţă.

Anarhismul (cum numise cineva avangarda) era principial inacceptabil într-o societate perfect reglata ca aceea comunistă, în care tot ce poate fi mai rău este individualismul haotic, între 1967 şi 1969 situaţia se schimbă, pe fondul dezgheţului cultural, şi apar întîiele cercetări serioase asupra mişcării de avangardă. „Reabilitatea" aceasta va fi definitivă, dacă exceptăm unele atacuri pe care avangardismul le-a mai avut de suportat, mai ales în deceniul din urmă, toate venite dinspre dreapta naţionalistă din jurul revistei Săptămîna, unde pînă şi un marginal, ca avangardist, precum M. Blecher, prozator excepţional, era respins. Ceea ce irita pe lepeniştii români de la Săptămîna era atît faptul că mulţi avangardişti erau evrei, cît şi internaţionalismul mişcării: în ochii lor, aceşti imigranţi intelectuali nu participau, nu 'e aşa, la românism, constituind un element prin excelenţă dizolvant etc.

După două decenii, Ion Pop reia studiul într-o perspectivă istorică mult mai cuprinzătoare şi, extinzîndu-l asupra prozei, caută să lege într-o sinteză valabilă factorii autohtoni şi condiţionările europene. Sînt aproape cuvintele autorului din rezumatul în franceză de la sfîrşit. Bibliografia teoretică este predominant latină (români, italieni, francezi, spanioli). Sursele anglo-saxone lipsesc cu totul, ceea ce are unele urmări asupra definirii conceptului şi a istoriei lui. în fond, în definiţia sa, Ion Pop combină „dialectic" doi termeni care erau la italianul Guglielmi (unul din teoreticienii cunoscuţi) disjuncţi: avangardismul (iniţial, ca negativism de conţinut) şi experimentalismul (ca ulterioară inovaţie formală). Mult mai interesant este capitolul care analizează rădăcinile interne ale avangardei noastre, în simbolism (Minulescu!), în poezia unor Maniu-Vinea-Tzara de dinainte de 1916, şi în Urmuz, a cărui legendă este creaţia avangardiştilor din deceniul 3.

O problemă căreia Ion Pop îi acordă atenţia meritată este şi aceea a întîrzierii avangardei noastre postbelice, în condiţiile în care ea avea protagonişti încă din cel de-al doilea deceniu al secolului, iar expatriaţii români Tzara şi Marcel lancu se aflau la originea dadaismului european. După părerea lui Ion Pop precocitatea noastră în materie de avangardă era falsă. Climatul cultural era foarte conservator înainte de primul război. S-ar putea deci afirma despre tentativele timpurii amintite ceea ce va afirma St. Roii despre Urmuz şi anume că „s-a(n) produs într-o clipă improprie nervurei lui (lor)". De aceea Manifestul activist către tinerime apare abia în 1924, deci odată cu primul Manifest suprarealist al lui Breton, şi dă impresia de desincronizare. în adevăr, toată întîia etapă (1924-l933) a avangardei noastre stă sub semnul constructivismului (impregnat de elemente

dadaiste şi futuriste mai vechi), suprarealismul românesc izbucnind plenar doar în deceniul al cincilea.

Structura studiului urmăreşte linia istorică a mişcării. Ion Pop analizează, pe rînd, ecourile dadaiste de început, momentul plenar-constructivist, trecerea la integralism (care e o variantă laxă a constructivismului) şi, în fine, la suprarealismul anilor '40. Dadaismul, lansat de Tzara la Ziirich în 1916, „nu fructifică în solul atît de promiţător totuşi" de la noi, căci spiritul lui era prea „gratuit" pentru o literatură ce se mai nutrea din convingerea pragmatică maioresciană că dacă ai un singur bloc de marmură nu faci din ea o figură caricată înainte de a crea o Minervă. Constructivismul nu e decît corectarea, în sensul seriozităţii şi al sintezei, a „defectului" originar al curentului şi anume negativismul lui extrem şi „gratuit". In plus, originea tezelor lui Vinea şi Voronca de după 1924 trebuie căutată în Germania şi Austria lui Arp, Richter, Eggeling şi compania. Un paradox îl oferă la noi şi interferenţele futuriste, produse cam tot la această dată, deşi manifestul din Le Figaro al lui Marinetti era din 1909, iar ziarul craiovean Democraţia îl relua în acelaşi an! Climatul din deceniul 3 era puţin favorabil implantării suprarealismului şi deopotrivă permeabil la toate inovaţiile. Aceiaşi oameni (Voronca, de exemplu) sînt la originea lansării avangardei pe noua pistă suprarealistă. Prin 1940 exista deja un grup coagulat în jurul lui Gellu Naum şi Gherasim Luca, desfăcut în două aripi în 1945 (Naum, Paul Păun, V. Teodorescu, respectiv Gherasim Luca şi D. Trost), care militează pentru un suprarealism radical şi se leapădă de trecut. El aspiră la „revoluţia totală", proclamă valabilitatea materialismului dialectic şi se revendică din Rimbaud, Lautreamont, Max Emst, Dall şr, fireşte, Breton.

înfăţişarea cam didactică a studiului lui Ion Pop împiedică punerea în evidenţă a părţii pur critice, care ar fi trebuit să fie cea mai atractivă. Autorul amînă să intre în mecanismele stilistice ale poeziei şi prozei dadaiste, futuriste, constructiviste, integraliste şi suprarealiste româneşti, cu suprapunerile lor continui şi cu deosebirile, totuşi sesizabile, la nivel de vocabular sau de frază poetică. E drept că fiecărui poet (prozator) i se rezervă, în capitolele succesive, analiza cuvenită, dar chiar felul acesta monografic de prezentare este dezavantajos. Pe de o parte, autorul trebuie să rupă în două opera acelora care scriu în momente succesive ale avangardei (Vinea, Voronca), pe de alta, şi în mod inevitabil, anumite considerente trebuie repetate de la poet la poet, spre o fixare mai temeinică a paradigmei. Ar fi fost preferabil ca, în loc de autori, să fie discutate paradigme. Am fi avut atunci o evidenţă mai clară a limbajelor poetice propuse de

avangardism, cu punctele lor comune şi cu schimbările de pe parcurs. Criteriul istoric şi didactic este însă prea puternic la Ion Pop spre a permite desfăşurarea seriilor stilistice. Desigur, culegînd de ici de colo observaţiile, şi „recuperîndu-le", ne dăm seama că analjza este serioasă şi profundă. Nu există alta mai bună pînă în acest moment. Toţi cercetătorii fenomenului, şcoala vor trebui să ţină seama de ea. Ceea ce, împreună cu limpezirea de către Ion Pop a cadrului mare în care se mişcă literatura de avangardă, nu e puţin lucru şi trebuie apreciat la justa măsură.

(România literară, nr. 36, J 990)

Document: 40. Eugen Negrici.doc

EUGEN NEGRICI

„Expresivitatea Involuntară"

Oarecum în continuarea preocupărilor sale din cărţile despre Antim Ivireanu şi cronicari, Eugen Negrici, critic inteligent şi informat, a publicat de curînd un studiu de stilistică intitulat Expresivitatea involuntară. Atît conceptul cu care operează, cît şi natura analizelor sînt explicate într-o introducere polemică, asemănătoare ca ton cu a lui Northrop Frye de la Anatomia criticii. Nu există epoci sterile literar, afirmă criticul, de la început tranşant, ci numai comentatori limitaţi, care se conformează adică unor standarde de lectură depăşite. „Convinşi că vitalizarea interpretăm nu poate să conducă la vitalitatea artei, ne vom strădui să substituim critica înţeleasă ca un dialog polemic in junii notei bune şi notei rele, sau ca o cursă a sinonimelor, parafrazînd mereu, cu o optică a descoperirii si redescoperirii valorilor" In acest scop, trebuie să renunţăm a mai menţine Un singur model perceptiv, coborînd .justificări ale unor noi puncte de vedere şi experienţe" Critica interbelică ne-a propus bunăoară o anumită înţelegere a poeziei, întemeiată pe ideea de substanţialitate lirică, disonanţă, ambiguitate şi ironie; e cazul a vedea dacă nu putem accepta şi alte moduri poetice, în speţă acela post romantic, în vigoare la autori din secolul trecut pe care îi susţinea estetica maioresciană şi care, apoi, au părut doar banali lui E. Lovinescu. Schimbarea se produce la nivelul operei, care nu este ceea ce este, ci ceea ce transpare într-o lectură anumită; în

locul unei „structuri obiective", a unei „forme", opera a devenit pentru noi „un cîmp de posibilităţi": şi în locul unei lecturi de descifrare a unei intenţionalităţi primare, critica ar trebui să devină un mijloc de atribuire, de creare de sensuri noi. Termenului însuşi de operă, ca rezultat al unui proiect, Eugen Negriei îl preferă (ca toţi structuralştii) pe acela de text ca pură latenţă pe care abia actul critic o manifestă (o spune la fel de rituos şi Sartre în Qu'esteque Ia litterature). Corectînd pe Umberto Eco, autorul Expresivităţii involuntare substituie interpretării teoretizate de acesta, care forţează devenirea formei prin elaborarea de combinatorii deschise, „un mecanism de manipulare a contextelor" sau, mai clar, „o intensificare a procesului receptării", prin integrarea mesajului textului într-un număr cît mai mare de contexte de semn contrar, „în consecinţă, încercarea noastră nu ar propune decit organizarea intenţiilor formative din cadrul receptării. Expresivitatea unui text va depinde de numărul şi

varietatea elementelor provenite din experienţele noastre trecute, cu ajutorul cărora vom fi capabili, în percepţia avută acum, să constituim contexte semnificative, pentru a-i reforma şi preface acestuia structura, printr-un adaos de efecte neintenţionate... Tot ce se naşte în afara acestor intenţii şi semnificaţii intră în conceptul, de care vom mai vorbi, al expresivităţii involuntare...".

Iată deci întîia afirmaţie de principiu şi asupra ei se cade să ne oprim o clipă. Eugen Negriei o ilustrează prin analize moderne de poezii din secolele XVII şi XVIII, de cronici rimate din secolele XVIII şi XIX, cîte un capitol fiind consacrat aşa-zisului roman popular şi Istoriei ieroglifice. Recitind Viaţa lumii a lui Costin şi Psaltirea lui Dosoftei, criticul observă că efectul artistic îl simţim azi ca născut din respectarea strictă a regulilor de versificaţie. Supunerea la norma prozodică e obţinută prin orice mijloc, fie chiar şi prin siluirea vocabularului. Pentru o rimă, Dosoftei inventează un cuvînt sau modifică textul originar. Conformismul prozodic atrage în compensare o mare imaginaţie lexicală, în cronicile versificate, efectul e rezultatul cultivării ritmului pînă la transformarea lui într-o mecanică de silabe, în Alixăndria, cititorul naiv (de ieri şi de azi) nu sesizată ca „aberantă" expresivitatea neaoş-ţărănească, în care sînt puşi să vorbească Filip, Alexandru şi ceilalţi, crezînd într-o iluzie de realism epic, în vreme ce cititorul evoluat, criticul de azi, socotesc întreg amestecul de fabulare liberă şi de limbaj ţărănesc drept gratuitate epică pură, ceea ce îi justifică plăcerea lecturii, în Istoria ieroglifică, alegorismul urmărit de Cantemir e trădat la tot pasul de desfrîul imaginativ şi de minuţia inutilă, dar superbă, a descrierilor. Acest furor rhetoricus abate atenţia noastră de la elementul plauzibil, documentar, spre acela ornamental şi barochist. Rezultatul e un „burlesc liric" ce pare lui Eugen Negriei „fără urmaşi" în literatura română. L-a cultivat totuşi G. Călmescu în unele poezii şi mai ales în teatru, de exemplu în tiradele lui Napoleon din Napoleon şi Sfinta Elena, după cum kitschul stilistic din Alixăndria poate fi regăsit în Zoosophia lui Ion Gheorghe. Desigur, la aceşti autori moderni^ expresivitatea nu mai este involuntară.

Dar ce înseamnă expresivitate involuntară? Mi se pare că, aşa cum îl utilizează Eugen Negriei, conceptul ascunde o contradicţie. Criticul îl defineşte în afara oricărei intenţionalităţi, muţind întreaga discuţie din planul elaborării (creator-operă) în acela al receptării (text-destinatar). Lui Eco îi reproşează faptul că se mărgineşte la „intenţiile operative", în loc de a lua în seamă pe cele pe care cititorul le atribuie textului; nu raportul de elaborare ne interesează, ci acela de consum. „Deschiderea - afirmă Eugen Negriei în polemică cu

esteticianul Operei deschise - aparţinînd nu operei, ci raportului de cunoaştere, va putea fi atribuită şi comunicării aşa-zis univoce". Dar oare este cu putinţă să vorbim de expresivitate involuntară în afara intenţionalităţii, referindu-ne doar la atitudinea receptorului? Expresivitate involuntară înseamnă, în deplină rigoare a termenilor, apariţia unui alt efect decît cel scontat de autor. Noţiunea trece obligatoriu prin acea de intenţionalitate. O parte din exemplele furnizate de Eugen Negriei se înscriu într-adevăr, în sfera expresivităţii involuntare. Cînd Anton Pann, „animat de cele mai stimabile" intenţii moralizatoare şi educative, compune versuri ce ne dau, printr-un caracter prea săltăreţ şi mecanic, „senzaţia de bufonadă" (motivele le explică bine Eugen Negriei), e limpede că tocmai intenţia trădată creează acea expresivitate ce ne farmecă azi, burlescul involuntar cu alte cuvinte. Dar cînd, spre deosebire de E. Lovinescu, nu mai vedem în Anul 1840 a lui Alexandrescu simpla ritmare de platitudini generale, ci lirismul sentenţios, cauza trebuie căutată nu în expresivitatea involuntară, ci în schimbarea „sistemului de aşteptări" al cititorului modern. E. Lovinescu şi generaţia lui aveau alte standarde de lectură decît Alexandrescu şi decît noi. în acest caz avem de-a face cu o mutaţie a valorilor estetice. Cele două concepte nu sînt identice, deşi unele se presupun. Mutaţia valorilor privind în adevăr pe destinatar, e un fel de limită a expresivităţii involuntare: conform tezei lui E. Lovinescu însuşi, ar trebui să admitem că întreaga literatură necontemporană cu cititorul aparţine expresivităţii involuntare; mutaţia se dispensează, abia ea, de considerarea intenţionalităţii. Mai pe scurt, expresivitatea involuntară presupune o nepotrivire a efectului cu intenţia şi, într-un sens foarte strict al cuvîntului intenţie, acesta e cazul oricărei opere artistice. Nu e o simplă diferenţă de nuanţă. Căci dacă expresivitatea involuntară poate fi pur şi simplu rezultatul unei stîngăcii, al unui accident personal, mutaţia se explică istoric, e o modificare globală de sensibilitate. Structuraliştii tind să considere întreaga literatură drept expresivitate involuntară, în sensul că se dispensează de considerarea intenţionalităţii artistice şi chiar a autorului ca creator; dar eliminînd din discuţie raportul autor-operă (şi reţinînd doar pe cel text-destinatar), ei ajung la o noţiune contradictorie. Din punctul de vedere al receptorului, expresivitatea nu e nici voluntară, nici involuntară; ea este confirmatoare (a unui sistem de aşteptări, a unor standarde, a unor obişnuinţe) sau frustrantă.

Recitirilor lui Eugen Negriei li se poate reproşa un anumit schematism demonstrativ. Lucru explicabil, pînă la un punct, dacă ne gîndim la substratul polemic al studiului, care este şi prea succint,

mai degrabă schiţînd problemele decît dezvoltîndu-le; ultimele capitole sînt cu desăvîrşire insuficiente sub raportul analizelor. Dar mai este ceva şi anume, din cauza confuziei dintre expresivitate involuntară şi mutaţie, o trecere foarte superficială peste caracterul esenţial istoric al lecturii, înlocuit cu un, cum să zic, voluntarism critic. „Ar trebui să favorizăm - declară Eugen Negriei — instituirea unui nou mod de a viziona textul, a unui nou tip de obişnuinţă receptivă, care să pretindă nu confirmări, ci adversităţi "Ce vrea să spună asta? Dacă e vorba de a înţelege lectura nu ca pe o descoperire a funcţiei primare a textului, cum deducem din a doua parte a paragrafului următor, el ca pe o creare a unor noi funcţii, totul e clar şi-mi regăsesc, cu plăcere, ideea lecturii infidele; dar dacă e vorba, cum putem deduce din prima parte a aceluiaşi paragraf, că în emoţia lecturii „se cuvine să devină instinctiv faptul de a stabili non-raportul, raportul excentric obişnuinţelor noastre", atunci nu mai e la fel de clar. Cum să facem, mă întreb, oricît mi-ar surîde ideea, să ne ignorăm obişnuinţele de lectură pe care (Eugen Negriei le recunoaşte istoricitatea) nu le inventăm noi şi care nu depind de dorinţa noastră? Ne mişcăm înlăuntrul lor ca între nişte limite date: putem fi mai mult ori mai puţin conştienţi de ele, le putem revela, dar nu le putem înlătura. Cînd G. Călinescu a revalorificat poezia paşoptistă sau pe Goga din unghiul sensibilităţii contemporane, el n-a inventat un mod de lectură, ci l-a aplicat unor scriitori din alt timp pe acela în spiritul căruia era format. Noutatea era de a vedea „poezie pură" la autorul Clacaţilor, de a-l inventa pe Goga în funcţie de o estetică modernă, nu de a crea sensibilitatea însăşi ce se afla la baza acestei estetici. Criticul propune, Dumnezeu dispune. Ca subiecte individuale devenim obiecte ale necesităţii istorice. Nu e tocmai aceasta „viclenia raţiunii"' pe care o explică HegeP

Ce decurge din uşurinţa cu care Eugen Negriei vrea să instituie „un mod nou de lectură" se constată numaidecît: multe din analizele lui sînt forţate sau chiar arbitrare. A spus de exemplu E. Lovinescu acum patruzeci de ani că versurile pe care le lăuda Maiorescu din Malilda Cugler şi Teodor Şerbănescu sînt banale? Criticul de azi vrea să ne convingă de contrariul: „ Textele ce ilustrează acel mod aveau dreptul să fie banale, stingace, mediocre, pentru generaţia anterioară de critici, care trebuiau să apere un nou tip de valori poetice, boicotîndu-l pe cel dinainte. Pentru noi se cade să reprezinte pur si simplu un alt mod poetic, ce trebuie să ne dea de gîndit, nu să dea naştere unui frison de dispreţ". De acord că banalitatea e de obicei relativă la o estetică. Citesc însă şi recitesc versurile („ Vlntu-n frunză

greu mugeşte /Ş-amoru-n inima mea") şi ele continuă să mi se pară... a, nici măcar banale, dar cu desăvîrşire stupide. Nu-mi stîrnesc un frison de dispreţ, poate doar puţină ironie. E limpede, îmi zic, sensibilitatea noastră n-a revenit la aceea maioresciană, şi nici „sinceritatea sentimentului", nici „armonia", nici „căldura" nu sînt suficiente ca să ne facă să gustăm din nou versurile colonelului Şerbănescu. Presupunînd că cineva le va mai gusta vreodată. O lege de evoluţie atît de simplă, de nedialectică, precum aceea sugerată de Eugen Negriei n-are aplicare. Mi se pare că el procedează bine atrăgîndu-ne atenţia că nu trebuie să ne încredem orbeşte într-un anumit „model perceptiv", să-l considerăm universal valabil, că există deci o istoricitate a tiparelor de gîndire şi interpretare; dar cum să-mi explic că el, cel dintîi, ignoră această istoricitate şi-şi imaginează că e destul să voim a răsturna tabloul pentru ca în locul lui Ion Barbu şi Tudor Arghezi, să apară, stele din nou strălucitoare, Matilda Cugler şi Teodor Şerbănescu?

Din intenţia, perfect îndreptăţită, de a dezvăţa lectura noastră de şabloane noi (deşi cu destule lucruri de amănunt, interesante şi originale); să fie oare un caz de expresivitate (critică) involuntară?

(România literară, nr. 26, 1977)

„Figura spiritului creator"

Cu o încercare de a defini lectura critică se deschide studiul lui Eugen Negriei intitulat Figura spiritul creator, în prelungirea, de altfel, a unor preocupări mai vechi ale autorului, din Expresivitatea involuntară. Considerînd orice text drept o „amorsa" care provoacă mişcarea gîndirii, Eugen Negriei vede, în primul rînd, lectura într-o situaţie de „independenţă atentă" faţă de text (şi nicidecum de „dependenţă iubitoare"); totodată, lectura nu face cunoscută o stnictură aşa-zicînd obiectivă, persistentă, ci realizează ea însăşi o structurare a textului (ideea călinesciană); în sfîrşit, noi nu descoperim şi interpretăm într-o operă decît ceea ce căutăm (sinteza premerge analizei; nu pot să scriu nici măcar prima frază din rezumatul subiectului unui roman, operaţie ce pare atît de simplă, fără să am clară perspectiva în care mă situez, cu alte cuvinte o idee generală despre roman). Spre deosebire de Expresivitatea involuntară, care ilustra condiţiile acestei lecturi înţeleasă ca un raport de consum, prin care un cititor specializat atribuie sensuri operei şi le ordonează, Figura spiritului creator îşi propune să analizeze acele elemente ale genezei

operei care divulgă „tranzacţiile" (mai mult sau mai puţin conştiente, de obicei inconştiente) ale artistului cu publicul său. Pe de altă parte, deci, Eugen Negriei se menţine pe poziţia lui de mai înainte, de a vedea în interpretarea critică o relaţionare a textului cu sistemul de aşteptări f al cititorului; pe de alta, el caută acum să implice mai temeinic în discuţie şi termenul simetric, relaţia textului cu producătorul lui. Criticul afirmă în esenţă următoarele: „Avem motive să credem că un text literar include, -in complexele lui transferuri, date sugerînd, mai mult sau mai puţin limpede, cîte ceva din propria-i genera, şi nu avem îndoieli că mai multe texte, scrise şi aşezate alături, sînt în măsură să deschidă o fereastră spre toate aceste îndoieli istovitoare ale execuţiei care, devenite acte, alcătuiesc istoria tranzacţiilor mentale, o istorie şi un erou ". Cele două studii din urmă ale lui Eugen Negriei alcătuiesc o schiţă de fenomenologie a lecturii, în care elementele de teorie trebuie uneori culese din aplicaţii şi exemplificări. Autorul lor este o minte speculativă, dar n-are, evident, plăcerea speculaţiei. Cărţile lui fiind în definitiv unele de teorie, se observă o anumită dificultate în a-şi desfăşura tezele principale, o economie şi o lipsă de elan „ideologic". Ele stau indecise parcă între asprimea studiului şi familiaritatea eseului. Un anume aer „ştiinţific", o distanţă protocolară, tehnicismul limbajului („Sîntem îndreptăţiţi, astfel, să presupunem o calitate neobişnuită a organului receptiv, ca şi o conştiinţă vie, neîndurătoare, a sistemului complex de prohibiţii în raport cu care poetul e obligat saşi caute un spaţiu de manevră") se unesc cu formulări literare, mai volubile, cu un limbaj artist („ Heliade e mai tînăr şi, prin asta, mai modern decît serii întregi de scriitori timoraţi de tradiţie. Şi cum să nu fie aşa cînd în epoca sa, ca în spaţiul edenic al primilor oameni, lipseşte sentimentul ridicolului: tinerii fac jurăminte romanţioase în biserică pentru a schimba soarta ţării, cred în utopii, lansează fantasmagorice proiecte. Heliade însuşi se îmbracă în togă pentru a relatiniza limba şi e gata să schimbe vorbele cînd nu poate modifica -cum vrea - realitatea"). Cel dintîi aspect este, sigur, dominant. Deşi prin unele din exemplele sale Eugen Negriei vine pînă în actualitatea imediată, el nu-şi scoate nici o clipă halatul alb al cercetătorului. Critica lui nu e deloc pasională (sau nu pare!); din contra, tot ce atinge ea devine intemporal, obiect de studiu şi de examen de laborator; constatările sîrit trecute în fişe destul de riguroase, ca nişte buletine de diagnostic. Inteligentă şi precisă, această critică face impresia de răceală tehnică şi convinge tocmai prin comprimarea subiectivităţii (subiectivitatea există, şi nu doar teoretic, la Eugen Negriei, care e un cititor foarte original al operelor).

Figura spiritului creator grupează două categorii de opere: unele în care „funcţiile de afirmare" ale spiritului sînt nestînejnite de cenzura interioară şi îşi fac jocul liber pînă la capăt; şi altele în care mai puternice sînt „funcţiile de supraveghere", de inhibiţie, întîia categorie, criticul o ilustrează cu Antim Ivireanu, Heliade şi Nichita Stănescu, a doua, cu Budai-Deleanu, Urmuz, M.H. Simionescu şi Marin Sorescu. Un fel de caz limită al celei din urmă l-ar reprezenta versiunile cronicii brîncoveneşti atribuite lui Radu Greceanu, de care autorul se ocupă într-o ultimă secţiune a cărţii. Se înţelege că un „climat al cutezanţei" artistice ca acela în care se înscriu autorii din prima serie este o dovadă de tinereţe culturală (nu în sens de absenţă a canoanelor, ci de nepăsare faţă de rigorile lor), de insuficient discernămînt critic; în vreme ce „sub acţiunea forţelor inhibitive" stau scriitorii „bătrîni", al căror cuvînt este „ambiguu", iar ironia complică toate raporturile. Dialectica însăşi a culturii noastre implică alternarea şi coexistenţa acestor două tipuri.

Să vedem cîteva exemple. Antim Ivireanu ar fi suferit de o „euforie a noviciatului". Deplasînd accentul, faţă de cartea pe care i-a consacrat-o cu ani în urmă, de la „determinările de epocă şi de nivel cultural" spre „circumstanţele individuale ale momentului de creaţie", Eugen Negriei dezvăluie acum în opera ilustrului mitropolit „semnele gratuităţii" stilistice, „mecanismele psihice ale creativităţii euforice", pe scurt, nevinovate bucurii ale expresiei care nu se mai explică decît prin folosirea fără inhibiţie a unui instrument tînăr cum era limba română în epoca lui Cantemir. Mă gîndeam, citind, că este la Antim o retorică ingenuă ce seamănă bine cu a lui Erasm în mînuirea latinei lui laicizate şi potrivită la toate. La rîndul ei, retorica lui Heliade (abia schiţată; capitolul conţine doar un punct de plecare) se bazează pe umplerea unei forme impecabile şi nobile cu un conţinut plebeu şi neomologat cultural, în categoria opusă, Budai-Deleanu e înfăţişat drept „primul român care a priceput convenţia artei". La Urmuz, se pune întrebarea dacă prozatorul a avut de la început intenţia de a parodia sau dacă a căzut în stereotipie abia încercînd să scrie ca toată lumea. Eugen Negriei înclină spre soluţia din urmă, indicînd aici o cale de a analiza pe autorul Paginilor bizare nouă şi atrăgătoare. Aceste lucruri nu sînt aproape deloc dezvoltate, par oarecum grăbite, deşi conţin admirabile sugestii. Lui Eugen Negriei i se pare bunăoară insuficientă considerarea acestui tip de opere ironice drept expresii ale negativismului şi parodicului; de pildă la M.H. Simionescu (în primele cărţi), ca şi la Urmuz, n-ar fi vorba de a parodia, ci de a reface literatura, în procedeele şi în atitudinile ei, aşadar nu de o ironizare a

tipicurilor, ci de o utilizare a lor. La baza atitudinii ar fi un scepticism care-i îndrumă pe asemenea autori să considere că, literatura fiind esenţial tipic, canon, stereotipie, o conştiinţă matură a acestui fapt înseamnă mai mult decît in refuz copilăresc.

Cele mai întinse capitole din studiu se referă la Nichita Stănescu şi la Marin Sorescu. Autorul Necuvintelor exemplifică funcţiile de afirmare, absenţa simţului de supraveghere El a avut (ne spune Eugen Negriei) de la început intuiţia poeziei nu ca trăire, stare, emoţie etc., dar ca expresivitate, disponibilitate, joc. Dacă, în primele lui poeme, Nichita Stănescu menţinea (de ochii lumii) un centru logic din care decurgea lirismul lui metodic-delirant, ulterior l-a abandonat şi numai un cititor avizat mai poate descoperi acele elemente, acei indicatori, care creează iluzia că discursurile poetice sînt, formal, coerente şi, sub raportul fondului, pline, în realitate, susţine Eugen Negriei, Nichita Stănescu dovedeşte în chip magistral definiţia călinesciană a lirismului din 1939; ceea ce comunică poeţii nu este altceva decît nevoia sufletului lor de a prinde sensul universului. Ar exista la poetul celor 11 elegii „o reflexivitate goală ce pune stăpînire pe poem", o producere spontană de sensuri prin întîlnirea cuvintelor. Figura spiritului creator ce se poate identifica aici este aceea a unui monologant, dezinteresat de destinatar, care intră tot mai adînc în propriul delir liric, scoţînd, un timp, periscoape de orientare, dar sfîrşind într-o ermetică viaţă submarină. Aceste constatări (simplificate mult de mine) sînt, cred juste. Aş stărui pe un aspect. Nichita Stănescu deschide, ca orice poet, o fereastră spre lume, însă importantă la el este chiar această dispoziţie contemplativă, această fereastră, ce constituie conţinutul liric. Eugen Negriei susţine aceeaşi idee, în alte cuvinte, şi cu unele ezitări, părînd a despărţi „postura", „perspectiva" lirică de „izvoarele lirismului". Dar la Nichita Stănescu „postura" e principalul izvor de lirism. Dacă însă de obicei poeţii subiectivează lumea, el îşi obiectivează însuşi spiritul contemplativ. E uşor de remarcat ce puţine sînt în poezia lui elementele subiectivităţii şi ce numeroase sînt în schimb cele ale obiectivităţii. Nu vom găsi iubire agresivă, ci o leoaică sărind de gît poetului, nu o emoţie a apropierii-depărtării de iubită, ci o amforă cu două braţe, nu o senzaţie de zbor, ci nişte mîini-aripi desfăşurate ca un stindard, în fine, toate acestea ascund altceva decît o imaginaţie a lumii şi anume o imaginaţie de gradul al doilea, a poeziei, în care obiectul nu e simbolul unui sentiment, al unei stări de spirit, ci metamorfoza lor, ca o altă faţă a lor, la fel de reală. Dar despre acestea vom mai putea vorbi.

în cazul lui Marin Sorescu, criticul observă o evoluţie de la refuz (parodii) la subminare ironică (primele poeme). Spre deosebire de

Nichita Stănescu, autorul Morţii ceasului scrie pe baza unei „colaborări" cu publicul, ce-l duce pe terenul riscant unde presiunea succesului ameninţă poezia. Eugen Negriei face o subtilă analiză a acestui fenomen, identificînd în poezie însăşi indiciile acrobaţiei necesare colaborării. Din acest unghi, La Lilieci, prin schimbarea produsă, i se pare „poate cel mai radical volum de versuri tipărit după război", şi arată resurse nebănuite de înnoire la Marin Sorescu, capabil a înfrînge o inerţie care l-ar fi obligat să se repete la nesfîrşit. Din păcate, în acest punct studiul'abandonează demonstraţia lăsîndu-şi cititorul sur sa faim. în genere, în studiul despre Marin Sorescu se simţea nevoia mai multor exemple. Criticul, reticent, probabil pentru a nu provoca iritarea poetului (deşi, obiectiv, nu există motive: demonstrarea de către Eugen Negriei a mecanismelor care reglează în poezia însă presiunea publicului asupra creatorului fiind situată dincolo de valoarea ca atare a poeziei), îşi ia numeroase măsuri de precauţie şi acest capitol are cel puţin zece pagini inutile în locul a tot atîtea ce mi s-ar fi părut indispensabile, în glumă, şi nu chiar, să spun că un studiu asupra figurii spiritului critic ne-ar putea dezvălui la rîndul lui multe mecanisme interesante şi ne-ar arăta cum funcţionează, în conştiinţa noastră cea mai secretă, raportul cu acea parte a cititorilor care sînt scriitorii înşişi despre care vorbim. Cartea lui Eugen Negriei, mai puţin discutabilă decît Expresivitate involuntară în teza de bază, este de o mare utilitate pentru cine vrea să înţeleagă literatura şi altfel decît în ea însăşi, static, ca o materie inertă.

(România literară, nr. 9, 1979)

„Sistematica poeziei"

Studiul de acum cîţiva ani al lui Eugen Negriei, Introducere în poezia contemporană, se compunea dintr-o încercare de sistematizare, garnisită cu exemplele strict necesare, în loc să ne dea acum o a doua parte, promisă, care să cuprindă tabloul poeziei actuale, iată că autorul revine la principiile generale ale originalei lui clasificări, menţine unele lucruri (transcriindu-se), schimbă parţial nomenclatura şi, mai important, obiectul acesteia. Am impresia că lui Eugen Negriei i s-a întîmplat mutatis mutandis ceea ce i s-a întîmplat şi altui teoretician, lui Liviu Rusu, care, voind să descrie genurile literare ca pe nişte tipuri de creaţie, le-a descris ca pe nişte tipuri de creatori. Dar dacă esteticianul clujean n-a părut a-şi da vreodată seama de „alunecarea" obiectului cercetării sale. Eugen Negriei şi-a deviat deliberat interesul de la acele posibile modele de poezie

contemporană, de care vorbea Introducerea, la nişte modele generative, capabile să indice felul cum se naşte orice poezie. Scrie singur în Cuvânt înainte: „întocmirea clasificării viza un posibil studiu al dialecticii variantelor fundamentale, al istoriei sui-generis a fenomenului poetic -postbelic Pe parcurs însă, pe măsură ce metoda reducerii variantelor ne ajuta să'suprimăm iluzia optică a bogăţiei şi varietăţii, am realizat că ne îndreptăm cu simplificarea către atitudinile fundamentale ale eului producător în raport cu existentul şi că ajunsesem la un fel de modele universale de producere, tipuri de modele universale de producere, tipuri de «poezire» mai curînd decît tipuri de poezie contemporană" (p. 5—6).

în această declaraţie sînt şi alte aspecte remarcabile. Mai întîi cele referitoare la metoda studiului, care rămîne una reductivă: descoperirea, în maldărul textelor reale, a unor invariante. Este o metodă în fond structuralistă. Forţa ei provine din simplificare. Cu mult curaj (şi chiar cu oarecare imprudenţă), Eugen Negriei consideră că literatura ca atare, în fenomenalitatea ei bogată şi variată, este o iluzie optică, pe care studiul teoretic se cade a o suprima. Acest punct de vedere este unul prin excelenţă „ştiinţific", dar şi unul critic. In autorul Sistematicii teoreticianul literar a pus între paranteze pe critic, cel puţin ca orientare a spiritului, şi asta în pofida existenţei unor bune analize şi a talentului, cum vom vedea. Interesant este că „revenirea la procedee" apropie structuralismul lui Eugen Negriei de stilistică: dar apropierea „nu are semnificaţia unei întoarceri la tehnicianismul minuţios şi îngust al stilisticii acefale interbelice - al acelei ştiinţe a expresivităţii care semnala cazuri nenumărate de devieri de exprimare obişnuită, fără a izbuti, decît rareori (şi numai prin cîteva minţi strălucite), să le găsească un făgaş şi o convergenţă ideatică" (p. 6). Stilistica din Sistematică remarcă, o dată cu acele mijloace expresive pe care modelul însuşi de generare a textului le selectează, şi pe .cele pe care el le respinge, fiindcă îi micşorează randamentul. Mai amuzant este să observăm că acest criteriu funcţional, bazat pe eficacitate, îl conduce pe autor la ideea unei posibile „stilistici a perimării limba/ului poetic" (p. 12), pe care, fireşte, o recomandă altora, căci nivelul lui de abordare a textului va fi acesta, oricît de tentant i s-ar părea. Ce poate totuşi să fie acest studiu poetic în esenţa lui? Eugen Negriei se fereşte să-l numească o „gramatică universală", mai mult, nu doreşte să întrebuinţeze tonul didactic („deşi simţim ispita acestui gînd demonicesc, vom evita, desigur, tonul unei gramatici normative"). Insă nu sînt sigur că reuşeşte chiar pretutindeni. Poeţii, în ce-i priveşte, nu vor ridica

mănuşa azvîrlită (lucrul de care autorul pare a se teme), ei văzîndu-şi absolut netulburaţi de producerea lor spontană, dar criticii trebuie s-o facă, fiindcă, la urma urmelor, cărţile ca aceasta lor şi, vai, numai lor li se adresează.

Premisa studiului este extraordinar de simplă: orice poezie este o formalizare a existentului (p. 17). La acest nivel de adîncime nu se poate stabili măcar o distincţie între poezie şi proză. Poeţii n-ar avea în principiu decît trei lentile prin care să privească realitatea: una care o structurează, alta care o transfigurează şi ultima care o metamorfozează. (Diferenţa de limbajul Introducerii e minimă: prelucrarea de acolo devine aici structurare. Pe parcurs vor fi şi alte asemenea nuanţări terminologice, pe care însă cititorul cărţii le va înregistra singur), în ce priveşte realitatea, ea poate fi catâgrafiată. A făcut-o deja Călinescu în Universul poeziei. O reia, într-un chip mai abstract, Negriei. Două precizări sînt utile. Prima: nivelul catagrafiei nu este după părerea mea propriu-zis acela al referatului poetic, al existentului pur, ci acela al semnificatului. Eugen Negriei din contra scrie: „... Vorbind despre modul alcătuirii poeziei [...], interpretul a simţit de regulă nevoia să se gîndească la ceva asemănător cu ceea ce se intîmplă clnd vorbitorul execută transformarea referentului în conţinut, adică ceea ce se petrece într-o altă fază (mai concretă) a semioziei, cînd contmuumul trebuie segmentat, modelat, format, codificat" (p. 21). Am unele îndoieli în privinţa valabilităţii acestei analogii care postulează cam prea ritos că „ ceea ce a avut loc la acest nivel mai are o dată loc, cu toate funcţiile-semn împreună" (ibid.). Cred că eul poetic structurează, transfigurează ori metamorfozează nu contmuumul real, ci un univers deja segmentat şi codificat, care se compune dintr-un semnificat, dintr-un „conţinut" deja cultural şi nicidecum din „referenţi" naturali. Este obiecţia pe care o suscita şi Universul poeziei lui Călinescu, unde nu se punea limpede problema dacă materia poetului e naturală sau culturală, deşi autorul lăsa uneori să se înţeleagă că poetul operează nu cu „obiecte" ale lumii, ci cu simboluri şi hieroglife culturale. A doua precizare: „existentul, scrie Negriei, poate fi conceput: l: obiectual si II: evenimenţial" (p. 23). Prima categorie ar include lucruri, fiinţe, fenomene etc., iar cealaltă, întîmplări ale subiectului enunţării şi ale subiectului enunţului. Discriminarea are în vedere acelaşi plan referenţial natural la care E. Negriei pare să ţină. Dacă ne mutăm în acela al semnificatului cultural, ea îşi pierde sensul, fiindcă aici orice obiect apare ca un eveniment al subiectului enunţării ori al enunţului.

Modelele de generare a textului poetic sînt, aşadar, în număr de trei şi Eugen Negriei le înfăţişează cu precizie în capitole separate, indicîndu-ne de fiecare dată „caseta" modelului, motivarea ontologică, condiţiile propice, starea de spirit, materia predilectă şi chiar riscurile şi remediile. In linii mari, lucrurile stau în toate cazurile ca în acela al primului model structurarea - pe care îl expun succint mai departe. Eul poetic acţionează în structurarea din afară şi ca un element distinct. Este animat de o năzuinţă aproape ideologică. Este idealist şi optimist, mînat de rîvna desăvîrşirii materiei sub presiunea spiritului. Tipul apare de obicei în epoci în care artiştii înclină să considere „condiţia umană ca demnă de a fi dorită" (Goethe). Deşi poate transforma orice material, Ie preferă pe cele umile, pentru ca transcederea să dea satisfacţia performanţei. Eul supune materia „ unor subcoduri retorico-ideologice", cum am sugerat deja, mai ales fiindcă „raţiunea de a fi a acestui model este orgoliul comunicării" (p. 29-30). Este un model prin excelenţă elocvent. Structurarea, în fine, se realizează prin adaos de sens, acumulare de sens, semantism obscur şi fără adaos de sens. Urmează exemple, numai pozitive, deşi aş fi fost în cel mai înalt grad curios să văd cum arată bunăoară un text în care „interesul de lectură se epuizează in punctul de coagulare ideatică" (p. 43), adică un text greşit strategic de către autorul său. Excelente sînt nuanţele introduse de Negriei în discuţie: deosebirea de strategie dintre adaos de sens şi acumulare, varianta malarrneeană a semantismului obscur etc. Nu mai intru în detaliile celorlalte două modele, în fond, desfăşurarea ideatică este aceeaşi.

Fără îndoială, clasificarea lui Eugen Negriei „funcţionează". Oricît de şocaţi ar fi unii de extremul reducţionism al metodei, el se dovedeşte valabil şi analizele oferite ne conving. E imposibil să repet aici - fie şi pe scurt - o astfel de analiză; mi-ar mînca prea mult spaţiu. Fapt este că rigoarea nu ne dă aproape deloc impresia de dogmatism. Nu ne aflăm înaintea unui pat procustian ca acelea ale lui M. Dragomirescu de pe vremuri. Chiar pomenind de „riscuri" şi de „remedii" (adică de locuri fierbinţi ale producerii textului în care eficacitatea scade şi trebuie readusă la nivelul normal), autorul o face cu un anumit umor al ideii. De altfel, ne prevenise: „Ne cerem dinainte scuze pentru toate formulările care vor părea sfaturi, reţete scoase dintr-un «îndrumar de poezie» - ca tot atîtea binefaceri puse la îndemîna poeţilor. Aserţiunile de acest fel - clte sînt - nu vin din partea autorului, ci din partea modelului care îşi fixează, astfel, condiţiile bunei lui funcţionări" (p. 27). Graţioasă scuză, bună scuză!

Dincolo de seriozitatea lui tehnică, acest studiu are şi un haz de altă natură. Este şi Eugen Negriei un curios amestec de uscăciune şi de savoare. Problema taxonomică de la care pleacă şi ochiul mefient aruncat asupra varietăţii fenomenale a artei (ca aluzie!) ne arată în el un teoretician, cu scopul ştiinţific, şi pentru care textele literare si maşinării (era să zic: maşinaţiuni ale spiritului creator!), demontabile piesă cu piesă, nu atît inefabile, cît eficiente. Puţinul lichid scurs printre degetele maestrului deconstructor nu e îngrijorător. Textul n-are „suflet", deci n-are ce pierde prin respectiva operaţie. Pe de altă parte, după ce şi-a consumat în cîteva fraze bruma (absolut necesară) de terminologie semiotico-structuralistă (funcţii, semne, funcţie-semn etc.), Negriei vorbeşte despre „tracţiunea mecanică a prozodiei" (p. 36), „microcosmosul pistei sonore a unei poezii" (p. 55), „soneriile de alarmă (care) sună în disperare" (p. 97), (cititorul care) „bombardează textul cu rafale de ipoteze" (ibid.). Acest limbaj colorează pagina, care, altfel, ar pica moartă de abstracţie, ca un organism de leucemie. Dar nu numai teoria este rodul "acestor altoiuri stilistice, ci şi analizele. Nu de analize pur critice e vorba, fireşte, căci autorul se dezinteresează de valoarea şi de tot ce, prea particular, nu intră în schemele lui, dar de analize menite a ilustra un principiu de funcţionare. Cu tot tehnicismul inerent, aceste analize împrumută mereu ceva din atmosfera textului analizat: cele despre Arghezi sînt petulante, „naive", hibride stilistic, cele despre Barbu, ţepene şi pitoreşti. Acesta e indiciul talentului critic, care nu e altceva (ce să mai apelăm la luminile semioticii, structuralismului etc.?!) decît putinţa criticului de a se lăsa contaminat de limbajul poetului. Nu e critic adevărat cel care nu face pe rînd toate bolile literaturii. Cum le face E. Negriei, cu toate vaccinele, măştile şi mănuşile de protecţie la care recurge în intimitatea laboratorului său de analiză literare.

(România literară, nr. 39, 1988)

Document: 41. Liviu Petrescu.doc

LIVIU PETRESCU

„Realitate şi romanesc"

Cartea lui Liviu Petrescu este, cel puţin pentru mine, aproape o revelaţie şi consacră un critic. Ea se compune din şapte studii despre romancieri români ai secolului XX (o excepţie, aparentă: Duiliu Zamfirescu), urmate de cîteva consideraţii despre Problema realităţii, din care deducem că autorul a avut în vedere nu numai o metodă unitară de analiză, dar şi o perspectivă teoretică generală: cele şapte studii despre Duiliu Zamfirescu, Mateiu Caragiale, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban şi Gib Mihăescu încearcă să sugereze o „istorie" întrucîtva inedită a romanului nostru modern. Mai exact, dacă de obicei s-a crezut că tendinţa predominantă este observaţia socială (şi, implicit, creaţia de tipuri) sau, chiar, că stă în firea romanului să tindă spre obiectivare, nu rămîne mai puţin evidentă şi tendinţa opusă, „prin care realitatea exterioară este pusă la îndoială" şi, prin care, fără a se nega cu totul socialul, se acordă o importanţă covîrşitoare „trupului sufletesc" (după expresia Hortensiei Papadat-Bengescu), realităţii lăuntrice. Acest realism psihologic joacă rolul unui factor de sincronizare cu orientările „europene" în roman. Trebuie să admitem că, măcar, acest ultim argument este interesant şi e de mirare cum nu s-a luat în seamă pînă astăzi că „sincronismul" lui Lovinescu era trădat de concepţia despre proză a criticului. Nici Liviu Petrescu nu se referă pe faţă la E. Lovinescu, deşi" la urma urmelor, teza sa îl vizează direct, în polemică este implicat, tot nemărturisit, şi G. Călinescu, partizanul romanului de tip clasic şi balzacian.

Nici vorbă că analizele lui Liviu Petrescu sînt atrăgătoare şi că punctul lui de vedere merită atenţie. I-aş reproşa însă două lucruri, care ţine (dar nu exclusiv) de latura practică a demonstraţiei. Nu e, de exemplu, deloc adevărat că adîncirea romanului într-un plan subiectiv îşi află „un punct final în Gib Mihăescu". Autorul declară din capul locului că s-a oprit numai la acei romancieri ai secolului XX de care-l leagă „afinităţi mai puternice". Să zicem că ar fi un motiv acesta, deşi, parcă, pentru rigoarea demonstraţiei ar fi fost bine să se procedeze mai ştiinţific; oricum, însă nu pot lipsi, dacă vrem să dovedim ideea, M. Sebastian, M. Eliade şi chiar Victor Papilian şi G. Ibrăileanu. Ocupîndu-se şi de aceştia, Liviu Petrescu n-ar mai fi tras concluzia că Gib Mihăescu e un închizător de serie. In al doilea rînd, nu toate operele pe care le discută Liviu Petrescu sînt operele cele mai bune ale

autorilor respectivi. Planul, de altfel, al discuţiei nu este acela al valorii, amestecîndu-se realizări şi intenţii, opere strălucite şi opere mediocre, întrebarea pe care ne-o punem fără să vrem este prin urmare aceasta: nu cumva rămîne secundară tendinţa ce ni se semnalează, în evoluţia romanului nostru modern, cîtă vreme ea se întemeiază pe Pădurea spînzuraţilor şi nu pe Ion, pe Donna Alba şi nu pe Rusoaica? Nu avea dreptate E. Lovinescu să pornească de la exemplele inverse spre a dovedi contrariul?

Nu o dată, Liviu Petrescu sileşte faptele să se acomodeze cu teza; va spune de exemplu că Donna Alba „ îl reprezintă în modul cel mai concludent" pe Gib Mihăescu pentru că ne oferă,, cheia unei înţelegeri mai adinei" a operei sale decît Rusoaica. Despre ce „cheie" e vorba şi la ce nivel al literaturii lui Gib Mihăescu se găseşte ea?

Sugestivele şi foarte meticuloasele analize ale lui Liviu Petrescu urmăresc, toate, să descopere „chei". Ele sînt un fel de clarificări ale textului, pornind de la un detaliu aparent nesemnificativ, de la o replică sau de la un personaj, de la o coincidenţă de lectură, spre a parcurge întregul în cercuri concentrice; la o coerenţă totală. Liviu Petrescu încearcă să ajungă pornind de fiecare dată de la cazuri particulare. O însemnare ocazională a lui Liviu Petrescu despre „etapele" transformării sufleteşti a lui Apostol Bologa, unită cu indicaţia că romancierul cunoştea bine pe Tolstoi, îl conduce pe Liviu Petrescu la o admirabilă paralelă care descifrează Pădurea spînzuraţilor altfel decît pînă acum. Şi nu este o lectură forţată, ci una perfect plauzibilă, în ciuda pretextului neaşteptat. O conversaţie dintre prinţul Raoul şi Mihail Aspru este punctul de plecare pentru revelarea „estetismului" Donnei Alba. Cutare teorie a Miniei, eroina Hortensiei Papadat-Bengescu despre „trupul sufletesc" (care, vorba lui Ovid Crohmălniceanu, părea şi cam naivă şi cam fastidioasă), oferă ideea unei remarcabile descrieri a ciclului Halippa, mai mult, ea este o premisă a perspectivei generale asupra evoluţiei romanului pe care o descoperă Liviu Petrescu. Desigur, în fapt, lucrurile stau ceva mai complicat şi demonstraţia este subtilă, minuţioasă, prinzînd operele şi personajele într-o veritabilă plasă de păianjen. Se poate spune chiar că autorul păcătuieşte pe alocuri prin exces de subtilitate sau, voind să fie cît mai convingător, înmulţeşte numărul referinţelor peste măsura îngăduită. Dar analiza este fină şi inteligentă (studiul cel mai interesant şi mai bine construit mi se pare cel despre Duiliu Zamfirescu), condusă cu o uimitoare virtuozitate.

înaintînd în lectură, devine evident că toate „cheile" lui Liviu Petrescu ţin de un nivel, aş zice, explicit al operelor. Mai mult: de un

* nivel conştient, sub pragul intenţiilor directe ale scriitorilor.

Cîteodată, tema studiului este surprinderea ,, celor cîteva noţiuni mai importante cu care a operat gîndirea scriitorului" (Camil Petrescu), cu alte cuvinte, nu opera, ci reflecţiile autorului asupra operei. Critica lui Liviu Petrescu nu este o critică a subtextului, ci chiar a textului, nu a semnificaţiilor ascunse, infinite, ci a acelor deschise şi explicite. Desigur, explicit nu e tot una cu imediat, cu superficial şi ar fi greşit să ignorăm talentul remarcabil al lui Liviu Petrescu în a descoperi înţelesuri pînă la el ignorate. Dar aceste înţelesuri nu au niciodată în vedere zonele de inevitabilă obscuritate ale unei opere, pe care nici intenţiile conştiente ale autorilor, nici alte împrejurări exterioare să nu mai fie capabile a le lămuri; investigaţia raţională şi metodică a lui Liviu Petrescu ne atrage atenţia asupra rădăcinilor culturale ale imaginaţiei unui scriitor, asupra similitudinilor, deosebirilor şi coincidenţelor, asupra valorii unor simboluri, dar nu atinge niciodată viaţa inefabilă a operei, nodul ei vital. Critica de acest fel se revendică mai degrabă dintr-o reflecţie filosofică şi morală decît dintr-una estetică asupra literaturii. Chiar numai constatînd tema cărţii, m-am gîndit la acea falsă Histoire du roman franfais depuis 1918 scrisă de Claude-Edmond Magny; comparaţia poate fi împinsă şi mai departe, fiindcă în amîndouă cazurile literatura este privită sub alt unghi decît acela literar, în principiu, nu se poate obiecta nimic unor astfel de analize; ele sînt la fel de legitime ca oricare altele. Singura mare dificultate apare cînd din cauza parti-pris-ului filozofic sau moral se trădează spiritul operei. Asemenea cazuri sînt studiile despre Mateiu Caragiale şi Gib Mihăescu. Oricine a citit pe Gib Mihăescu îşi dă, de pildă, seama că formula „homo esteticus" nu i se potriveşte. Estetismul observat de critic în Donna Alba nu se poate generaliza, fiindcă romanul e satiric, parodiind tema aspiraţiei. Un conflict între semnificaţia literară şi cea morală se produce şi în studiul despre Anton Holban unde criticul nu pare a acorda nici o importanţă faptului că Anton Holban îşi idealizează eroul. Foarte atent la structurile morale sau de idei ale operelor, Liviu Petrescu este aproape neglijent faţă de acelea propriu-zis literare. De aici, poate, şi impresia că uneori, analiza se desfăşoară în cerc închis, relevînd „morala" personajelor oarecum în sine, fără raportare la planul literar (de valoare).

Cartea rămîne, incontestabil, foarte interesantă, revelînd un critic adevărat.

(Contemporanul, nr.49, 1969)

"* j>

Liviu Petrescu „Romanul condiţiei umane"

iată cartea pe care o aşteptam de la Liviu Petrescu! Romanul condiţiei umane este un eseu temeinic şi subtil, scris cu rece pasiune a ideii. Informat filosofic şi admirabil literar, el impune prin demnitatea intelectuală a stilului. Autorul este un spirit ordonat şi circumspect. Nu iubeşte aventura, riscul, şi nu pariază aproape niciodată pe strălucirea de-o clipă a originalităţii. E grav, fără morgă, metodic, fără pedanterie, doct, fără să fie doctoral. Nici un efort nu i se pare de prisos* dacă e vorba de a pune încă o dată în cumpănă o afirmaţie sau o demonstraţie. O conjectură poate cădea după un număr oarecare de aplicări; totul va fi atunci luat de la capăt. Eseul se construieşte lent. dar sigur, pas cu pas, prin verificări succesive. O etapă arsă, o verigă din lanţ sărită, un ochi din lucrătură neîncheiat ar ameninţa întregul cu destrămarea. Liviu Petrescu evită starea de incertitudine la care conduce graba. Satisfacţia lui nu e de a avansa afirmaţii, ci de a obţine confirmarea lor, după lungi şi răbdătoare confruntări, la sfîrşitul cărora concluzia regăseşte premisa şi cercul ideii se încheie. Autorul însuşi vorbind despre o circularitate a temei sale, ne rămîne nouă să adăugăm una a formulei critice: cartea lui este în totul un cerc, alcătuit din cercuri mai mici, care nu se închid decît ca să se deschidă unele asupra altora, într-o figură de o geometrică perfecţiune.

Ce înseamnă „romanul condiţiei imane"? „în accepţiunea noastră - scrie Liviu Petrescu - tema «condiţiei umane» este de fapt expresia unui conflict: a conflictului dintre eterna sete de absolut a spiritului uman, pe de o parte, şi feluritele limitări sau îngrădiri pe care ea le are de suportat, pe de altă parte". Acest conflict poate lua trei înfăţişări, după cum îl privim sub raport metafizic („ in cadrul căruia spiritul uman are să se confrunte cu un mare principiu cosmic, cu o Lege care menţine unitatea şi coerenţa întregului, cu Destinul, deci, ori cu zeii"), sub raport ontologic („sentimentul limitării, al îngrădirii este datorat, de data aceasta, categoriilor fundamentale ale existenţei: spaţiul, timpul şi individuaţia") şi sub raport social (o împletire în fond a problematicii metafizice şi ontologice cu „problematica Celuilalt"), înlăuntrul fiecărei clase, „atitudineapersonajului romanesc oscilează, In general, între supunerea raţională şi împăcată, între inserţia şi fericita integrare într-o totalitate armonioasă - şi, la cealaltă extremă, răzvrătirea orgolioasă, voinţa de insubordonare, trufia libertăţii, spiritului de contestare". Procesul nu e liniar, dar circular, căci „experienţa revoltei, consumată pînă la capăt, nu aduce nicidecum

înseninarea şi satisfacţia aşteptată; postura demiurgică, odată dobîndită, procură o decepţie cu mult mai tăioasă declt natura umană, tiparul divin se dovedeşte, cu un cuvînt, a nu fi adecvat naturii umane; astfel încît, pentru a rezolva această contradicţie, eroul are să se reîntoarcă, într-un al doilea moment'din evoluţia temei, la vechile sale dimensiuni, cărora se va mulţumi, în continuare, să le sporească doar demnitatea". Reîntoarcerea se face pe un alt braţ al spiralei: eroui nu se mai aserveşte (Legii, Existenţei sau Celorlalţi) ca înainte, cu inocenţă, ci pătruns de conştiinţa că relaţiile umane trebuie să respecte „ norma absolutei egalităţi şi a absolutei reciprocităţi'\ Din aceste trei categorii de raporturi (urmînd însă o dialectică asemănătoare), ultimul ne ajută să ne facem o noţiune mai precisă de ceea ce Liviu Petrescu înţelege prin „condiţie umană" şi prin „roman al condiţiei umane". Relaţia eroului de roman cu Celălalt (termenii sînt aici sartrieni) nu e propriu-zis una socială: „ Va fi lesne de înţeles că punctul nostru de vedere asupra aspectului social posedă un caracter oarecum parţial, că am omis, cu alte cuvinte, domeniul relaţiilor interumane instiiuţionali:ate, considerind că ele revin într-o mai mică măsură romanului «condiţiei umane» şi într-o măsură aproape exclusivă romanului «politic». Fiindcă, în concepţia noastră, romanul «condiţiei umane» îşi are drept obiect numai acele structuri şi numai acele forme ce aparţin unei sfere a datului originar; or, relaţiile interumane instituţionalizate trebuie privite ca nişte structuri de un al doilea grad, trebuie privite ca nişte date istorice, aşadar".

Aici sînt unele chestiuni de nuanţă ce trebuie clarificate, spre o mai precisă definire a termenilor. Liviu Petrescu identifică în tema „condiţiei umane" o temă prin excelenţă a literaturii secolului XX, admiţînd observaţia lui Camus (folosită şi drept motto) că „au/ourd'hui ou Ies passions collectives ont pris le pas sur Ies passions individuelles, ce n'est plus Vamour qu'il s'agit de dominer par l'art, mais la politique, dans son sens le plus pur". Oricît de pur ar fi sensul atribuit cuvîntului politică, el vizează neapărat, pe o latură importantă, domeniul acelor relaţii umane instituţionalizare la care Liviu Petrescu se referă, ca să le elimine din preocupările sale, şi care sînt în adevăr de al doilea grad, adică nu pur şi simplu general umane, ci istorice. Camus este citat altă dată, în eseu, cu un text ceva mai limpede şi pe care eu l-aş fi preferat ca motto şi ca punct de pornire: „ Obiectul artei, în ciuda regretelor pastişorilor, s-a deplasat de ta psihologie Ia condiţia umană". Şi aş completa: de la social şi psihologic la condiţia umană. Precizînd: nu întreg romanul cunoaşte această deplasare, ci o parte a lui. Aşadar, romanul condiţiei umane ar

fi acela (anunţat de Dostoievski, dar şi de Stendhal sau chiar de Cervantes) care, despărţindu-se la un moment dat (şi, fireşte, nu de tot) de romanul social şi psihologic, îşi asumă tratarea unei teme care a căzut de obicei, în epocile anterioare, în sarcina altor genuri literare, cum ar fi poemul sau drama. Liviu Petrescu, sugerînd prefigurările literare ale temei sale, se referă el însuşi la tragedia antică, la arta manieristă sau la operele romantismului, în al doilea rînd, romanul „condiţiei umane" nu poate fi epuizat de temă ca atare: el este, deopotrivă, şi o formă relativ nouă. Asupra formei, Liviu Petrescu nu stăruie, însă exemplele pe care îşi sprijină demonstraţia ne lasă s-o întrevedem: dacă terna scoate provizoriu romanele lui Dostoievski, Malraux, Camus, Kafka, Joyce sau Thomas Mann, din seria romanelor sociale şi psihologice clasice, forma lor nu mai e, nici ea, forma realistă clasică. Alberes mergea pînă la a spune (exagerînd poate, dar nu greşind esenţial) că avem de-a face cu opere poetice, alegorice, epice, mistice care doar „folosesc forma romanului". In sfîrşit, dacă romanul acesta este al „condiţiei umane" într-o mai mare măsură decît al condiţiei sociale şi psihologice, adică istorice, procesul prin care el s-a separat de romanul tradiţional este, el, un proces istoric şi merita a fi înfăţişat.

înţelegînd bine aceste deosebiri, devin limpezi atît exemplele Ia care Liviu Petrescu a recurs, cît şi unele absenţe. Desigur, nu toate. Iată, ne întrebăm: problematica Pădurii spînzuraţilor intra ori nu în preocupările eseului? Cîtă vreme Apostol Bologa, ca individualitate, e confruntat cu trei forme instituţionalizate ale supraindividualităţii (statul, naţiunea şi biserica), romanul lui Rebreanu rămîne unul social şi psihologic, însă cel puţin a treia din aceste forme se subordonează, în Pădurea spînzuraţilor, criteriilor eseistului, căci nu la biserică se raportează Bologa, ci la credinţă, şi raportarea aceasta e oarecum similară cu cea descrisă de Liviu Petrescu în primul mare capitol al cărţii, fiind de natură metafizică. Sau, din- contra: îşi avea Hortensia Papadat-Bengescu locul cu adevărat în capitolul al treilea: nu cumva relaţia personajelor ei cu Celălalt este numai una socială, în sens instituţionalizat, şi, deci, e tangentă problematicii condiţiei umane? Putem, desigur, discuta. Cît de insesizabilă este uneori linia ce desparte tema condiţiei umane de alte teme ne-o arată romanul lui Malraux intitulat chiar Condiţia umană şi de care Liviu Petrescu aproape nu se foloseşte în argumentarea sa. Şi alte romane ridică semne de întrebare. Oare romanele din deceniul al patrulea ale lui Mircea Eliade în ce categorie intră? Dar romanele „educative" germane ale unor Hesse şi Lenz, ori acelea ale lui Muşii, Canetti şi Broch? Sînt simple sugestii

acestea, nu mai mult, căci, trebuie să recunosc, competenţa în materie a lui Liviu Petrescu dezarmează firesc orice orgoliul de a colabora al comentatorului ocazional al cărţii sale.

Seriozitatea Romanului condiţiei umane rămîne în afara oricărei îndoieli. Analizele sînt excepţionale. Nu pot, în spaţiul unei cronici, nici să le ilustrez, fiind constrîns la o discutare în general a problemelor principale. Ca şi în Realitate şi romanesc sau în Scriitori români şi străini, dar cu o maturitate evidentă acum (ce se întrevede de la alegerea temei, foarte potrivită cu înclinaţiile intelectuale ale autorului, decis în fine să se consacre exclusiv unui domeniu predilecţie), critica lui Liviu Petrescu procedează oarecum deductiv, sub influenţa filozofiei. Conspectele, de altfel, din opera unor filozofi (Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, D.D. Roşea, Pîrvan, Sartre) sînt pe cît de precise, pe atît de fine. Criticul porneşte aproape totdeauna de la ideea generală spre textul literar, dar reface cu grijă, de data aceasta, şi traseul invers. Filosofia lui Camus reprezintă un punct de sprijin pentru romanele lui Camus, care totuşi nu se rezumă niciodată la ea. Intre Schopenhauer şi Nietzsche, Thomas Mann rămîne nu numai un scriitor, dar şi un gînditor perfect original. Literatura încorporează idei, fiind însă reductibilă la ele. Eseistul, pornind de la generalitatea filosofică, se eîntoarce la ea cu mîinile pline de recolta pe care literatura i-a îngăduit s-o ia cu sine. Observăm.şi în acest-caz o formă de circularitate: ideea cade pe solul artei ca o ploaie, lăsîndu-se aspirată şi făcîndu-l rodnic, şi înălţîndu-se apoi din nou la cer, după ce a fost expirată de plămînii delicaţi ai vegetaţiei şi ai faunei pămînteşti. Şi procesul se reia de la capăt. Acest du-te-vino neobosit între idee şi imagine, între filosofie şi literatură, constituie secretul criticului Liviu Petrescu. Recenta lui carte este o superbă demonstraţie de inteligenţă şi de talent.

(România literară, nr. 30, 1979)

Document: 42. Florin Manolescu.doc

FLORIN MANOLESCU

„Caragiale şi Caragiale"

Un Caragiale foarte proaspăt şi, în unele privinţe, surprinzător propune Florin Manolescu în Caragiale şi Caragiale din unghiul teoriei (matematice) a jocului şi al esteticii receptării. Studiul este extrem de interesant şi original, bogat în sugestii şi oarecum în răspăr cu interpretarea tradiţională. Teza principală e formuiată concis în capitolul al cincisprezecelea intitulat Jocul cu mai multe strategii, de la care e împrumutat şi subtitlul cărţii: „în cadrul acestei situaţii generale de joc, fiecare acţiune a celui care construieşte textul poate fi descrisă şi analizată ca o mutare, prin care se urmăreşte aducerea cititorului în situaţia de a lua o decizie de un anumit fel. Tipic pentru jocurile literare este faptul că toate mutările pe care le face'cititorul sînt revocabile, el -puţind să aleagă între mai multe strategii şi să revină la mutări iniţial ignorate, dar pe care textul i le ţine la dispoziţie, chiar şi după ce prima lectură s-a încheiat. Toate mutările efectuate de un cititor sînt cuprinse în instrucţiunile textului, în sistemul personal al normelor culturale ale acelui cititor şi în sistemul de norme al unei epoci. Din combinarea acestor serii de mutări posibile, rezultă, atît pentru text cît şi pentru lectură, jocuri care ţin de estetica identităţii, a opoziţiei sau de mai multe tipuri de estetici, ca în cazul textelor cu ofertă de participare multiplă. De aceea, problema aparent mai complicată a regulilor de joc poate fi rezolvată prin examinarea tuturor acestor sisteme, operaţiune care revine în egală măsură pragmaticii şi analizei formale de tip structuralist". Teoria jocurilor, aplicată mai ales în ştiinţele sociale, îşi aliază în cazul de faţă proceduri, din cercetarea semiotică, din estetica receptării a lui Jauss şi din tezele „formaliştilor" ruşi privitoare la genurile literare. Noutatea la noi nu e datorită numai inspiraţiei dintr-o bibliografie germană, perfect ştiută criticului, dar şi folosirii metodei în descifrarea unei opere care se dovedeşte ideală pentru validarea ei.

Cel puţin trei idei generale pot fi desprinse din demersul criticului, întîia se referă ia considerarea operei lui Caragiale ca un tot, în care capodoperele unanim recunoscute li se adaugă textele socotite şi se adaugă textele socotite îndeobşte mărunte ori pregătitoare, într-o viziune „democratică", din care rezultă atît o nouă situare a celor dintîi, cît şi o valorificare superioară a celor din urmă. încercarea lui Florin Manolescu a fost anticipată, pe această latură, de aceea a lui Al. Călinescu, Caragiale sau vîrsta modernităţii, în care speciile de

proză gazetărească şi toată acea literatură de „bas-etage" opusă de autorul Momentelor speciilor „oficiale" de la sfîrşitul secolului XIX nu au fost prima oară considerate cu seriozitate. A doua idee (ţinînd propriu-zis de teoria jocului) are în vedere existenţa permanentă, la Caragiale, a unor strategii multiple, care au derutat pe contemporani şi au amînat vreme de un secol înţelegerea corectă a unor texte, în sfîrşit, „conflictul" dintre normele tfe lectură consacrate la 1870-l910 şi originalitatea teatrului.şi prozei lui Caragiale apare într-o lumină diferită, explicînd nu pur şi simplu „modernitatea" scriitorului (termen vag în majoritatea contextelor), dar şi influenţa foarte vie, productivă, a literaturii lui asupra prozei scurte scrise de unii tineri de astăzi (mă gîndesc la Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Gh. Crăciun etc.). Un capitol special pe această ultimă temă ar fi fost util în studiul lui Florin Manolescu.

Sursa marii originalităţii a lui Caragiale provine, pe de o parte, dintr-o concepţie asupra egalităţii genurilor, pe care formaliştii ruşi o vor teoretiza mai tîrziu în legătură cu ideea de „evoluţie" a literaturii, prin mecanismul alternării, la putere, a unor specii şi genuri. Tabloul literar e dominat, cînd debutează Caragiale, de speciile culte „serioase", de poezie şi tragedie, într-un registru retoric. Caragiale le opune specii populare şi comice, unele frecvente în ziaristică şi în practica vieţii sociale (mergînd pînă la reclamă şi anunţul comercial), ca şi un registru deliberat antiromantic. Pe de altă parte însă (şi e una din cele mai subtile observaţii făcute jie Florin Manolescu), există „alături de un Caragiale partizan al genurilor mici" şi un altul care „se conformează acceptîndsau cel puţin făcindu-se că acceptă tocmai norma pe care ar vrea s-o modifice". Şi: „Ceva din mişcarea iniţială a debutului r amine pentru totdeauna în structura carierei literare a lui Caragiale: o nostalgie pentru modelul consacrat sau o recunoaştere periodică a autorităţii acestuia, întreţinută de dorinţa, niciodată realizată, de acreditare definitivă a literaturi şi existenţei sale «uşoare»". Succesiunea operelor dramaturgului şi prozatorului îndică opoziţii şi cedări aproape simultane. Nu e pur şi simplu adevărat că spiritul comic şi popular, vizibil la început în utilizarea tuturor formelor de „literatură trivială" (în sensul dat expresiei de estetica germană) sau de consum îi urmează spiritul serios, nobil şi cult din prozele naturaliste, fantastice şi livreşti de după 1890: în orice moment aceste orientări coexistă la Caragiale, ceea ce creează atît tensiuni interioare ale operei sale, cît şi o tensiune între receptarea ei şi standardele de lectură ale publicului, între „structurile de apel" şi „structurile de răspuns".

Pentru cititorul neavizat sau pentru criticul tradiţional, terminologia lui Florin Manolescu poate să pară rebarbativă. Ea decurge însă din unghiul de analiză ales şi e întrebuinţată fără rigiditate. O dată depăşit pragul psihologic de adaptare, orice cititor de bună credinţă va trebui să accepte folosul metodei şi să admire supleţea cu care ea este mînuită. Nu am, din nenorocire, destul spaţiu pentru a mă face deplin convingător. Studiul e absolut remarcabil prin proprietatea termenilor (dovedind buna însuşire a unor tehnici moderne de interpretare în critica noastră) şi, în fond, de o mare claritate intelectuală. Autorul a recitit pe Caragiale cu atenţie, a cîntărit observaţiile şi concluziile criticii anterioare. Pe latură istorico-literară, n-a fost neglijată nici o informaţie, fiind despuiate toate revistele vremii, rediscutată chiar şi atribuirea unor texte, într-o Addenda, criticul reproduce, întîia oară, un număr de articole politice ale lui Caragiale a căror paternitate a fost propusă de unii şi contestată de alţii. O contribuţie majoră aduce Florin Manolescu în studierea categoriilor de cititori (estetica receptării atrage de cîtva timp tot mai mulţi critici români: Paul Cornea a examinat prin această prismă pe Alecsandri, iar Eugen Negriei pe cîţiva autori contemporani). Codurile structurării textelor şi codurile descifrării lor sînt privite laolaltă, căci niciodată intenţia artistului nu e independentă de „aşteptările" publicului său care, la rîndul lor, ţin seamă, fie şi inconştient, de cea dintîi. Critica, în ultimă instanţă, nu este altceva decît reflexul sistematic al lecturii publice şi se poate lesne nota prezenţa în critică de către marele public, în definitiv, critica legitimează, cu autoritatea ei, gusturile spontane ale cititorilor.

Cariera lui Caragiale, cu alte cuvinte, succesul şi insuccesul întreprinderilor sale, oglindeşte această dublă reacţie şi e instructiv să vedem că, adesea, scriitorul a fost apărat de către criticii cei mai deschişi la nou ai epocii cu argumente înrudite, cu acelea ale detractorilor săi sau ale publicului (în măsura în care le putem bănui) care i-a fluierat de exemplu la premieră Noaptea furtunoasă. Latura satirică a operei la Caragiale a stîrnit, cum era de aşteptat, cele mai multe neînţelegeri. Florin Manolescu are dreptate să sugereze următorul mecanism al refuzului: „... Cine se preface că doreşte să asambleze moravurile private, interzicînd utilizarea unor cuvinte sau expresii pe motiv că ar fi triviale, urmăreşte de fapt să-i intimideze pe oameni din punct de vedere social, obligîndu-i să gîndească şi să acţioneze într-un singur fel Mai mult, în toate timpurile, imoralitatea celor puternici a avut pretenţia să fie luată drept moralitate, iar cei care au îndrăznit să se împotrivească acestor pretenţii au fost declaraţi imorali". E curios că, deşi din acest punct de vedere,

cum precizează Florin Manolescu, „«lipsa de moralitate» a lui Caragiale seamănă foarte mult cu «imoralitatea» celorlalţi mân autori de satire şi comedii, Moliere, Swift, Voltaire", acuzaţia nu s-a mărginit la purtătorii de cuvînt ai moralităţii de clasă burgheze, dar a dat apă şi la moara unor critici adevăraţi. Sub forma „răutăţii" lui Caragiale ea poate fi descoperită la Lovinescu sau la Ibrăileanu. E prea cunoscut spre a-l mai reproduce pasajul din Spiritul critic în cultura românească al celui din urmă, în care se afirmă că pe Caragiale „nu-l inspiră decît răul". Şi poate nu întîmplător, Florin Manolescu îşi încheie studiul cu o splendidă polemică îndreptată contra acestui tip de argumente. El remarcă, şi nu greşeşte, că satiricul (şi Caragiale este unul) trebuie să fie prin forţa lucrurilor rău, dar că această răutate „n-ar trebui comparată decît cu severitatea filosofică a tuturor scriitorilor moralişti". Mai mult: reprezentant al veselei „belle epoque", autorul Scrisorilor pierdute a fost confirmat de transformarea moravurilor, în sensul cinismului şi cruzimii, de epoca următoare, în care două războaie mondiale au împins violenţa mult mai departe decît şi-ar fi putut imagina contemporanii lui de la sfîrşitul secolului XIX. Eroarea celebră de diagnostic a lui Lovinescu e cu atît mai greu de explicat. Moralistul Caragiale se apropie, în dezolarea lui filosofică, de spectacolul pe care i-l oferea societatea vremii, de scepticismul eminescian al Luceafărului: „în Luceafărul lui Eminescu, un personaj tragic se retrage decepţionat în cerurile Demiurgului, cu un aer de superioritate, rece şi nemuritor. La Caragiale, un personaj aproape comic (diavolul din Kir Ianulea -n.n.) se refugiază speriat în împărăţia celui de al doilea stăpîn al lumii, dar, cu toată distanţa dintre aceste două texte şi, în cele din urmă, dintre autorii lor, ceva mai adînc îi uneşte în pofida tuturor deosebirilor: faptul că amîndoi fug de acelaşi lucru şi că, fugind, nu s-ar mai întoarce înapoi".

început ca un examen foarte tehnic al artei lui Caragiale, în spiritul criticii moderne, studiul lui Florin Manolescu recuperează finalmente unghiul general antropologic şi social, în lipsa căruia critica ar rămîne o îndeletnicire formală. El dovedeşte (dacă mai trebuia dovedit!), cu strălucire şi inteligenţă, că, în artă, nu există procedee „inocente": tehnica şi stilul unui mare scriitor emană dintr-o concepţie de viaţă, dintr-o filosofic şi dintr-o morală. Reflecţia critică asupra lui Caragiale face, cu această superbă carte, un mare pas înainte, în direcţia înţelegerii naturii şi valorii unei opere care a fost (şi a rămas) o piatră de încercare pentru critica naţională.

(România literară, nr. 43, 1983)

Document: 43. Magdalena Popescu.doc

Magdalena Popescu

MAGDALENA POPESCU „Slavici"

. Fără a face cu orice chip din amînare un principiu psihologic al •.criticii Magdalenei Popescu (deşi lucrul este perfect posibil, nu mă pot opri de la a vedea o legătură între debutul ei atît de tîrziu (căci - remarcabilul Slavici de azi este, la drept vorbind, întîia ei carte) şi formula însăşi a unei critici în care amînările de tot felul joacă rolul esenţial, începînd acum şapte sau opt ani prin a publica, destul de regulat, în „România literară", recenzii la cărţi actuale, Magdalena Popescu a părut apoi a se consacra studierii sporadice a clasicilor (în succinte, dar originale, prefeţe la Ion Vinea, D. Cantemir, Miron Costin etc.), anunţînd o monografie Sadoveanu şi hotărîndu-se în fine pentru aceea despre Slavici care a ieşit de curînd de sub tipar. Alţii, mai puţin dotaţi, au fost mai grăbiţi. Magdalena Popescu a preferat să lase impresia că, renunţînd la o activitate critică propriu-zisă, este numai un amator, care scrie din capriciu; cînd, în definitiv, amatorismul îi este cu desăvîrşire străin, ezitările explicîndu-se, din contra, printr-o îndelungată preparare sufletească şi tehnică pentru oficiul critic.

Rezultatul acestei amînări este un Slavici matur în toate privinţele, temeinic gîndit şi admirabil scris, aş zice chiar, cu riscul de a fi înţeles greşit, poate prea serios şi sistematic. Din cauza, cum voi arăta îndată, unui abuz de metodă. Ca şi alţii dintre colegii ei de generaţie, Magdalena Popescu se încrede prea mult încă (deşi sînt semne că interesul este în scădere) în eficacitatea abordării stricte a literaturii, avînd, cu alte cuvinte, pretenţia de ştiinţă adevărată, într-un domeniu unde e loc pentru conjecturi relative, nu şi pentru adevăruri absolute. Este o carte de analiză minuţioasă şi, pe alocuri, întortocheată, din exges de prudenţă, în care orice observaţie este verificată de două ori şi orice concluzie amînată pînă la strîngerea tuturor dovezilor. Marja de aventură sau de eroare pe care autoarea şi-o îngăduie apare îngustată la minimum. Demonstraţia înaintează încet, pas cu pas. Lungul drum al descrierii critice a operei lui Slavici e străbătut pe etape, scurte, ca o călătorie cu diligenta, cu schimbarea cailor din poştă în poştă. Nici un detaliu nu e trecut cu vederea; nici o relaţie ignorată. Imaginaţia critică e controiată la mai multe aparate deodată. Un spirit mefient conduce la nesfîrşite tatonări şi ocoluri. Ceea ce Magdalena Popescu remarcă în legătură cu cutare nuvelă a lui Slavici este adevărat, în primul rînd modul ei de a citi literatura: „Descrierea retardatantă, diletatorie, intrarea în subiect, atingerea unor cote

afective tot mai înainte au loc după lungi volute introductive, care înregistrează circular peisajul larg, turma, cîinele şi apoi păstorul". Cu deosebire că „didacticismul"' acesta nu răspunde atît, în cazul criticului, unui instinct artistic, cît unuia ştiinţific; şi provine dintr-o neîncredere iniţială în puterea criticii de a convinge şi altfel decît prin rigoarea metodei. Stilul însuşi este precis, fără echivocuri terminologice, deloc amfibiologic, totuşi bogat şi nuanţat; aerul lui de probă seriozitate nu-i ştirbeşte din eleganţa literară foarte sugestivă.

Studiul despre Slavici reflectă atît o obsesie a metodei, cît şi încercarea de a se elibera de ea. începe cu o mărturisire neaşteptată; „ Orice critic literar nu e doar un specialist al lecturii. El este şi un amator al ei. Această relaţie personală şi directă între text şi lector trebuie să rămînă condiţia inevitabilă a oricărei bune lecturi, oricît de specializat, invadat şi infestat de literatură ar fi criticul. Cu alte cuvinte, el trebuie să păstreze plăcerea lecturii". Căci, în fond, efortul autoarei constă tocmai în a proba eficacitatea unei tratări sistematice a materiei, singura capabilă - sîntem împinşi să admitem - să ofere o interpretare nu numai nouă a unei opere care a făcut obiectul atîtor exegeze, dar şi plauzibilă, fundamentală. Aşadar, ea este interesată în a alege mereu metoda cea mai nimerită, nicidecum în a se încredinţa, pur şi simplu, unei intuiţii de moment. Totuşi mici gesturi de independenţă faţă de canonul genului şi o vie inteligenţă artistică ne pun în gardă contra absolutizării acestei constatări. O oarecare nostalgie a lecturii ingenui se simte printre rînduri, chiar dacă ea poate fi interpretată şi retoric, ca o tactică sau ca un artificiu paradoxal menit să întreţină iluzia spontaneităţii: ,,Să facem pentru o clipă abstracţie că mai toţi cunoaştem nuvela de la vîrsta şcolarităţii şi să efectuăm o lectură ingenuă, asemănătoare aceleia de care au beneficiat primii ei cititori". Referinţele la critica anterioară lipsesc aproape cu desăvîrşire, şi nu din orgoliu, ci tot din nevoia, probabil, de a sugera un contract nepericlitat de tradiţie cu textul. Multe opere ale scriitorului nu sînt măcar menţionate (romanele ultimei perioade, piesele de teatru), dintr-un fel de netă decizie de a alege exact acele lucruri care spun ceva criticului, puţin dispus a stărui asupra rebuturilor. Sau, în orice caz, el caută relevanţa pînă şi în nereuşita artistică, alcătuind în final un convingător studiu de patologie literară (Scheme şi precepte) fixează „figura" definitivă a convenţionalismului în care proza lui Slavici a alunecat, fără scăpare, după Mărci. Monografia e voit incompletă, ca un eseu, salvată de anchiloză prin structura ei insolită. Ca să nu mai zic că heteronomia metodică e anunţată din capul locului, ca şi cum criticul ar voi să se pună la adăpost de obiecţii.

însă heteronomia metodei în critică este deja semnul libertăţii. Slavici exprimă o fermecătoare contrazicere; între voinţa de ordine a comentariului, ce îmbracă forme ştiinţifice, şi spaţiul de orice metodă, ca reflex pe jumătate inconştient al unei dorinţe reprimate spre libera invenţie. Educaţia şi informaţia Magdalenei Popescu sînt netăgăduit pozitive, în spiritul criticii mai noi; dar ele nu reuşesc să anihileze pe de-a-ntregul o natură artistică, destul de vie, călăuzită de impresie, de

f

gust şi de un simţ al concretului ce răzbate prin orice schemă preconcepută.

Ştiu eu, apoi, cît de obiectiv întemeiată este alegerea uneia sau alteia din metode? Şi fiindcă spaţiul articolului tot nu-mi permite să intru în detaliile studiului - care este plin de personalitate şi hotărîtor în ce priveşte pe Slavici - voi stărui asupra chestiunilor procedurale. Nu cumva strategia critică a autoarei ţine şi de plăcerea superior intelectuală a jocului, a alertării perspectivelor şi a varierii mijloacelor? Iată, de exemplu, cazul ideilor lui Slavici din prima epocă de creaţie, analizate strict structuralist, pe urmele lui Greimas, Barthes şi Todorov. Nu s-ar fi pretat ele cu adevărat şi la o altă abordare? Foarte discutabil. Fapt este că, în deplină, cunoştinţă de tehnica structuralistă, Magdalena Popescu scrie, plecînd de la ele, un mic tratat de naratologie. Demersul deductiv maschează, însă, mi se pare, unnl inductiv. Lenta desfacere a mecanismului, schemele funcţionale şi clasificaţiile .tipologice mă lasă indiferent, căci continui să le consider rebarbative ca aspect şi în fond exterioare fiinţei operei, dar intuirea pătrunzătoare a unui mod de creaţie este reală. Şi, spre a urma exemplificarea, Moara cu noroc, Pădureanca ori Mara excludeau o metodă similară? Valoarea lor estetică superioară le făcea, automat, mai puţin apte pentru o cercetare structuralistă? S-ar părea, după o distincţie devenită clasică, a lui Gerard Genette, că domeniul structuralismului îl alcătuiesc operele capabile a forma serii, indiferent de valoarea lor pentru noi. Dar distincţia nu e absolută şi Mara, bunăoară, ca unul din întîile romane româneşti, ori Moara cu noroc, utilizînd tehnica realismului psihologic înainte chiar de teoretizarea ei, ar fi sugerat destule idei unui structuralist, însă, în cazul lor, Magdalena Popescu schimbă modelul, apelînd la o critică în linii mari antropologică (în care definirea omului slavician şi a relaţiilor lui cu

{

ceilalţi devine esenţială: „ loc geometric al părerii proprii despre sine fi al părerii celorlalţi despre el", sau „ ringul de înfruntare între voinţa de a fi şi voinţa morală), inspirată şi de M. Bahtin din cartea despre Dostoievski. Personajul se află în centrul atenţiei, consideraţiile au un caracter psihologic, moral şi filosofic, în sfîrşit, Magdalena Popescu

adaugă şi un studiu de tip sartrian al omului Slavici, convinsă fiind că el nu explică decît cu totul ipotetic opera, dar schiţîndu-l pentru ineditul asupra personalităţii, pe care îl aduce în raport cu biografiile tradiţionale.

N-am de gînd să contest utilitatea studiului metodic, structuralist ori antropologic, în critica literară; ci doar să indic relativitatea lui. Nu sînt măcar sigur că această utilitate provine din adecvare, căci ar însemna să cred în universalitatea unor procedee, o dată stabilită potrivirea lor la anumite opere; cred, tocmai dimpotrivă, că adevărata critică începe de la descoperirea metodei proprii, nimic nefiindu-i ştiut dinainte. Nu metoda face critica, ci critica face metoda. Dacă Slavici al Magdalenei Popescu este o carte foarte bună, de care cercetătorii operei ardeleanului vor trebui să ţină cont de aici înainte, ea este - oarecum împotriva voinţei autoarei - prin noutatea radicală a viziunii critice. Iar o viziune e şi mai mult şi mai puţin decît o tehnică; şivspre deosebire de aceasta din urmă, care se învaţă şi se aplică, ţine de o înzestrare naturală, de o conformaţie specială a spiritului omenesc; este „vocea" sau .,urechea" criticului, înnăscută şi {repetabilă.

Magdalena Popescu e, desigur, un cititor specializat, ca acela la care se referă ea însăşi, şi merită toată stima noastră pentru hotărîrea cil care refuză improvizaţia ori facilitatea gustului. Dar este şi un critic, unul din cei mai talentaţi ai generaţiei ei, cu fineţe a intuiţiei şi serioase lecturi, din spiţa pe care M. Ralea o numea a „realiştilor' (opunînd-o ,,iluzioniştilor"), adică a acelora care nu consideră o înjosire analiza răbdătoare şi laborioasă.

(România literară, nr. 45, 1977)

Document: 44. Cornel Ungureanu.doc

CORNEL UNGUREANU

„La umbra cărţilor în floare"

Sub un titlu de sugestie proustiană (La umbra cărţilor în floare), Cornel Ungureanu îşi strînge cu oarecare întîrziere în volum o parte din articolele consacrate criticii actuale, şi în primul rînd foiletonisticii. El însuşi cronicar literar, de mai mulţi ani, autorul îşi aşază debutul editorial sub semnul unui elogiu al comentatorului de literatură: „Foiletonistul - scrie el în Despre foiletonişti şi scriitori - e un degustător, un autor epic existînd prin intermediul lecturii. Protejat de cărţile «în floare», subiectivitatea sa rămîne vie, nealterată. Această carte a fost într-un fel o călătorie In căutarea lui ca personaj al unei istorii literare ipotetice, dar şi al unui roman ipotetic, unic, imprevizibil". O asemenea pretenţie, fiind vorba totuşi de recenzii, poate să ni se pară exagerată; dar trebuie spus că ea nu rămîne în culegerea lui Cornel Ungureanu fără o anume acoperire, fiindcă autorul are netăgăduit talent, inventivitate, stil, mergînd pînă la a-şi înscena ideea pentru mai mult efect, mimînd ironic pe cei despre care scrie, cu o strategie care e înainte de toate literară.

De calitatea expresiei critice ne putem da seama imediat: „E o critică (a Im Ş. Cioculescu) democratică, nesofisticată, directă şi francă, înzestrată cu vocaţia definiţiei drepte şi neşovăitoare, cu intuiţii perfecte, dar şi cu un zlmbet maliţios şi cu o substanţială moştenire de otrăvuri saintebeuviene, acele cuvinte cîrtitoare, vorbe de duh menite să vestească şi să întreţină în cititor un fel de bună . dispoziţie, pregătindu-l pentru întîlnirile, cele de gală, cu marile valori ale literaturii". Un pas mai departe face criticul în, de exemplu, caracterizarea foiletoanelor lui Cornel Regman, unde metafora, analogia, construcţia literară devin procedeele principale: „Anunţată blajin („cică nişte cronicari"), ca un fel de basm, cartea lui Cornel Regman e un western al criticii, cu saloon, cavalcade, piei roşii şi feţe palide". Concis, enumerativ, mizînd pe definiţia din vîrful peniţei, uneori superficială, adesea memorabilă, stilul criticii lui Cornel Ungureanu e de o spontaneitate ce pare foarte firească, dar care, la o privire mai atentă, începe să-şi arate unele artificii şi trucuri.

Este mai întîi un ton repezit, telegrafic, comentariu critic în alfabet morse, care depăşeşte ritmul normal al lecturii şi produce oarecare impresie de afectare. Fiecare articol, oricît de scurt, e împărţit în puncte şi subpuncte, pentru înlesnirea cititorului de reviste, dar cu ostentaţie, ca şi cum criticul s-ar acomoda uşor batjocoritor aceste

necesităţi publicistice. Temător să bată apa-n piuă, el acumulează fapte şi însuşiri, retează frazele sau le imprimă în ritm vertiginos, presară la tot pasul întrebări, exclamaţii, ca nişte ghimpi meniţi să ţină interesul treaz.

în al doilea rînd, se observă epicizarea comentariului. Criticul îşi îngăduie libertăţi ce transformă pagina critică într-o scenetă cu cadru, personaje şi dialoguri. Un articol al lui Cornel Regman este rezumat astfel: „Dintr-o carte de peste 500 de pagini, Cornel Regman alege un capitol şi îl disecă, punînd în mijlocul frazelor macerate de explozia pamfletară pe însuşi autorul în cauză. Cum apare ideea infamă? Foarte simplu. La mijloc e un quaker, un membru al unei societăţi de temperanţă. După descoperirea personajului, Cornel Regman îl încadrează sectei: quakerul e vestitorul de nenorociri, - socotindu-se trimisul apocalipsei. In fine, aceste mărunţişuri nu au importanţă, trimisul să se predea. Iată o operaţiune duşmănoasă, care cere represalii, şi criticul e gata de cele mai teribile. Şi, după ce muniţiile au fost istovite, după ce quakerul e convertit, la modul iluzoriu, la religia foiletonului, Cornel Regman găseşte un drum al împăcării, exclamînd peste cîmpul însîngerat al bătăliei" etc.

Nici vorbă că aici stilul însuşi al lui Cornel Regman e imitat cu intenţie parodică, după cum, scriind despre Valeriu Cristea, parodia îl vizează pe aceasta din urmă: „ în excursiile sumare prin literaturile străine, Valeriu Cristea e un sentimental scriind romanţe (frumoase) despre Lesage, Saint-Beuve, Italo Svevo... Critica romanţată a lui Valeriu Cristea lasă însă destul loc pentru idei generale... Cartea lui de debut e o frumoasă călătorie de agrement pe locurile care vor trebui cercetate pe viitor în haine lejere, de rînd, atît de necesare, nu, muncilor trudnice ale spiritului". Critica lui Cornel Regman şi cu a lui Valeriu Cristea - se adaptează cameleonic la subiectul ei, uneori chiar împotriva voinţei autorului („ Ideea aceea cu homo aedificator nu era găselniţa lui M. Ungheanu" - sună atît de bine a frază din M. Ungheanu, încît ar fi să-l bănuiesc pe Cornel Ungureanu de o perfidie...), şi e în esenţă maliţioasă. Umoarea criticului rămîne imprevizibilă. Tonul cel mai plin de amenitate se răsuceşte brusc în ironie: „Faţă de exegeţii lui Ibrăileanu şi Călinescu, de altfel, AI. Piru nu manifestă nici o cruţare, în fond, de la înălţimea Domniei sale, posibilă". Sau, din contra, severitatea se îndulceşte, devine nostalgic-legănătoare, ca o visare cu ochii deschişi deasupra cărţii analizate. Ironia se coboară cu o treaptă sub text. Am impresia că însuşi titlul (La sfîrşitul lecturii) a putut provoca dispoziţia interioară: „Să se fi vindecat autorul Marelui Alfa de astmul arhivelor prin intrarea în

voioasa lume a scriitorilor? Posibil. Zestrea de cultură agonisită altădată îl aduce oricum printre cei mai buni dintre ei... La sfirşitul lecturii e un sfîrşit de adolescenţă (cît de frumoasă) critică si eseistică. O adolescenţă în care Alexandru George povestea (cît de frumos povestea) întîmplările fioroase din literatură. Povestiri fioroase, adică, în care eroii erau critici şi istorici literari". Nu se poate, evident, ca această „răutate" tipică de critic să nu-şi îngroaşe uneori liniile în veritabile pamflete în care, indiferent de adevăr, calitatea artistică e indiscutabilă: „Fraza de debut a cărţii lui Picon, de mare conciziune..., apare si la Georgeta Horodincă, scîlciată, împovărată de pronume relative... In această orgie de «care», amintirea lui Picon ar fi fost desigur o impietate. A lui Proust, mai puţin; intre memorie şi falsă memorie, descoperirile eseiştilor pot fi paralele, după cum a fost şi descoperirea Americii de către vikingii cu piroge ori cu corăbii cu cap de struţ". Riscul acestui stil spumos, coroziv, este să devină fastidios şi în loc, de pildă, de două propoziţii simple care să demonstreze ce era de demonstrat, întîlnirri asemenea disproporţionate şi cam puerile execuţii: „Nici nu bănuiam că această frază, cea care inaugurează cartea (Mutaţiile realismului de Ioana Creţulescu), e atît de semnificativă şi că riscurile imense, pe care noi le bănuim doar o plăcută figură de stil, o abstracţie cu valoare oratorică, devin mai concrete decît cele ale automobiliştilor de formula I (unu). Abia terminat argumentul, O privire istorică ne înscrie în primele viraje. Din cele 25 de pagini ale acţiunii prospective şi retroactive reîntîlnim atîtea nume şi titluri..., Incit numai superlativele ne reamintesc cum că prima parte a cursei se desfăşoară (cu Balzac, Flaubert, Concourt etc.) prin faţa tribunei oficiale " etc. Evident, criticul prinde aici un ton prea sus şi e ameninţat, ca şi Cornel Regman, Valeriu Cristea, de literaturizare, paradoxală dacă ne gîndim că toţi sînt observatori incisivi ai operelor, spirite raţionale, pozitive şi, cum se şi cuvine, prozaice.

La umbra cărţilor în floare e un debut mai mult decît promiţător. Cornel Ungureanu e un critic format, original, ale cărui cărţi viitoare le aşteptăm cu mare curiozitate.

(România literară, nr. 3, 1976)

Document: 45. Mircea Iorgulescu.doc

MIRCEA IORGULESCU

„Firescul ca excepţie"

După cele două Ronduri de noapte şi Scriitori tineri contemporani, recenta carte a lui Mircea lorgulescu (Firescul ca excepţie) reprezintă, în prima ei parte, o surpriză. Deşi a scris mai demult despre Gherea, autorul a părut a se consacra actualităţii, răcind, în paginile „României Literare" şi ale ,,Luceafărului", operă de recenzent harnic şi sistematic, din care au rezultat trei volume de articole. Asemenea articole sînt şi în Firescul ca excepţie (despre^ critici şi despre prozatori), în secţiunea a doua a culegerii, fără a mai fi legate prin vreun criteriu de unitate, însă surpriza o constituie micul eseu intitulat Din vremea lui Dinicu Golescu (ce nu depăşeşte cincizeci de pagini, cu note bibliografice cu tot), vădind înclinare spre istorie (nu doar literară), ca sinteză epică şi ştiinţifică inefabilă, cum ar fi zis G. Călinescu. Eseul este cel mai bun lucru ieşit pînă azi din mîna criticului şi, considerat în sine, un text serios şi deopotrivă încîntător, scris cu inteligenţă, cu umor şi pe alocuri cu sarcasm. Mă voi ocupa în special de el, în această cronică.

Deşi se pune la adăpost de eventualele critici ale istoricilor de profesie („ Observaţiile mele nu privesc in nici un chip rezultatele la care au ajuns şi vor ajunge istoricii de profesie - scrie autorul cînd evocă răscoala lui Tudor Vladimirescu -; provin dintr-o lectură a faptelor istorice şi sînt, cel mult, simple reflecţii de amator, fără nici o pretenţie de ştiinţă, făcute dintr-o perspectivă atît de evident literară incit această precizare este aproape inutilă"). Mircea lorgulescu .a consultat o bibliografie substanţială şi s-a vîrît pînă în gît în epoca lui Dinicu, asemeni unui veritabil istoric. El are totuşi unele motive tactice de a-şi refuza meritele în această direcţie; spre a şi le putea revendica într-o cu totul alta, şi anume una literară, epică. Eseul este un fel de însemnare a călătoriei lui Mircea lorgulescu în timpul ultimului domnitor fanariot şi al primului domnitor pămîntean cu scopul nu atît de a reconstitui viaţa sau de a analiza opera lui Dinicu, ci, mai ales, de a schiţa profilul unui intelectual opoziţionist într-o epocă de arbitrar şi autocreaţie. Datele sînt puţine şi contradictorii: ar trebui „o imaginaţie de romancier" spre a umple golurile. Cu delectare (ce se simte la lectură), Mircea lorgulescu imaginează (bazat pe documente) firea şi preocupările unui boier român de rangul întîi, născut într-o familie de cărturari, care trăieşte sfîrşitul epocii fanariote, deşi nu şi pe cel al fanariotismului (vai, mult mai durabil, acesta din urmă, prilejuind lui

Caragiale teribila batjocură folosită de Mircea Iorgulescu drept motto: „ Să-i dăm o dată dracului pe fanarioţi, să nu mai pomenim de ei' Acu, slavă Domnului! sîntem regat independent!"), în două privinţe cel puţin criticul se desparte de concluziile istoricilor: întîi, acolo unde aceştia vorbeau doar de „primul român modern" sau de „un mare boier reformator", el împinge lucrurile mai departe considerînd pe Dinicu „un contestatar"; apoi, cînd aproape toată lumea pare convinsă de metamorfoza boierului întors din exil, gata să scrie cartea l\ii principală, Mircea Iorgulescu întrevede o perfectă continuitate între actele lui Dinicu din preajma şi din timpul răscoalei lui Tudor şi opera sa de după exil. Dar mai sînt şi alte corectări ale opiniilor consacrate. Ostilitatea faţă de fanarioţi a boierului îmbrăcînd de obicei formele indirecte ale celui desprins cu viaţa la curte (intrigi, instigaţii, pamflete anonime), opera literară reprezintă în adevăr altceva şi anume expresia unei dizidente radicale. Mircea Iorgulescu nu exagerează meritul strict literar al însemnării. Autorul nu i se pare a fi compus mînat de un demon interior artistic. „Scrie, de fapt, fiindcă nu poate şi nu mai poate acţiona: dar nu ca o compensaţie, ci cu convingerea masivă că altă soluţie nu există; iată de ce în scris el exprimă o credinţă şi expune un program, dar totodată se exprimă. Nu era scriitor, şi o ştia", însemnarea face, în fine, parte dintr-un program de acţiune (culturală, socială, politică) prin care Dinicu (şi fratele său Iordache) înţelegeau să ajute la propăşirea ţării şi poporului lor. Printr-o serie de aparente opoziţii (ce sînt în fond paralelisme: fapta şi cuvîntul, autorul şi cartea), Mircea Iorgulescu defineşte opera lui Dinicu, în întregul ei, ca pe o expresie a voinţei de normalitate într-o epocă aberantă. Titlul eseului ar fi putut fi acela al întregului volum: căci „firescul ca excepţie" este tocmai formula potrivită pentru ceea ce face Dinicu, încredinţat de rostul său social, atunci cînd istoria îşi ieşise din ţîţîni; menţine normalitatea - de gîndire, de expresie, - în condiţiile aberaţiei instituţionalizate. Concluzia lui Mircea Iorgulescu despre însemnare mi se pare foarte justă: „ Venit dintr-o lume aberantă, cum era acea din principatele fanariotizate, Constantin Golescu descoperă, călătorind in Occident, o lume firească; în care spiritul său deloc amorţit nici pînă atunci şi sigur nedeformat se trezeşte şi se integrează într-un chip cit se poate de normal. Cu adevărat uimit se arată a fi marele logofăt nu de ceea ce vede în voiajul său, ci de ceea ce îşi aminteşte despre ţara lui". Această inversare, de la urmă, a problemei însemnării este esenţială pentru sensul atribuit de critic acţiunii eroului său.

Interesantă, deşi oarecum sumară şi meritînd a fi dezvoltată, este analiza însemnării ca text, să zic aşa, pedagogic, Mircea Iorgulescu,

după ce situează, cum am văzut, opera principală a lui Dinicu în cadrul programului său general (şcoli, societăţi culturale, tipărirea de cărţi trebuincioase, traduceri, antologii, adaptări etc.), conchide că scopurile boierului sînt ^„pedagogice": „vrea să informeze, să convingă, să influenţeze", în tot ce întreprinde după 1826 - deci şi în însemnare - se remarcă mai puţin o convertire a lui Dinicu însuşi (aşa au crezut majoritatea comentatorilor), şi mai mult o intenţie de a converti pe cititor, pe contemporan. Textul însemnării e marcat de p „strategie a persuasiunii" care lasă „discursul ideologic într-un plan aparent secundar". Cu alte cuvinte, autorul adoptă „ atitudinea urnii observator neutru, obiectiv, preocupat exclusiv de înregistrarea exactă a celor văzute", trăgînd de aici cu spontaneitate jucată propunerile sale de reformă. „Forţa evidenţei slujeşte astfel intenţiile lui reale; şi totodată le ascunde, întrucît propunerile reformatoare apar mi mimai ca fiind nepremeditate, dar şi ca involuntare, spontane, naive. Consideraţiile lui Constantin Golescu se nasc, s-ar zice, în chip reflex; par consecinţele fireşti ale priveliştilor şi împrejurărilor concrete descrise". Şi aici Mircea lorgulescu intră în contrazicere cu opinia anterioară; căci identifică în naivitatea lui Dinicu un calcul, o strategie, şi, la fel de şocant, citeşte însemnarea nu ca pe o exclamaţie prelungită de uimire (şi de oroare), ci ca pe o scriere de observaţie neutră şi exactă. Mircea lorgulescu adaugă în legătură cu acest aspect: „..Privirea lui Constantin Golescu este neîndoios tendenţioasă; dar sub o aparenţă de deplină normalitate. El foloseşte, se poate afirma, o tehnică a citatului: citează realităţi, dar nu pentru a le prezenta, ci pentru a vorbi prin intermediul lor, pentru a se exprima, pentru a spune ceea ce nu putea spune direct, liber". Iată o nuanţă necesară. Acest limbaj esopic nu este altceva decît o travestire a discursului ideologic: „ Ordinea cauzală a evenimentelor (desfăşurarea călătoriei în spaţiu şi timp) este înfrîntă de ordinea discursului ideologic travestit, de urmărirea unor teme impuse de personalitatea naratorului; iar acestea sînt în chip manifest de natură politică, socială şi culturală, obligînd astfel la redacţie, la generalizare şi la sistematizare". Pedagogia îşi atingea ţelul doar întrucît nu se proclamă că atare. Dinicu se dovedeşte un diplomat abil şi în scris, nu numai în viaţă, însemnarea (în interpretarea lui Mircea lorgulescu) nu mai seamănă deloc cu acea operă fermecătoare prin stîngăcie şi de o imensă naivitate cu care eram învăţaţi; ea devine expresia unei ideologii precise, slujită cu pricepere şi chiar cu viclenie, ascunsă diplomatic în pilde sau citate. Să fi fost oare candoarea prozatorului din însemnare a călătoriei mele cu adevărat la fel de prefăcută cum a fost,

cu siguranţă, firea boierului călător (şi exilat)? Ar trebui să recitesc eu însumi pe Dinicu spre a putea discuta valabilitatea tezei Ini Mircea lorgulescu: e destul a-i constata deocamdată deplina validitate critică, adică rigoarea şi coerenţa.

Restul cărţii cuprinde (cu o excepţie) recenzii de opere de critică şi de proză, în acestea regăsim stilul cunoscut al autorului, în care observaţiile precise, de amănunt, nu mai sînt dublate, ca în Din vremea lui Dinicu Golescu, de o mare fantezie critică, şi pot părea uneori, de aceea, cam şicanatoare. Voi trece peste recenziile la romane, cu ale căror diagnostic nu mă întîlnesc aproape niciodată, reţinînd un articol, ceva mai lung, despre Perpessicius, care mi se pare a ridica o problemă instructivă. Punctul lui de plecare e, firește, dezacordul faţă de opinia consolidată: Perpessicius n-ar fi criticul tolerant, generos, s-a vorbit mereu pînă de curînd, ci ,,itn arhivar neobosit- ce-şi umple depozitele cu mărturii despre prezent, însufleţit de speranţa într-un viitor ce va şti să vadă", a cărui dăruire şi fidelitate benedictină sînt în fond „ucigaşe": „Balsamul criticii lui Perpessicius nu era deloc folosit pentru alinarea rănilor, cum zice Lovinescu" Cîtă maliţie, cîtă mezantropie ascunde critica bunului iubitor de literatură Perpessicius au început să descopere şi alţii în timpul din urmă: sîntem oarecum în bizara situaţie de a înlocui clasica formulă a generozităţii nediferenţiate (la impunerea ei a contribuit mai ales G. Călinescu), prin care criticul era de obicei caracterizat, cu una a intoleranţei nediferenţiate! Eliminînd excesul contrar, nu e mai puţin frapantă această posteritate a autorului Menţiunilor, în care Mircea lorgulescu se înscrie cu un articol plin de remarci personale şi adevărate. Articolele despre critici sînt în general superioare celor despre romane, chiar dacă unele menţin discuţia într-un plan prea circumstanţial. Mircea lorgulescu a arătat (mai ales în Scriitori tineri contemporani) vocaţia formulei pregnante, memorabile, a portretului din cîteva trăsături. Critica lui toată (pînă la Dinicu) e, în linii puţine şi apăsate, categorică, simplificatoare (ceea ce nu e tot una cu simplistă), suficientă, dogmatică, uzînd cu plăcere de judecăţi (ce se dovedesc cîteodată prejudecăţi), tăind de-a dreptul chiar şi cînd ar trebui să ocolească. Pe cît de neiertătoare de obicei cu scriitorii buni (cărora le descoperă sadic cusururile cele mai mici), pe atît de concesivă uneori cu mediocrităţile (cărora le ignoră defectele mari), ea pare incoruptibilă chiar şi fiind numai drastică. Din vremea lui Dinicu Golescu reprezintă, tocmai de aceea, o experienţă utilă pentru autor şi perfect izbutită pentru noi: păstrînd decizia, dorinţa de inedit, de răsturnarea a tot ceea ce pare a se fi transformat în clişeu,

ca şi expresivitatea lapidară, critica lui Mircea Iorgulescu se îmbogăţeşte acum cu imaginaţie, strategie, joc de planuri şi de nuanţe, elemente, acestea, de savoare şi de stil artistic. Călătoria în timp a criticului actualităţii este totdeauna folositoare.

(România literară, nr. 32, 1979)

Document: 46. Marin Mincu.doc

MARIN MINCU

„Eseu despre textul poetic II"

„ Nu am făcut polemică pînă acum decît rareori. De exemplu, cum am mai spus, cartea Poezie şi generaţie a fost scrisă în polemică cu N. Manolescu, care susţinea prin 1972 în Argeş că promoţia noastră este total manieristă faţă de promoţia sa. Violenţa cu care mi-a primit cartea mă confirmă". Marin Mincu a publicat Poezie şi generaţie în 1975 şi recenzia mea, departe de a fi violentă (sînt un critic foarte paşnic!), exprima pur şi simplu un alt punct de vedere. Credeam, între altele, că Nichita Stănescu este un poet important şi care nu merită tratamentul pe care i-l aplica autorul cărţii; întrevedeam, apoi, la cei mai tineri poeţi de la 1970, un manierism precoce, ceea ce nu era numaidecît o judecată de valoare, în 1986, Marin Mincu revine asupra poeziei româneşti din ultimele decenii, într-o perspectivă nouă mai cuprinzătoare, într-un studiu intitulat Eseu despre textul poetic, H. (Cifra romană arată că autorul îşi consideră cartea ca o continuare a celei din 1981, Ion, Barbu - eseu despre textualizarea poetică, deşi mai normal ar fi fost s-o considere o continuare a cărţii din 1975). De data aceasta, el socoteşte pe Nichita Stănescu unul din marii poeţi europeni ai secolului şi consacră a treia secţiune a cărţii poeziei... manieriste scrise în jurul lui 1970 de către congenerii săi. „Concesia" pe care o face punctului meu de vedere de odinioară nu-l împiedică saşi gîndească noua carte tot în polemică cu mine, şi anume cu punctul meu de vedere de astăzi despre poezie. In două Postscriptumuri, însumînd cincisprezece pagini, ca şi în alte numeroase împrejurări, ţine cu tot dinadinsul să se diferenţieze de mine, mai mult, să-şi revendice prioritatea unor idei. Nu mă deranjează cîtuşi de puţin polemica.

Dezacordul este în critică atitudinea cea mai firească. Aş fi naiv dacă aş crede că dreptatea este în toate cazurile de partea mea. Mi-am revizuit părerile ori de cîte ori Ini s-a părut că am greşit. Dar ceea ce nu înţeleg în ruptul capului, în materie de discuţie sau de controversă intelectuală, este competiţia pentru prioritatea unor observaţii. Sînt convins de paradoxul că nimeni nu este cel dintîi în formularea unei idei, formulare care se atribuie de obicei celui mai norocos. America nu poartă numele lui Columb.

Am făcut această introducere fiindcă mi se pare că ţinta principală a polemicii lui Marin Mincu în Eseu despre textul poetic nu este corectitudinea unor aprecieri, ci prioritatea exprimării lor. Aş fi preferat să-i pot răspunde la obiect, într-un caz sau altul de nepotrivire,

dar trebuie să constat că astfel de cazuri sînt mult mai rare decît lasă să se înţeleagă obstinaţia lui polemică. De regulă, nepotrivirile sînt minore, simple chestiuni de termeni (cărora tonul le dă dimensiuni disproporţionate: „se deduce cu uşurinţă că N.M. confundă modelul cu formula" sau: „nu există decît o explicaţie: se pare că N.M — şi nu numai el - reia confuzia uimitoare între realitate şi real" etc.). Şi, aproape de fiecare dată problema pentru Marin Mincu este mai puţin aceea de a-şi susţine o ipoteză proprie decît aceea de a-i acredita întîietatea. Un orgoliu imens străbate toate frazele acestei cărţi, în atîtea privinţe, remarcabilă, frisonînd de semne de exclamaţie şi de sublinieri didactice, şi menită, după credinţa, aşezată la vedere pe copertă, a autorului să ne (pe noi toţi, mari şi mici) „ instruiască despre lucrurile mai deosebite petrecute în spaţiul poeziei". De la acest nobil scop n-o clinteşte nici chiar proximitatea ridicolului. Căci iată ce citim în Argument: „ Ne iluzionăm să credem că ipoteza noastră «teoretică» a avut o influenţă imediată asupra poeţilor înşişi, care astfel şi-au clarificat «direcţia» propriului discurs poetic, înţelegînd mai bine resorturile mai complexe ale actului lor. La fel, ne place să credem că şi criticii tineri - şi nu numai! -au avut un folos epistemologic şi metodologic decelabil cu uşurinţă în activitatea lor critică, după apariţia în 1981 a lucrării Ion Barba - eseu despre textualizarea poetică. Pentru prima dată în critica noastră actuală se proba o metodă sincronă" etc., etc. Sper că nu mai e nevoie să spun în aceste condiţii, de ce n-am de gînd să intru într-o discuţie de detaliu cu Marin Mincu. Şi, ca să elimin orice neînţelegere, declar că-i recunosc întîietatea. în toate ideile, trecute, prezente şi viitoare. Plăcerea lui în acest joc, care nu e chiar de-a v-aţi ascunselea, de a striga „piua-ntîi!" este atît de mare, încît ar fi păcat să i-o stric.

Principala modificare petrecută în poezia românească şi receptarea ei critică ar fi, în ultimul deceniu, apariţia şi impunerea noţiunii de text: ,,... Poezia s-a schimbat obligată de sistemul de aşteptări modificat al lectorului şi acest sistem de aşteptări s-a modificat fiindcă modalităţile de a fi ale poeziei nu mai erau aceleaşi". Noţiunea de text trebuie privită în legătură cu evoluţia raportului dintre eul poetic şi obiectul său, pe care Marin Mincu o examinează într-un concis şi clar capitol introductiv. Pe scurt, evoluţia ar fi aceasta: iniţial, poezia emană de la o instanţă de enunţare transcendentă şi care se referă la un obiect exterior; apoi, instanţa se transformă într-un eu poetic autonom şi tot mai conştient de sine, care propune o structurare a realului prin intermediul unor coduri retorice cu caracter istoric; în fine, eul poetic aboleşte orice mediere. Marin Mincu scrie:

„ Marele deziderat este acesta: a reuşi să parcurgi toate obstacolele pînă la acel eu real pe care-l poate naşte, viu şi autentic, Vocea. Este întreg drumul parcurs de la Arghezi la Nichita Stănescu ". O problemă asemănătoare (şi uneori în termeni asemănători) a ridicat Eugen Negriei în Introducere în poezia contemporană.

Trec peste „exemplele istorice", care arată metamorfoza eului poetic, de la Arghezi la Nichita Stănescu, spre a ajunge la clasificarea poeziei noi. Prin această sintagmă, Marin Mincu înţelege poezia generaţiei lui Nicolâe Labiş împărţită în patru promoţii: cea dintîi, caracterizată de o conştiinţă „adamică", inocentă, numără pe Nichita Stănescu, de la începuturile lui, pe Sorescu al primelor Poeme sau pe Ion Gheorghe din Căile pămtntului; a doua, în care s-ar afla loan Alexandru, dar şi Mircea Ivănescu, Cezar Ivănescu, dar şi Angela Marinescu, stă sub influenţa lui Blaga, Bacovia şi Barbu, pe linia expresionismului şi în general al metafizicii; a treia este promoţia manieristă afirmată în jurul revistei clujene „Echinox"; a patra este promoţia textualistă, numită de alţii generaţia 80. După părerea mea, primele două promoţii pot fi, fără dificultate, reduse la una singură, cu precizarea că, la fel cu Nichita Stănescu, loan Alexandru de exemplu a început prin a fi „candid" şi „biografist", trecînd la formula expresionistă ulterior, tot aşa cum Nichita Stănescu şi-a schimbat-o, relativ repede, pe aceea sub semnul căreia a debutat. A treia promoţie, cea manieristă, cuprinde nu doar pe echinoxişti, ci şi o bună parte din restul poeţilor de o vîrstă cu ei, aşa cum de altfel va rezulta din secţiunea din carte închinată manieriştilor; a patra formează nucleul unei alte generaţii.

în legătură cu aprecierea acesteia din urmă, trebuie spus că, deşi Marin Mincu îi consacră primul capitol de analize, ea este în general negativă. Textualizarea fiind o boală modernă foarte nobilă (cazul Ion Barbu), tinerii poeţi optzecişti n-ar fi cu adevărat textualizaţi, ci textualişti sau textieri.(Precizez că nuanţele ce despart aceşti termeni sînt rodul reflecţiei critice a lui Marin Mincu). „ A descoperi - scrie criticul - un procedeu al scriiturii (textualizarea) şi a face din acesta singurul conţinut de comunicat în poezie, iată marea criză prin care trece poezia tînără angajată exclusiv în ofensiva textului". Se ridică două întrebări: dacă în poezia tînără nu cumva mai există şi alt conţinut decît acela indicat de critic şi de ce la Ion Barbu textualizarea are conotaţii pozitive, în vreme ce la Mircea Cărtărescu şi la companionii săi, negative. Cum nu sînt sensibil la argumentul de autoritate, aştept să văd ce va susţine Marin Mincu peste zece ani. Deocamdată, analizele lui sînt în general corecte şi dovedesc o evidentă ştiinţă a

demontării mecanismului textual. Că nu-i place această poezie, este altceva. Fără nici o maliţie, aş nota faptul că avangardismul teoretic merge foarte bine la Marin Mincu împreună cu ariergardismul gustului. Am o singură obiecţie de principiu la analizele propriu-zise: tendinţa lor spre uniformizare. Tendinţă dublă: o dată, în măsura în care ce se spune despre un poet se poate spune - şi cîteodată se spune efectiv - despre toţi ceilalţi (indiferent că e vorba despre Petru Romoşan sau despre Mariana Marin); a doua oară, în măsura în care lui Marin Mincu i e pare că textualismul - incontestabil - al tuturor acestor poeţi e cu mult mai important, ca notă-comună, decît toate diferenţele dintre ei, care nu sînt mici deloc, dacă mă gîndesc la Ion Mureşan şi Mircea Cărtărescu, la Nichita Danilov şi Bogdan Ghiu. Unele observaţii de detaliu mi se par de asemenea discutabile: „rostirea poetică neutră" la o poetă cu o atît de pronunţată înclinaţie spre patetism ca Mariana Marin? Exclusivă practică semnificantă, textuală, în poezia cu substrat existenţial aşa de evident a lui Liviu loan Stoiciu? Textualismul devine în mîinile criticului un pat al lui Procust: mai fiecare dintre poeţii comentaţi trebuie niţeluş retezat ca să încapă în el.

Secţiunea următoare (în numărătoarea inversă adoptată de autor) se ocupă de manieriştii anilor 70, de la Ion Mircea la Virgil Mazilescu. Conceptul central este mai puţin terorist în analizele din acest capitol. Definiţia manierismului este sugestivă: el implică „opoziţia artă vs realitate", ca „mod special de situare faţă de real", prin „ înconjurarea acestuia prin ţesătura unor figuri artistice cu rolul precis de a-l epura". Sau mai pe scurt: „Toposurile culturale le înlocuiesc pe acelea -existenţiale". Scăpat de grija de a adecva poezia la teorie, criticul e mai liber şi mai ingenios în limbaj. In plus el îşi îngăduie acum să caracterizeze opere şi chiar poeţi, nu doar texte, ca un critic de modă veche. Constatăm, o dată mai mult, ce a pierdut critica prin adoptarea jargonului structuralisto-semiotic-textualist. Despre Ion Mircea ni se spune, admirabil, că este „ un alchimist medieval strecurînd sîngele îngroşat al poemului în atîtea-eprubete pînă cînd acesta devine de o transparenţă neutră". O pagină de amintiri despre Adrian Popescu e plină de farmec intelectual.

N-am să comit imprudenţa de a nega necesitatea înnoirii limbajului critic. Dar mi se pare că jargoanele la modă (azi marcă mai puţin decît ieri) sugrumă talentul. Marin Mincu ţine să fie (sau cel puţin aşa afirmă) sincron şi are grijă într-un rînd să aşeze faţă-n faţă o pagină mai veche a sa cu una nouă, ca să ne dăm seama de schimbare. Schimbarea e clară şi, ca să fiu drept, în bine: discursul critic a cîştigat

sub raportul preciziei şi al rigorii, s-a maturizat. A pierdut sub acela al nuanţei şi al plasticităţii. Oricum ar fi, preocuparea de înnoire mi se pare exagerată la autorul Eseului despre textul poetic, ca şi credinţa lui că are în această privinţă nenumăraţi emuli. Mă tem că, învăţînd bine regula de bază a jocului, generaţia de critici de după noi nu ne va urma tocmai în rigiditatea limbajului, în tehnicitatea lui excesivă, preferind un compromis cu eseismul şi cu impresionismul de care noi ne-am cam lepădat (şi Marin Mincu, să nu uit să precizez, înaintea noastră, a tuturor).

(România literară, nr. 13,1987)

Document: 47. Ion Vartic.doc

ION VARTIC

„Radu Stanca, poezie şi teatru"

înclinam să cred, pînă la a citi cartea lui Ion Vartic (Radu Stanca, poezie şi teatru), printr-o impresie neverificată, că despre autorul Donei Juana s-a scris puţin: nu; unul din meritele acestui original eseu constă în a valorifica, storcînd-o de zeamă ca pe o lămîie, critica operei lui Radu Stanca. Este, cu minime excepţii, o critică postumă; însă destul de bogată, în 1962, cînd a murit, lui Radu Stanca nu i se tipăriseră nici versurile, nici piesele, nici eseurile. Cum puţinul publicat în reviste, în anii războiului, era inaccesibil, celebritatea şi-o datora activităţii regizorale. Amintirea omului în jurul căruia se grupase cîndva cercul literar de la Sibiu se stinsese pentru publicul intelectual. Unde era personajul fermecător, ironic şi plin de fantezie, rătăcitor pe străzile oraşului, care-şi juca viaţa, cum va spune Nicolae Balotă, „ca pe cel mai pasionant dintre spectacole"? Mă întreb acum dacă, ştiindu-i bine piesele regizate la teatrul din Sibiu şi cunoscîndu-l, aveam idee eu însumi, cînd îi intram în casă, măcar de faptul că scria. Eram, desigur, doar un copil, la început, dar răsfoisem Istoria lui Călinescu şi mă duceam la cenaclul local o dată pe săptămînă; aveam deci unele pretenţii literare. Sibiul nu mai era centrul cultural din timpul cînd Universitatea clujeană se afla evacuată acolo, totuşi discreţia şi retragerea lui Radu Stanca mi se par neliniştitoare. Regizorul nu şi-a montat nici una din piesele proprii (ca şi Camil Petrescu, după cum

observvă Ion Vartic); mai mult: nu şi-a văzut vreuna pe scenă. Critica nu se ocupă de el. Tot ce s-a scris este de după 1966, cînd a apărut volumul de versuri. Numele lui Radu Stanca s-a impus cu greu, datorită criticii din care Ion Vartic citează astăzi lucruri remarcabile. Nu există critică fără literatură; dar nici literatură fără critică. Vartic la Radu Stanca: „spectacolul interior", în volumul de debut al tînărului critic erau toate elementele. El spune: „Sibiul este o cetate barocă, iar Radu Stanca, poetul ei". Ideea plutea în aer: e meritul lui Ion Vartic de a o fi exprimat şi dovedit.

„ După cum se poate observa, schimbul care se înfăptuieşte fără-ncetare pe această scenă lirică e cel dintre iluzie şi deziluzie, specific baroc. După cum tot baroce sînt minuţia detaliului ori viziunea percepută atît de plastic ori estetismul său, nostalgia de a perfecţiona poezia. In viziunile sale, creatorul joacă rolul pe care îl are şi în viaţă, altfel spus, îşi înscenează destinul; ori prin acest comportament baroc, viaţa este teatru, după cum teatrul devine

viaţa". Sînt strînse în această definiţie însuşiri ce n-au scăpat în general nimănui: teatralitatea, romantismul sentimental, jocul, măştile, decorul, dantasmagoria. Esenţa liricii lui Radu Stanca se află în iluzionismul ei superior, descifrat bunăoară de critic în Baladă studenţească: „ Poetul într-un crepuscul bîntuitor, cu febră mare, şi-a imaginat un tînăr alchimist, urcînd preocupat treptele străzii Fingerling, iar la rîndul său, acesta a iscat după îndelungi cercetări un fum cu forma unei fee: personajul e o iluzie, existînd atîta vreme cit poetul crede în ea, dar acesta îşi creează, Ia rindul lui, iluzia sa superbă". Iluzie în iluzie, deci, ca într-un joc de cuburi ce intră unul în altul, ficţiune în ficţiune, teatru în teatru: „Dar pe neaşteptate, în ficţiunea secundă apare un domn ursuz, de care poetul nu arc cunoştinţă, asupra căruia nu are nici o putere, acest personaj rămînîndu-i pină la capăt o enigmă absolută («Un domn solemn, în frac, necunoscut, / Ivit - dar nu ştiu cum - în încăpere») şi care, cuprins de-o furie fără-asemănare, striveşte fiolele misterioase ale studentului, destrămind a doua ficţiune... Drama se petece în interiorul iluziilor, cea secundă distrugîndu-se prin forţa ei însăşi, creîndu-şi singură elementul ucigător. Poetul mai poate reface, nostalgic, decorul, dar, în el, studentul cu chip suav şi ochi demonic foarte nu se mai iveşte". Am citat înadins pe larg spre a indica valoarea comentariului lui Ion Vartic, la care imaginaţia şi cultura formează un rafinat aliaj. Scris cu simpatie evidentă, eseul este riguros şi aplicat, interpretarea personală a mecanismelor fanteziei baroce, sprijinită solid pe istorie literară. Lirismul lui Radu Stanca este aşezat în relaţie cu al lui Macedonski, Bolintineanu, Mateiu Caragiale, Ion Minulescu, D. lacobescu (aceştia doi din urmă, de nu greşesc, invocaţi pentru prima oară), Leonid Dimov, M. Ivănescu, Romulus Vulpescu şi Tudor George. Dacă Ion Gheorghe (şi el menţionat) nu are ce căuta în această serie, Emil Botta şi Florin Mugur şi-ar fi găsit un loc.

Teatrul şi eseurile constituie obiectul altei secţiuni a eulu*. Alături de Camil Petrescu, teoreticianul la noi al dramei pure, Radu Stanca îi apare lui Ion Vartic drept teoreticianul tragediei pure. Piesele se bazează pe simetrii voite, -oarecum artificiale, din jocul lor rezultînd, din nou, „tensiunea barocă": ,, De cîte ori pare a se împlini rezonanţa dintre unele personaje, tot de atîtea ori armonia aceasta potenţială rămîne nedesăvirşită. Partenerii se oglindesc unul în celălalt, fără a recunoaşte chipul aşteptat. Căci metamorfoza unuia implică transformarea celuilalt, precum unei revelaţii în conştiinţă i se opune o alta, contrară. Astfel, Antonio acceptă jertfa întru absolut, dar iubita lui, smulsă din hora domniţelor, nu mai primeşte coborîrea în efemer.

Kleomede mi-l regăseşte pe copilul tnspăimîntat care-i produsese plăcerea interioară, după cum Abatirs nu se mai recunoaşte în tînărul meditativ de acum ". Cele două motive constant ar putea fi masca şi oglinda, amîndouă baroce. Fiecare personaj este el însuşi şi, în acelaşi timp, este un altul. Oglindirea reciprocă produce revelaţia. Dar simetria se dovedeşte imposibilă chiar în clipa în care se dezvăluie, în sfîrşit, în aceste răsturnări subtile intervine mereu întîmplarea: ceea ce era în vechea tragedie fatumul este aici aleatoriu. Intre necesitate şi hazard, între legea generală şi individualitate, se naşte în fond insolubilul conflict filosofic din piesele lui Radu Stanca, gîndite ca nişte parabole kierkegaardiene. E vorba, pe de o parte, de o dramaturgie în care textul, interpretarea actoricească şi regia colaborează de la început. Ion Vartic are dreptate să noteze caracterul antipirandellian al acestui teatru în care drama şi reprezentarea ei încearcă să coincidă. „Reteatralizarea" teatrului se face la Radu Stanca în sensul literaturizării lui: căci textul redevine esenţial, valorile lui stilistice impregnînd interpretarea şi montarea. Ca mai tîrziu în piesele lui Marin Sorescu, originalitatea constă în solidaritatea dintre cuvînt, gest şi viziunea de ansamblu. Citite sau reprezentate, elementele componente ale pieselor rămîn inseparabile, ca feţele unei foi de hîrtie. Textul îşi revelă, prin întîlnirea cu actorul, scena, decorul, un fel de corporalitate fizică; în timp ce reprezentarea se ataşează de poeticitatea textului.

Ion Vartic şi confirmă cu această carte vocaţia din Spectacol interior; dincolo de fineţea interpretării critice, există la el o plăcere a construcţiei critice, a spectacolului cu alte cuvinte, la care critica are dreptul ca şi literatura, şi pe care şi-l poate oferi din cînd în cînd. Eseul nu e interesant doar prin ce se spune despre Radu Stanca, poet baroc, dar şi prin barochismul structural al unei critici în care simetriile, oglindirile, gradaţiile devin procedee de punere în scenă a lecturii propriu-zise.

(România literară, nr. 19, 1978)

„Modelul şi oglinda"

„ Datorită criticului, iar, în particular, comparatistului care, asemeni chimistului din goetheenele Afinităţi elective, e un fel de «artist al îmbinării», un Einungskunstler - operele, descojite de belfereşti considerente istorice, se caută şi se întîlnesc într-o viaţă paralelă, care le dă o formă comună nouă, neaşteptată şi paradoxală": această ingenioasă definiţie a criticii ne pregăteşte

sufleteşte pentru eseistica lui Ion Vartic din Modelul şi oglinda, a treia sa carte, inteligentă, erudită şi scrisă în acelaşi stil admirabil ca şi primele două. Obsevam cu privire la cea dintîi, Spectacol interior, consacrată aproape în întregime teatrului (ca şi secţiunea finală din Modelul şi oglinda}, că eseistica lui Ion Vartic are ea însăşi esenţă teatrală, oferindu-ne mici spectacole de idei, pline de ritm, cultivînd efectul şi surpriza şi amînînd abil deznodămîntul. Reîntîlnim spiritul ludic, predilecţia pentru păpuşerie şi farsă, pentru mască şi metamorfoză. Stilistic, particularitatea acestor eseuri constă, cu o formulă folosită de eseistul însuşi cînd scrie despre D'ale carnavalului, într-o combinaţie de răbdare şi nerăbdare. Nerăbdarea este o caracteristică mai generală a eseului, mergînd repede spre ţinta lui, prin asociaţii şi definiţii neaşteptate, sărind etapele. Eseul este totdeauna drumul cel mai scurt între două idei. Răbdarea, la rîndul ei, contribuie la întreţinerea unei atmosfere de seriozitate, a unui aer studios (deloc* pedant), care prepară condiţiile optime ale demonstraţiei critice. Adorabila superficialitate a eseului este corectată în acest fel de stăruinţa „decorticării" textului literar, de o punere minuţioasă în pagină a argumentelor şi citatelor.

Absolut remarcabile mi s-au părut, de exemplu, sub raportul acestui echilibru inefabil, cîteva din eseurile din Vieţi paralele, întîia secţiune a culegerii. Modalitatea este un detectivism al semnificaţiei. Redeschizînd dosare aparent închise autorul reconsideră probele şi ajunge la concluzii noi. O close reading, condusă cu mînă sigură, străbate textele de la un capăt la altul, stabilind genul proxim şi diferenţele specifice. UnghiuJ de analiză nu este acela tradiţional, deşi vocabularul critic rămîne circumspect. Critica tradiţională fiind una a sensului, critica modernă se îndreaptă spre semnificant. Roland Barthes vorbea de o „conştiinţă semiologică" (în Imaginarea semnului) şi reamintea că orice semn include trei relaţii: una simbolică, una paradigmatică şi una sintagmatică. Am putea, utilizînd aceste distincţii, să clarificăm critica modernă în funcţie de relaţia pe care o privilegiază. Există în primul rînd o critică simbolică, interpretativă sau hermeneutică; există, apoi, o critică interesată de paradigma operelor, cum este, în cea mai mare parte, structuralismul; există, în fine, o critică a operei sub raportul „sintaxei", pe care o recunoaştem în analizele textuale. Nu ezit a vedea în eseurile din Modelul şi oglinda, o exemplificare a celei dintîi categorii, nu fără treceri inspirate spre a doua, dar ignorînd-o aproape cu totul pe ultima. Hermeneut, Ion Vartic este un vînător de semnificaţii „profunde", un descifrator (în cunoştinţă de psihanaliză) al sirrjbolisticii evidente ori ascunse a operei.

Legătura dintre evidenţa şi enigma oricărui text literar constituie preocuparea cea mai vie a Vieţilor paralele. Dacă bunăoară în comentariul la Două loturi de Caragiale (Despre ironie sau despre „viceversa"), părerile anterioare sînt nuanţate (cu ajutorul unor texte ale lui Vladimir Jankelevitch), în acela consacrat schiţei Inspecţiune, ele sînt pur şi simplu răsturnate. Voi urmări, în linii mari, mersul demonstraţiei din acesta din urmă (Domnul profesor Belikov şi nenea Angelache), fiindcă mi se pare, în cel mai înalt grad, caracteristic. „De ce?... de ce, nene Anghelache?": întrebarea „amicilor" casierului care s-a sinucis în preziua unui control şi-au pus-o toţi criticii lui Caragiale. Şi-o pune, încă o dată, şi Ion Vartic. Paul Zarifopol a relatat că autorul schiţei a răspuns maliţios: „ De ce s-o fi omorlt Anghelache? Nici eu nu ştiu". „Frica paroxistă", „spaima absurdă", „aşteptarea anxioasă" şi altele au fost cele mai obişnuite răspunsuri. Sau pseudo-răspunsuri, cum crede pe drept cuvînt Ion Vartic, căci ne lasă mai departe intrigaţi de un gest care pare fără motiv clar. Autorul Modelului si oglinzii porneşte de la compararea cazului cu acela din nuvela lui Cehov Omul în carapace, în care domnul Belikov, conformistul absolut, se teme teribil de realitate şi, în acelaşi timp, are un respect absolut faţă de orice formă a autorităţii exterioare. Domnul Belikov e omul circularelor şi regulamentelor, ipohondria lui fiind o spaimă de a încălca norma impusă de autoritate, o groază de a nu săvîrşi decît ceea ce este permis. „Ceea ce la Belikov reprezintă circulara - spune Ion Vartic - este la nenea Anghelache inspecţia, adică acelaşi gen de emblemă adminsitrativ-sacrală a unei autorităţi supreme care străjuieşte comportamentul uman. «Zeul» de deasupra, care pentru personajul cehovian e directorul, pentru Anghelache este «inspectorul fmanţiar». Casierul nu se teme, aşa cum s-a spus, de o eventuală verificare [...]; dimpotrivă, el o vrea şi o visează mereu, dar, exasperat, descoperă în aşteptatul zeu-inspector în fel de Godot: în primire, nimeni n-a venit să-l controleze". In faţa acestei îndrăzneţe întoarceri a semnificaţiei gestului, am simţit nevoia să recitesc schiţa. Şi am constatat nu numai că Ion Vartic a citit-o bine, dar că explicaţia misterului - atîta vreme intact - era, asemeni scrisorii celebre din povestirea poliţistă a lui Poe, la vedere. Anghelache însuşi se plîngea de la început de lipsa controlului ca de un factor care provoacă necistatea: nimeni nu poate garanta corectitudinea casierului în absenţa autorităţii birocratice care trebuie să se exercite regulat. Iritarea casierului contra „amicilor" care îl eliberează certificate de onestitate, arată limpede că omul nu poate lua, din proprie iniţiativă, locul puterii superioare menite să controleze, locul acelui „transcendent birocratic",

cum spune eseistul, pe care Anghelache îl recunoaşte ca unică autoritate. Ştia Caragiale însuşi (prefacîndu-se a nu şti) explicaţia spaimei de care e cuprins casierul? Iată o întrebare la care Inspecţiunea ne oferă un răspuns clar. Mă amuză ideea să duc mai departe teza lui Ion Vartic şi să dovedesc că autorul, ştiind ce face, procedează metodic la încurcarea pistelor. Totul pleacă de la un malentendu clasic în teatru (şi Caragiale era un om de teatru): „amicii" interpretează greşit nervozitatea lui Anghelache, după discuţia despre casierul care delapidase, neînţelegîndu-i argumentul care făcea responsabili de furt, au pe casrer, ci pe cei care nu l-au controlat. Cînd, după plecarea intempestivă din berărie a lui Anghelache, inspectorul, nimerit îritîmplător la masa lor, anunţă că va vizita a doua zi pe prietenul lor, confuzia creşte: va să zică Anghelache aflase de inspecţie şi, ştiindu-se cu lipsuri de casă, se speriase. Faptul că Anghelache n-are idee că va fi controlat şi că el e pe punctul de a înnebuni din întîrzierea controlului n-are cum să le treacă prin minte. Lucrurile se precipită prin căutarea zadarnică a lui Anghelache de către „amicii" care vor să-I înştiinţeze, cînd Anghelache e găsit spînzurat şi inspectorul decide spargerea casei de bani, confuzia atinge apogeul. Tensiunea cade brusc - dînd la iveală întrebarea ce pare fără răspuns -o dată cu aflarea că din casă nu lipseşte nici un leu. „Amicii" sînt fatalmente zdrobiţi de uimire: neînţelegerea lor a creat un mister la care ei înşişi n-au soluţie. „Amicii" sînt corul, vocea obştei: dar în loc să deţină adevărul, ei produc confuzia. Caragiale ştia bine vechea regulă din teatru, ca să atribuie, ironic, corului, un rol diferit de acela consacrat, în scopul obţinerii efectului de inexplicabil. Ca să lămurească lucrurile, ar fi trebuit doar să dea cuvîntul - ceea ce nu face - şi altei voci decît aceleia a „amicilor". Enigma e pusă la cale cu abilitate şi, oricît de evidente ar fi împrejurările, adevărul bietului Anghelache e învelit ca o larvă în mătasea neînţelegerii.

Şi celelalte eseuri conţin asemenea elemente de ingeniozitate critică. De exemplu, eseul despre Verdictul lui Kafka sau acela, deopotrivă de remarcabil, despre Pana de automobil a lui Durrenmatt. încă şi mai complex este eseul Emil Codrescu şi Complexul lui Nabokov, pe care, dacă am destule motive să-l contest în concluziile sale, nu pot să nu-l admir pentru fineţea şi rigoarea lui. Ingeniozitatea e o trăsătură mult mai răspîndită în critica modernă decît în aceea tradiţională, şi ea i s-a reproşat adesea. Celebra polemică dintre Picard şi Barthes de acum un deceniu şi jumătate conţinea ecourile iritării de care tradiţionalistul profesor de la Sorbona era cuprins cînd i se părea că unii critici fac abuz de artificii ingenioase în lectura textelor literare.

Explicaţia este simplă, deşi implică un paradox. Noua critică refuza evidenţa în forma, obişnuită mai înainte, a identificării autorului. Ea pretindea că semnificaţia rămîne ascunsă autorului, în acelaşi timp, ea vedea - în testele clasice, ca şi în cele moderne - funcţionarea unui mecanism ce poate fi descris destul de exact. „Misterul" operei era, cu acelaşi gest, onorat şi lichidat. Critica modernă este bîntuită de utopia operei inteligibile, la nivelul unei anumite congruenţe a mijloacelor ei. O „logică", desigur, simbolică, dar nu mai puţin o logică, se găseşte inevitabil presupusă în clipa în care opera e considerată nu atît rezultatul unei „trăiri" organice, cît rezultatul folosirii unor coduri şi clişee specifice. Citim şi alte studii din Modelul şi oglinda (Garda Marquez, fabricantul de miracole saux Candidatul şi teoria „electricităţii") şi observăm aceeaşi lectură în care semnificaţia este descifrată cu un mecanism imaginar, de forme, teme sau motive simbolice congruente. Ion Vartic a înţeles corect paradoxul criticii moderne şi, nu întîmplător, preferinţele lui se îndreaptă spre texte a căror funcţionare poate fî transpusă într-un „model". Acestea aparţin modernităţii atrase de artificial, de joc, de mască, de „ingenium", şi deloc viziuni organice, moştenire a ideologiei artistice romantice sau realiste, care privilegia spontaneitatea creatoare, „geniul" natural, imitaţia.

Modelul şi oglinda este o carte plină de învăţăminte pentru consolidarea unei perspective moderne asupra textului literar, deşi ea nu face uz (şi, cu atît mai puţin, abuz) de o terminologie ostentativ tehnică, alegînd libertatea şi farmecul eseului.

(România literară, 39, 1982)

Document: 48. Daniel Dimitriu.doc

DANIEL DIMITRIU

„Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski"

Ambiţios, original, interesant, deşi insuficient pe alocuri sub raportul metodei, eseul lui Daniel Dimitriu despre Alexandru Macedonski (Grădinile suspendate, Junimea) reprezintă probabil cartea cea mai bună de pînă acum a criticului. Teza principală o găsim formulată la sfîrşitul primului capitol (Eroicul), cel mai

important, în ordinea ideatică: „A fi artist înseamnă pentru Macedonski a fi unicul, a fi atotputernic". Contestaţiile şi polemicile lui, care au în vedere, între alţii, pe Alecsandri şi pe Eminescu, nu trebuie privite, deci, simplist, ca o expresie a vanităţii omului, ci ca „ un reflex normal al structurilor de adîncime ale operei, o proiecţie în biografic a unui impuls dominator" etc. (p. 70). Acest impuls este de esenţa dorinţei de putere. Răsturnînd relaţia îndeobşte stabilită de comentatori, Daniel Dimitriu încearcă să ne convingă că „tema" puterii ordonează în profunzime creaţia macedonskiană, răsfrîngîndu-se şi în gesturile omului, ca un dat primordial al personalităţii artistice (şi nicidecum ca particularitate pitorească a celei sociale). „ Oricîte motivaţii biografice se pot desluşi îndărătul acestui fel de a fi (al omului şi poetului), existenţa unui instinct marţial € neîndoielnică" (p. 13), notează criticul, precizînd că „tema puterii devine foarte repede principiul de organizare al gîndirii poetice macedonskiene şi se menţine pînă la sfîrşit", „codiflcînd şi în acelaşi timp unificînd mulţimea de sensuri, unele atît de contradictorii, ale creaţiei" (p. 15). O paralelă Macedonski-Nietzsche i s-ar părea, din acest motiv, la fel de necesară ca aceea devenită tradiţională dintre Eminescu şi Schopenhauer. Din păcate, mai cu seamă în acest prim capitol (Eroicul), teza nu e susţinută cum trebuie şi, împotriva strădaniilor evidente ale autorului, ea ajunge să ni se pară forţată. Eroarea pe care Daniel Dimitriu o face este una de tactică: de la al doilea paragraf înainte, o dată stabilită premisa pe care am văzut-o, eseul se pomeneşte căutîndu-şi argumentele în planul... biografic. Se reface bunăoară dosarul arhicunoscut al neînţelegerilor dintre Macedonski şi Eminescu (înainte de publicarea de către primul a nefericitei epigrame), se reia problema raporturilor Iui Macedonski cu „Convorbirile literare" şi cu Maiorescu, iar pe urmă, urîta Iui campanie contra lui Alecsandri (pe care iniţial îl adulase). E drept că distribuirea accentelor este uneori alta în aceste pagini decît în studiile lui Adrian Marino, dar eroarea tactică rămîne: pentru Daniel Dumitriu problema nu consta în a lămuri substratul

bibliografic, umoral, accidental al acestor dispute, ci tocmai din contra de a găsi sursa lor în străfundurile operei. Lasă că nici măcar biograficeşte nu ieşim deplin edificaţi (căci articolele din „Timpul" vizînd pe Macedonski sînt numai atribuite lui Eminescu de unii editori, fără a exista vreo certitudine, în această privinţă, ele nefiind semnate, ca să nu mai spun că textul cel mai vehement şi singurul incontestabil n-a fost tipărit niciodată în timpul vieţii lui Macedonski şi n-avea cum să-i provoace sau alimenteze iritarea): partea cea mai proastă este însă că poeziile cu caracter de pamflet, supuse examenului de către critic, sînt printre cele mai nereuşite ale lui Macedonski, lipsite de duh şi de talent. Abia pe la pagina 53 reintră, într-o sferă critică de discuţie; se avansează ideea că Macedonski se situa într-un moment de cotitură culturală şi că opoziţia lui se manifestă nu numai contra vechiului principiu al poeziei, dar şi contra unora din principiile no'i; faţă de Mircea Scarlat sau de alţi istorici literari care s-au referit la respectiva opoziţie, Daniel Dumitriu vine cu observaţia foarte interesantă că dacă vechiul apare totdeauna, în asemenea împrejurări de ruptură, solidificat şi omogen, noul apare, dimpotrivă, eterogen, fluid. Ne-am fi aşteptat să fie trase de aici unele consecinţe folositoare pentru teza eseului, dar criticul îi întoarce a doua oară spatele ca să releve alte aspecte de viaţă culturală, menită a documenta spiritul de competiţie şi grandomania crescîndă a lui Macedonski după „pedepsirea" lui de către opinia românească, favorabilă net, după 1883, lui Eminescu. în aceste condiţii, revenirea în finalul capitolului la formularea (pe care am citat-o) a ideii că nu biograficul hrăneşte obsesiile de prioritate şi dominare macedonskiene, ci invers, că ele aparţin în mod organic operei şi trec de acolo în comportarea publică a artistului şi a omului, ne găseşte mai puţin pregătiţi chiar decît eram la început pentru a ne-o însuşi.

Un foarte convingător capitol este în schimb al doilea (Eroticul). Este cu siguranţă nivelul cel mai înalt atins pînă azi de critica lui Daniel Dumitriu şi comentariile viitoare ale poetului nu vor avea cum să ocolească aceste pagini. Pe scurt, criticul descoperă pe lîngă o ezitare a tînărului Macedonski între idilism şi romantism, persistenţa pe toată durata operei lui, şi mereu încîlcit cu altele, a „firului idilei", desfăşurat din ghemul iniţial al aşa-numitelor Idile brutale. Acestea (necunoscute decît tîrziu, cum se ştie) sînt admirabil analizate în combinarea insolită de „pudic şi orgiastic", „idilic şi priapic". Un motiv esenţial al despărţirii lui Macedonski de romantism aici trebuie căutat. Originalitatea liricii (dar şi a prozei poetice din Thalassa) constă în caracterul nesentimental al crosului (chiar antisentimental),

în accentul pus pe „fizica pasiunii" etc. (p. 92-93). Cîteva pagini dense se referă la Thalassa, la „confuzia" codurilor stilistice din acest roman de o îndrăzneală, sub raportul imagineriei erotice, neegaiată pînă la Arghezi în literatura noastră sau la „poetica dorinţei", cum o numeşte Daniel Dumitriu.

în legătură cu versurile din aceeaşi categorie, criticul are o expresie foarte justă: „Formele participă la mesa/" (p. 101). El explică sinestezia şi alte procedee simboliste prin prisma aceleiaşi „poetici a dorinţei" şi prin „limbajul senzaţiilor", pe care Macedonski îl opune aceluia sentimental al romanticilor. Poet de erotice senzitive, există la Macedonski senzaţii recurente fixate în imagini recurente. „Semantica florii" prilejuieşte criticului consideraţii personale (de la 107), care-l conduc spre motivul grădinii suspendate, care i-a sugerat titlul întregului eseu (p. 120). (I-aş semnala în treacăt că motivul grădinii a mai fost odată folosit, într-un context asemănător, în critica noastră, şi anume de către Mircea Zaciu într-un studiu care se ocupă de Costache Negruzzi şi în care pornea de la capitolul despre arta grădinii din Estetica lui Lukâcs). Finalul capitolului este, de asemenea, remarcabil. Daniel Dumitriu sugerează existenţa a două modele erotice, în epoca din jurul'lui 1900, la noi, unul dominant în romantism şi consacrat de poezia lui Eminescu, model de origine platoniciană, sentimental şi moral, şi un altul antiromantic, modern, nesentimental, „fizic", pe care-l ilustrează Macedonski. Mă întreb dacă baudelairianismul sesizat de Călinescu nu aparţine acestui al doilea model.

O clasificare proprie este şi în capitolul al treilea (Celestul), unde se reia chestiunea oarecum curentă a imageriei zborului la Macedonski. Observînd că „ascensionalul este una din figurile afişate ale textului, cea mai unitară, cea mai bogată în conexiuni simbolice" (p. 126), Daniel Dumitriu distinge între un „ascensional polemic" (formulă care, neexplicată, nu pare prea nimerită), adică a aceluia în care se păstrează legătura cu pămîntul şi se vede dificultatea desprinderii sau opoziţiei, şi „ascensionalul extatic", în care sufletul contemplativ şi-a dobîndit libertatea şi puterea de dominaţie. Prin această prismă, sînt foarte original analizate Noaptea de noiembrie şi, respectiv, Noaptea de mai, ultima socotită „o placă turnantă" a liricii lui Macedonski, „poem al unei transmutaţii", în care poetul ar realiza „saltul" în imaginar şi celest (p. 143-l45). Acestor structuri ale imaginarului le corespund şi două registre stilistice: unul romantic, exaltat, „nevrotic", altul jubilativ, apoteotic, „narcotic" (p. 148). Despărţirea lui Macedonski de romantism este din nou subliniată: romanticii sînt atraşi de intermundiul dintre pămîntesc şi celest, spaţiu

al aspiraţiei şi utopiei, antitetic, dilematic, ambiguu; în schimb, „Macedonski nu se poate menţine în această zonă1' pe care o „percepe" şi „frecventează", dar pe care o depăşeşte. Criticul scrie: „ Trecerea de la natura-adăpost, de la natura-spaţiu al euforiei solitare la natura-leagăn mistic, zămislitoare, care-şi trimite, prin emanaţiile parfumurilor, sevele spre cer, semnifică desprinderea de romantism şi cucerirea unui univers poetic integrator" (p. 1509. Ar fi interesant de ştiut şi în ce măsură această despărţire de antiteticul romantic îl aduce pe Macedosnki mai aproape de noi. Daniel Bumitriu pare a crede că spiritul modern merge de fapt pe urmele celui romantic. In predilecţia, pentru zona de criză intermundană (p. 149). Aşadar, paradisiacul pur macedonskian (bine analizat în continuare; solaritate, auroral, luminiscenţă, cromatism) nu ar fi modem, înclin să cred că lucrurile aşa stau. După ce, în treacăt, mai sacrifică odată pe altarul biogragist (notînd că Noaptea de mai ilustrează detaşarea de contingente, în condiţiile dizgraţiei absolute în care autorul se află aruncat, în 1887!), criticul însăşi ia seama şi încheie capitolul cum se cuvine. El remarcă relaţia ce se poate stabili între ascensional, celest etc. şi instinctul de dominaţie, care sălăşluieşte în imaginaţia cea mai adîncă a poetului, trăgînd următoarea concluzie: „Forţa (energia), erosul, ascensiunea slnt cele trei puncte care configurează spaţiul tridimensional al lirismului macedonskian" (p. 191).

în fine, capitolul intitulat Himericul aşează bolta construcţiei critice. Daniel Dumitriu are toate motivele să definească „visul" macedonskian mai puţin ca utopie şi mai mult ca act de luare în posesie (p. 202). în centrul analizei se află Noaptea de decemvrie, caracterizat ca poem despre fascinaţia himericului, „parabolă a puterii care parcurge ciclul complet", după ce Noaptea de noiembrie a tatonat spaţiul convenabil naturii lirice (înaltul), iar Noaptea de mai a zugrăvit escaladarea şi atingerea apogeului; acum însă poetul întrevede şi caducitatea experienţei sale. De aceea, dacă tonalitatea era polemică, agresivă în prima poezie, şi exaltată în a doua, în Noaptea de decemvrie ea este de lamento. Tot examenul acestui poem ar merita citat, pentru intuiţiile lui juste şi noi. îmi vine mai greu să spun acelaşi lucru despre partea de încheiere a capitolului, unde se speculează pe tema dualităţii macedonskiene (temă veche de reflexie critică), a dublului ca figură definitorie; o oarecare neclaritate se resimte în aceste pagini, pe care le-am urmărit cu greutate. Voind să cuprindă prea multe lucruri, Daniel Dumitriu s-a cam complicat. Din critica Rondelurilor (interioară celei a principalelor Nopţi şi a Thalassei) reţinem indicarea unei varietăţi de registre care a scăpat comentatorilor

Daniel Dimitriu

din anii '20, cei dintîi care le-au cunoscut, şi chiar şi unora de mai tîrziu. O succintă critică a criticii conţine şi epilogul eseului, pe tema „ieşirii din romantism" a lui Macedonski.

Dincolo de orice obiecţie, eseul lui Daniel Dumitriu intră în bibliografia critică macedosnkiană.

(România literară, nr. 6, 1987)

Document: 49. Petru Poanta.doc

PETRU POANTĂ

„Radiografii"

Cronicarul de (cu puţine excepţii) poezie al revistei clujene „Steaua" îşi strînge în volumul Radiografii o parte din articolele publicate în ultimii cinci ani, premergîndu-le de un Argument în care. face un elogiu cronicii literare. Voi cita cîteva lucruri, căci mi se par instructive şi original formulate. Petru Poantă începe prin a denunţa două prejudecăţi care grevează cronica literară: una, a dimensiunilor ei fatalmente restrînse (de aceea scriitorii ar prefera să .fie examinaţi în studii şi monografii); alta, a caracterului ei de exerciţiu minor, pe care toţi criticii îl încearcă pînă la o vîrstă, oarecum spre a-şi face mîna, dar îl abandonează pe urmă. Aş preciza că întîia este o prejudecată a scriitorilor (sau a criticilor cînd scot ei înşişi cărţi), în vreme ce a doua este numai una a criticilor; şi aş adăuga că ambele maschează o atitudine faţă de cronică ce numai dispreţuitoare nu este: în definitiv, ce scriitor s-a dispersat vreodată bucuros de o scurtă cronică, preferîndu-i un lung studiu doct? Şi oare cîţi critici au renunţat la cronică de bună voie şi, mai ales, fără a tînji pe urmă după ea? Petru Poantă are, apoi, dreptate să afirme că, dacă „recenzia este o specie, cronica literară este o rubrică; prima aparţine criticii în general, pe cînd cealaltă unui critic anume". Cronica ar fi recenzia devenită, prin personalitatea unui critic, o instituţie literară. Cîteva asemenea instituţii, Petru Poantă citează ceva mai încolo. Vorbind de specia ca atare, el încearcă o sugestivă echivalenţă: „recenzia reprezintă schiţa criticii literare". O defineşte, rapid*, în felul următor:

„Frivolă şi uşoară în aparenţă, este dificilă şi pretenţioasă. Spirituală şi voioasă, «superficială» din pudoare, tandră sau măgulitoare uneori, incisivă ori brutală altă dată, ea constituie imaginea esenţializată a codului etic al criticii". Şi în concluzie: „Recenzia este, în fond, o moralitate, o schiţă de moravuri. Nu-i pasională, ci principială ". Pe cît de frumos spus, pe atît de just. Urmează cîteva consideraţii de, să le zicem, sociologie a speciei, care însă mi se par a avea un aer nepermis de arbitrarietate. „ Criticul nu imaginează, ci inventează. Este distanţa de la universul imaginar la obiectul produs, de la valoare la valoare de întrebuinţare. Avem d%-a face, desigur, cu o relaţie de interdependenţă, dar spaţiul «pieţei» îl interesează în primul rînd pe critic. El oferă un «obiect», cu un coeficient anume de perisabilitate. Recenzia sa este cea care se «cumpără», pe cînd cartea se refuză, principial, acestui schimb". Astfel de analogii, dacă nu sînt perfect riguroase, pot să ne înşele.

Ajunge să spun doar că scriitorul este, în aceeaşi măsură ca şi criticul, un „producător" de „obiecte" destinate „pieţei"; şi că opoziţia imaginaţie/invenţie nu este echivalentă cu opoziţia literară/critică nici pentru că, la rîndul său, criticul este, în aceeaşi măsură ca şi scriitorul, un „creator" de „universuri imaginare". Problema „pieţei" e încă şi mai complicată, fiindcă tocmai în producţia pentru piaţă valoarea de întrebuinţare tinde să dispară, înlocuită fiind de aceea de schimb. Mă rog! Un bun punct de plecare într-o discuţie mi se pare, în fine, a-l oferi pasajul din Argument care se referă la omogenizarea (criticul spune, „uniformizarea", cu ghilimele cu tot) culturii noastre, prin atenuarea în ultimele decenii a diferenţelor de spirit local. Toate acestea au meritul de a readuce în atenţie statutul cronicii literare. Mărturisesc că mă preocupă, poate mai mult, situaţia ei de fapt. Eu mi-aş fi pus bunăoară o întrebare, mai prozaică, precum aceasta: de ce la un procent relativ mare de cronicari, din totalul criticilor, este atît de stăruitoare astăzi impresia multora că instituţia ca atare a „criticii de întîmpinare" se află în suferinţă?

Articolele lui Petru Poantă sînt de obicei remarcabile prin două însuşiri: o pricepere evidentă a poeziei de azi; şi un stil personal, de sursă călinesciană prin „uşurinţă", potrivit cu obiectul. Mulţi alţii se pricep la poezie, puţini scriu atît de bine despre ea. Distincţia aceasta nu e o vană subtilitate. Petru Poantă face parte dintre cei în stare să descrie ori să definească poezia într-un limbaj în acelaşi timp critic, exact, şi adecvat la textul liric. Iată un prim exemplu de comentariu aplicat unor versuri ale Constanţei Buzea: «în cele mai valoroase poeme, se realizează o permanentă'senzaţie de gol, de lunecare si destrămare, o fascinaţie eminesciană a somniei, ca o melancolie solemnă. Apare o lume interioară, bogată şi stranie, subtil-melodioasă şi rafinat imagistică; ea atrage şi înspăimîntă, deopotrivă, fiinţa. Este un univers al expierii, benign şi liniştitor, dar şi unul al „marginii", înfricoşător prin tăcerile sale; e taina însăşi a poeziei între adoraţie şi disperare: „Aş vrea, să te iubesc, dar nu pot / Vii şi deschizi oglindă mare, / Mă uit In ea ca într-o carte /Pe care-o scrii îngenunchind, /Şi harul se umple iară / De lacrimă şi disperare"». Iată şi un al doilea exemplu, care e o fişă de dicţionar, deci o sinteză: „ Prolific şi puţin supravegheat, inventiv dar superficial, un fantast «suav anapodat», Gh. Tomozei este un balcanic care a spulberat spiritualitatea Isarlîcului barbian şi a păstrat doar culorile, adeseori frivole, ori sunetele de mătase sfişiată. Universul său nu-i lipsit de originalitate, îndeosebi prin faţadele multicolore, aprinse In podoabe sudice, dar se întîlnesc în cuprinsul lui extrem de multe stiluri: de la materialitatea

inefabilului a lui Nichita Stănescu la rupturile sintaxei lui Ion Gheorghe şi, înainte, lui Tudor Arghezi, pînă la ingeniozităţile epigramatice ale lui Marin Sorescu. Ciudat acest destin poetic care, la maturitate, trăieşte prin alţii, cu o uimitoare şi candidă nonşalanţă, fără a-şi pierde personalitatea. Căci poetul nu pastişează, el se regăseşte în alţii, creaţia fiind pentru el exerciţiu de stil. Uşurinţa şi dexteritatea acestor exerciţii sînt surprinzătoare, Totul este făcut parcă din amuzament, cu sentimentul jocului, deşi poetul apare de multe ori în ipostaze meditative, romanţios-erotice, grav existenţiale. Dar într-adevăr organice rămîn jovialitatea invenţiei limbajului şi bucuria subtilităţilor formale. Sensibilitatea sa este livrescăt". Secretul acestei critici este de a menţine echilibrul între judecată, distanţă, bazată pe idee, şi intuiţia unei consistenţe specifice a lirismului, între abstract şi concret. Petru Poantă este un critic de formulă: spontană, neprevăzută, şi de aceea sugestivă. Articolul lui nu pare de obicei construit, ci mai degrabă neglijent. Demonstraţia înaintează prin atracţia exemplelor, ca o sondă spaţială printre planete. Evidentă economie de combustibil la plecare: pentru ca, pe parcurs, comentatorul să profite de tot ce-i oferă textul, acomodîndu-se facil. E probabil ca acest impresionism să fie efectul unor trucuri şi ca, la o lectură repetată, unele articole să-şi revele construcţia, însă aerul lor liber, nonşalant, deloc pedant, obţinut cu greu sau dintr-odată, nu ştiu, este lucrul important. Cuvintele necesare îi vin criticului pe limbă parcă fără efort. Limbajul îi este înlesnit, necăutat, expresia destul de plastică şi de colorată. Accentul nu cade pe vreun protocol, pe formele amînării emoţiei critice' ci pe caracterizare, succintă şi adesea memorabilă. Miezul fiecărui articol poate fi descojit uşor: „în simplitatea lui - spune criticul despre «cîntecul» din Declaraţia patetică a lui M.R. Paraschivescu - are ceva implacabil, rechizitorial. Privită atent, ţesătura e complicată. Poezia e cînd eterică sau rafinată, cind modestă, polemică, urîtă chiar; se avîntă într-o metaforă cvasi-obscură, ca o iluminare bruscă, ori relatează un fapt banal, jurnalier, familiar; mingile sau înfierează, cîntă ori ţipă. Este colocvială, orgolioasă uneori, umilă alteori, fantastă sau naturalistă". Colocvială este critica lui Petru Poantă însuşi, destul de tehnică în fond, însă uzînd de un vocabular curent Tentaţia pozitivismului structuralist nu se simte. Criticul pare perfect satisfăcut de ceea ce-i oferă, în materie, impresionismului antebelic.

El îşi reprimă neîndoielnic o vocaţie pur artistică. Putem cita cîteva „portrete" introduse în cronici (şi justificate în articolul despre Mircea Ivănescu), ca o tentativă de a împăca austeritatea tehnică a genului cu cine ştie ce nostalgii creatoare. Aceste portrete sînt scrise, în spiritul lui

Călinescu, cu evident talent. M. Ivănescu: „Cine-l cunoaşte, ştie că existenţa sa pare a fi o ficţiune: cu mersul său somnambulic, ca o rătăcire; cu surîsul derizoriu şi astral, înflorit pe faţa veştedă, subţiată prin cultură şi angelic tumefiată în «paradisurile artificiale». Este o «himeră» asemeni «măştilor» care-i blntuie poezia". Dorin Tudoran: „ Figură tipică de muntean, subţiat prin «civilizaţia» calamburului şi a «bîrfei» benigne, manierat în gesturi, dar avînd plăcerea publică a limbajului gros, ironic, D. T. este un ingenios care, dacă are nu are gustul organic al rafinamentului, are dexteritatea de a produce iluzia lui". Adrian Popescu: „Candoarea mieroasă a omului, un permanent aer de aiureală şi confuzie, dar şi de suavitate aproape angelică, pe care îl degajă în faţa unui necunoscut, lasă impresia unui copil. In afara unor rare stări euforice provocate, prezenţa sa este întotdeauna benignă, în aparenţă, are «morala» naturală a regnului vegetal, mai exact a unei plante de deşert care nu-şi cultivă ghimpii decîl pentru apărare. Un retractil, prin urmare, o existenţă orizontală. Vitalitatea sa este de interior, nu are explozii la faţadă. Ştie să treacă neobservat, se adaptează uşor situaţiilor, însă din generozitate şi prudenţă nu din conformism. Chiar mersul îi este mai mult o alunecare, dar precipitată parcă, insinuantă Această «natură» domoală, rafinată prin cultură, extrem de sensibilă, paradoxal, are un rîs strident, cu ţiuituri scurte, ireal-demonice, un rîs venit din Umbria sa imaginară, pe care trebuie s-o simţim sălbatică în puritatea ei". Legătura acestor portrete cu opera poeţilor se vede numaidecît.

Despre proză, Petru Poantă scrie mai rar, şi fără strălucire. Cu excepţia unui eseu care aplică la Creangă teza carnavalescului a lui M. Bahtin, restul nu e caracteristic. Cronicarul „Stelei" rămîne unul al poeziei. De altfel, şi cărţile lui anterioare aveau în vedere poezia. Articolele din Radiografii îşi onorează titlul. Singura imputaţie mai gravă ce li se poate aduce o repetă, într-un fel, pe aceea de la Modalităţi lirice contemporane: lipsa unei clare scări a valorilor. Sigur, din ton, din cuvinte, un cititor atent poate deduce o mulţime de nuanţe, însă o cronică nu se poate mărgini la judecăţi implicite. Petru Poantă însuşi o spune: ea mai mult afirmă, decît dovedeşte. Totul este, deci, cît de limpede afirmă şi neagă. Iar dacă nu reuşeşte s-o facă destul de bine, e preferabil să aleagă doar autori indiscutabili. Nu toţi geniali, dar nici mediocrităţi patente, în cazul contrar, putem suspecta pe critic de convenţionalism sau de ipocrizie. Din nefericire, printre rîndurile articolelor lui Petru Poantă, îi putem citi, vai, uneori, destul de desluşit, relaţiile sociale. Destule din aceste articole radiografiază neantul cel mai pur. Criticul nu s-a mărginit să publice în revistă însemnările de

acest fel, le-a reluat într-o carte. Aici e un ciudat risc pentru un critic: acela ca, facînd „plauzibili" autori ce nu sînt decît simpli veleitari (şi un critic înzestrat ştie să se facă crezut), să-şi piardă cu vremea creditul, chiar şi cînd spune adevărul curat.

(România literară, nr. 4, 1979)

Document: 50. Alexandru Dobrescu.doc

ALEXANDRU DOBRESCU

„Foiletoane"

Nu încape îndoială că Alexandru Dobrescu are stofa de cronicar literar (sau, ceea ce nu e chiar acelaşi lucru, de foiletonist, cum spune el). Dintre toţi tinerii critici promovaţi, în urmă cu şapte-opt ani, de către Corneliu Ştefanache la „Convorbiri literare", el pare personalitatea cea mai puternică, (a debutat mi se pare la revista studenţească „Alma mater"). Articolele din care şi-a alcătuit prima carte (Foiletoane) constituie cea mai bună dovadă: clare şi nete, ca atitudine, scrise într-un stil direct, cîteodată aproape tăios. Obiectul tuturor îl formează volume de critică apărute în ultimul deceniu: cronicarul s-a specializat în critica criticii. Să fie cauza doar repartizarea iniţială a rubricilor din revistă? Nu-mi amintesc să-i fi citit nici în altă parte articole despre poezie ori proză. Această limitare (voită sau întîmplătoare) este destul de curioasă (cu excepţia lui Virgil Ardeleanu, specializat în critica de proză, nu mai cunosc alt exemplu) şi, oricît de remarcabile i-ar fi cronicile despre cărţi de critică. Alexandru .Dobrescu nu poate rămîne la nesfîrşit criticul criticilor. Un critic trebuie să fie un cititor complet, aceasta fiind deosebirea principală de amatorul care citeşte în funcţie de preferinţe, însă n-aş fi sincer dacă n-aş spune că Foiletoanele au profitat oarecum de pe urma specializării decise, creîndu-şi repede un limbaj deplin profesionalizat şi stereotipiile necesare. Mai vechile articole, dacă ţin bine minte, erau încă ezitante, nu atît ca judecată (foarte hotărîtă de la început), cît ca structură, abuzînd de introduceri şi paranteze. Cele care au fost culese pentru volum (în general, mai noi) au standarde precise, sînt edificatoare şi ca strategie, nu numai ca conţinut. Alexandru Dobrescu a învăţat să taie tot ce prisoseşte şi să pună punctele pe i. Jurnalistica

literară pare facilă ochiului superficial, dar e o meserie ca oricare alta. Nu mă refer doar la riscul de a aprecia pe loc, fără putinţa unui consult cu alţii, orice carte, dar chiar la compunerea articolului. Nimeni nu deschide o revistă culturală spre a citi studii savante, compacte, cu subsoluri ce atîrnă ca nişte ugere pline. Dar un articol publicistic ce ar fi pur şi simplu improvizat ar îndepărta în egală măsură pe cititor. Trebuie să cunoşti mersul pe sîrmă între seriozitate şi nonşalanţă, să captezi atenţia fără a trişa. Alexandru Dobrescu e un bun cronicar şi fiindcă are în sînge această tehnică. Spre deosebire de majoritatea criticilor, el şi-a asumat de altfel din capul locului condiţia de foiletonist, de critic de gazetă, cu alte cuvinte. Cronica e o specie a

jurnalismului literar, care în alte ţări s-a degradat (ce distanţă între Sainte-Beuve, de pildă, şi recenzenţii francezi de astăzi!), dar care la noi continuă să joace un rol de frunte. Se vede că literatura are încă nevoie de această instanţă de control. După Petru Poantă, care, în prefaţa la Radiografii, i-a constatat şi utilitatea, şi nobleţea, iată un alt tînăr critic ce nu se sfieşte să-şi intituleze simplu Foiletoane întîia carte, mai mult, să ironizeze de cîte ori i se iveşte ocazia teama multor critici de a ieşi în lume cu volume de recenzii. Cînd Pompiliu Constantinescu sau Perpessicius au fost în primul rînd cronicari, iar volumele lor cuprind aproape numai cronici, nu e o înjosire, ci, din contra, să vrei să fii cronicar: cronicar şi nimic mai mult, dar nici mai puţin decît atît, cum ar fi zis E. Lovinescu. Nu ştiu ce va face Alexandru Dobrescu de aici înainte. Va continua poate să comenteze literatura curentă, în acest caz, el trebuie să rămînă convins, cum pare a fi acum, că foiletonul nu e (deşi unii aşa îl socotesc) un exerciţiu pentru întreprinderi mai ambiţioase, ci o specie majoră a criticii, iar adevăratul cronicar, o instituţie indispensabilă.

In prima parte a volumului, găsim grupate şase articole ceva mai ample despre critici aşa-zicînd clasici. Toate au ca idee subtextuală ori afirmată necesitatea polemicii. Alexandru Dobrescu pare foarte interesat de polemică sub toate raporturile: cultural, istoric, tehnic. Gherea e comparat ca polemist tu Maiorescu, în cîteva formule sesizante: unul e socratic şi dialectician, celălalt oracular şi dogmatic. Maiorescu fiind aristocratul în polemică, Gherea introduce principiul egalităţii. Presărat de idei surprinzătoare este şi articolul despre Ibrăileanu. Tînărul gherist şi socialist continuă în polemică tradiţia aristocratismului maiorescian: lucru încă o dată paradoxal, dacă avem în vedere diminuarea consecventă de către Ibrăileanu a acţiunii criticii maioresciene. Alexandru Dobrescu analizează premisa acestei diminuări în Spiritul critic în cultura românească şi-i denunţă caracterul sofistic. Admiraţia criticului ieşean faţă de Ibrăileanu e perfect lucidă, în deosebire de cultul nediferenţiat al altor concetăţeni ai săi. Se ştie că pentru Ibrăileanu toate ideile maioresciene s-ar afla în germene la Kogălniceanu şi Russo. O idee are valoare în cultură, spune Alexandru Dobrescu, prin urmările ei. Nu e important atît cel care a af\rmat-o întîi, cît cel care a lucrat metodic pentru a o aplica. Ar trebui poate precizat: nu cine începe o acţiune contează, ci acela care o duce la bun sfirşit. Noi avem nenumăraţi pionieri în cultură şi puţini oameni răbdători, care să meargă pînă la capăt. Nu e chiar ideea recentă de protocronism un fel de consolare iluzorie pentru neputinţa de a sfîrşi atîtea minunate începuturi? în legătură cu protocronismul: Alexandru

Dobrescu găseşte, într-un spiritual şi just articol (Fantasii răsăritene) că teoria lui Edgar Papu n-ar fi în esenţă decît „ o extindere la nivelul, mapamondului" a ipotezei mele privitoare la obsesia începutului pe care am propus-o în Contradicţia lui Maiorescu. Declin fără părere de rău această onoare. Eu am susţinut cu totul altceva şi anume că omul de cultură român a avut preocuparea obsedantă de a lua totul de la capăt, însă pe un fond de scepticism (de unde contradicţia) care l-a împins să bănuiască sub orice construcţie nouă un zid părăsit şi neisprăvit. Protocroniştii cred că mulţi scriitori români sînt precursori fără s-o ştie. Diferenţa e clară: obsesia întîietăţii, sceptic ruinată dinăuntru, nu e acelaşi lucru cu o întîietate presupus reală care se ignoră, fie şi numai pentru faptul că o prezumţie n-are cum fi identificată cu o lucrare naivă, anticipînd în necunoştinţă de cauză.

Portretele unor critici (din primele două secţiuni ale Foiletoanelor) sînt admirabile. Articolul începe de obicei prin încercarea de a capta atenţia cu o idee nouă ori aşezată într-o perspectivă neaşteptată; urmează ilustrările de rigoare, prin ample citate, sau numai discutarea mecanismului critic, a ideologiei critice etc. Totul, concis, rapid, în cîteva linii. Alexandru Dobrescu e, în majoritatea articolelor sale, un critic neprotocolar şi categoric. Comparînd, el defineşte, determină, măsoară. Stilul nu e deloc „literar", ci aşa-zicînd pur critic, stil al formulei definitorii. Articolul despre Octav Şuluţiu începe cu o suită de definiţii.

„ Dacă Perpessicius e familiar cu sistem, Octav Şuluţiu e astfel de la natură O natură năvalnică, ce simte nevoia să se exprime şi o face numai în forme radicale. Totul e încărcat de afectivitate ~ vreau să spun, deformat de ea, pentru că la Şuluţiu afirmaţia devine apologie, refuzul se transformă în negaţiune completă, chiar simpla disociere teoretică lasă impresia masivelor dislocări de rocă ".

Metafora de la urmă e o raritate în acest stil ce are ambiţia de a datora cît mai puţin „literaturii". Articolul despre Ş. Cioculescu se încheie cu un „portret": ,,Şerban Cioculescu este un intelectual de rafinament (urmare educaţiei Ia o cultură de tradiţie) şi această elevaţie explică, la rindu-i, interesul pentru nimicuri, fundamentale într-o optică de colecţionar, şi renunţarea la experienţele critice de amploare, în Itinerar critic atracţia pentru faptul istoric este manie de rafinat, ca atîtea altele; un soi de blazare a criticului, dispus să cheltuiască aproape trei decenii în degustări pedante ".

Multe formule sînt de o laconică expresivitate. Iuţeala aceasta de condei (condiţie a foiletonismului) e vinovată cîteodată de un neplăcut aer de familiaritate, pe care-l simţim în articole, de.oralitate

nestînjenită. Criticul scrie: „la o adică", „peste toate"; el ia peste picior cultura lui Caragiale zicînd că „nenea lancu", la „Timpul", va fi fost „pus în temă" de Eminescu în privinţa filosofici lui Kierkegaard; în fine, traduce înţelesul cîte unei propoziţii critice îrk felul următor: „Ce sens are să te conving că n-ai dreptate, cînd dumneata nici n-ai înţeles bine ce am spus?", afectînd adică tonul conversaţiei amicale. Badineria îmi displace în critică, unde naturaleţea e valabilă numai cînd e contrafăcută. Se vede lesne pe obrazul nefardat al criticii lui Alexandru Dobrescu orice emoţie. Se vede de exemplu cînd articolul e scris cu plăcere sau în silă. Afinităţile, antipatiile ori chiar veleităţile autorului sînt aproape evidente. Sinceritatea e uneori ostentativă: „Personal nu agreez o asemenea retorică, susceptibilă de ambiguitate", scrie Alexandru Dobrescu despre maniera lui Lucian Raicu. Definind arta lui Perpessicius ca un mod de ascundere a ideii, pînă la a da aparenţa contrariului ei, Alexandru Dobrescu ne lasă să înţelegem fără dubiu că o astfel de artă îi este, lui, în principiu străină, în adevăr, atît în recenzii, cît şi în articole polemice (cum ar fi cele contra lui I. Constantinescu ori M. Drăgan), totul e pe faţă, indiscutabil, luminat în toate unghiurile, însă sînt şi două-trei excepţii care confirmă regula şi care pot indica o varietate mai mare a resurselor expresive ale cronicarului. Poate că simpatia (în ciuda deosebirilor de program) pentru Perpessicius şi L. Raicu de aici izvorăşte. Un articol despre Constantin Ciopraga se bazează în întregime pe ceea ce aş numi falsa concesie. Pînă şi înfăţişarea protocolară e suspectă: „Ne-am obişnuit să descoperim în cărţile lui Constantin Ciopraga o critică in haine de seară, vreau să zic — scrobită, sobră, de o răceală ce mai mult îndepărtează decît impune, ferită de stridenţe, mereu egală cu sine, într-un stil ventral, academic, lipsit deci de participare, dacă nu şi de afectare". Criticul ia cu două mîini ce a dat cu una. Fraza se goleşte subit de orice apreciere, rămînînd constatativă. Dar constatarea aceasta aparent obiectivă împunge cu un vîrf de ac înveninat: „ De fapt, Const. Ciopraga are ambiţia de a repeta experienţa şi destinul autorului Adelei, ale cărui obsesii şi le însuşeşte - e drept, la altă temperatură,' semn al constituţiei deosebite". Mai era vorbă? Prima parte a articolului despre M. Ungheanu ar putea ilustra un studiu despre ironie; pe cel mai serios ton din lume, criticul afirmă enormităţi: „Stilul e omul - credea Buffon şi nu ştiu, pînă acum, nici un exemplu în stare să-l contrazică. Nici chiar acela al lui M. Ungheanu, critic prolific, şi care aspiră la foto/iul supremei autorităţi prin demersuri formulate de o manieră ce violentează normele constituite ale limbii La acest nivel, el este un

Alexandru Dobrescu

revoluţionar, un spirit pe care închistatele reguli tradiţionale îl sufocă, un înainte mergător..." Şi, cu aerul că rezumă părerea lui M. Ungheanu însuşi despre stil, conchide: „Se cuvine să rupem o dată pentru totdeauna, cu rigorile formaliste, care ne împiedică, cel mai ades, să ajungem la ţesătura ideatică a textelor". Iată, pentru cunoscător, chiar stilul de campanie al înainte mergătorului.

Foiletoanele confirmă o vocaţie critică şi conţin promisiunea unei remarcabile cariere de cronicar literar.

(România literară, nr. 35, 1979)

Document: 51. Alex. Stefanescu.doc

ALEX. ŞTEFĂNESCU

„Prim plan"

„Dacă nu exista, Mircea Dinescu trebuia inventat", scrie Alex. Ştefanescu în chiar cea dintîi frază a articolului consacrat poetului Elogiilor de cînd eram mai tînăr. După cîteva alerte ^date bibliografice, el continuă cu o fixare a locului poetului în contextul debutului său intempestiv: „Cînd a apărut Mircea Dinescu în poezia noastră, «necuvintele» lui Nichita Stănescu erau considerate de mulţi autori şi chiar de cititori (adeseori din snobism) singurul limbaj liric posibil. Prezentau, printre altele, avantajul că făceau greu de sesizat lipsa de înzestrare a celor care le foloseau (situaţie paradoxală, deoarece inventatorul lor era mai mult decît înzestrat), în plini' glorie a necuvintelor, Mircea Dinescu a propus o poezie compusă dm cuvinte şi a făcut-o cu atît aplomb, cu atîta ingenuitate şi mai ales cu atîta talent, incit a apărut tuturor ca un inaugurator". Aceste abrupte consideraţii sînt sprijinite mai puţin, cum ar fi fost poate de aşteptat, pe analiza textelor şi mai mult de psihologia autorului, prinsă în două portrete sugestive. 11 reproduc pe al doilea: „Mircea Dinescu devine, în această perioadă a evoluţiei sale, un şerif la New York, un Charles Chaplin cu o floare la butonieră, sfidînd ropotul asurzitor al marşului realităţii, un omuleţ al lui Gopo care duce degetul la gură şi cere linişte cînd o explozie nucleară ameninţă să tulbure somnul

unui copil". Şi articolul se încheie cu o privire de sus, menită să aibă efectul căderii unei cortine: „ Mircea Dinescu, cu farmecul său de fiinţă liberă, conferă autenticitate şi forţă de persuasiune poeziei de atitudine socială". Acest scenariu se repetă, cu variaţii obligatorii, în aproape toate cele treizeci şi cinci de articole care alcătuiesc recentul Prim plan (Editura Eminescu) al lui'Alex. Ştefanescu şi pe care revista ,,Tomis" le-a găzduit cîndva ca pe tot atîtea capitole ale unei proiectate şi mereu amînate Istorii exacte a literaturii române contemporane.

Pornind de aici, ne putem face o idee limpede atît de intenţiile autorului, cît şi de mijloacele de care el se slujeşte. Alex. Ştefanescu este un critic foarte talentat, care şi-a făcut mîna, cum se spune, în gazetărie literară (şi nu numai literară). Am remarcat şi altă dată că el şi alţii dintre confraţii lui de vîrstă vin în cronica şi recenzia de carte nu dinspre învăţămînt, ca înaintaşii lor, care de la întemeierea disciplinei, au fost de obicei profesori, fie de liceu, fie de uni-, ersitate, ci dinspre gazetărie. Acum vreo douăzeci de ani a existat o polemică pe această temă, unora dintre profesorii noştri părîndu-li-se că tinerii

publicişti care eram noi pe atunci contravin, în articolele din reviste, normelor de seriozitate ştiinţifică în vigoare, însă, lăsînd la o parte această din urmă impresie, care exprima doar o furie de moment, o adevărată ruptură metodologică şi stilistică între critica didactică şi cea publicistică nu se produsese încă şi poate nu s-a produs nici mai tîrziu; în orice caz, deosebirile de obiect, de obiectiv şi de ton sînt mult mai mari astăzi decît ieri. Dintre toţi comentatorii actualităţii literare, Alex. Ştefănescu este cel mai departe de didacticismul (oricît de bine ascuns) al cronicii tradiţionale, şi cel mai avansat pe drumul unei întîmpinări de tip jurnalistic, care are alte standarde şi se adresează, în principiu, unui public nou. într-un fel, articolele lui seamănă din ce în ce mai mult cu ale cronicarilor din presa franceză de azi, un Angelor Rinaldi, de pildă.

Extrasele din textul despre Mircea Dinescu sînt semnificative şi putem demonstra, pe baza lor, felul în care Alex. Ştefanescu îşi concepe comentariile. Se caută, .mai întîi, o formulă epatantă de introducere, menită să creeze o impresie de spectaculos şi să atragă atenţia cititorului obosit, „în deceniul şapte, Marin Sorescu era la fel de popular în România ca Johann Strauss, în Austria, Ia sfirşitul secolului XIX". Aşa începe articolul despre autorul lui Iona. Pandantul este formula finală, de acelaşi tip. Iată cum se încheie articolul despre C. Ţoiu: „După ce a mai dat publicităţii o culegere de articole - Alte pretexte, 1977 — scrise mai demult, el a fost parcă absorbit definitiv de un cult al Galeriei cu viţă sălbatică, administrîndu-i gloria şi încercînd fără succes să fugă de ea prin scrierea altor romane". Ai doilea element al scenariului este găsirea unui punct de interes în jurul căruia să se rotească discuţia, căci nu poate fi niciodată vorba în aceste texte foarte concise de descriere minuţioasă a cărţilor, ci doar de sugerarea facturii şi însemnătăţii lor. Am văzut că la Dinescu „problema" centrală era modificarea tipului de poezie dominant datorat influenţei lui Nichita Stănescu. La George Bălăiţă, acest punct de interes maxim este oferit de ideea că romancierul ar fi întins criticilor, în Lumea în două zile, o adevărată capcană, în sensul că a scris exact romanul - plin de presupuse simboluri, etajat ca o plăcintă de foi, esoteric etc. - pe care supercititorii epocii îl pretindeau spre a-şi valorifica înclinaţiile lor preponderent hermeneutice. în cazul lui V. Em. Galan, „problema" e dată de astronomica distanţă dintre notorietatea pe care autorul romanului Bărăgan a avut-o cîndva şi anonimatul în care se află el în deceniile din urmă. A treia însuşire a articolelor este predilecţia pentru portret şi, încă, nu pentru unul izvorît din operă, ci pentru unul care combină împrejurări reale, amintiri,

observaţii, cu situaţii pur literare. Un portret, aşadar, mai curînd de reporter decît de critic, memorabil adesea, căci Alex. Ştefănescu are inteligenţă şi umor, un portret picant şi captivant. „(V. Em. Galan) locuieşte, ca şi M. Beniuc, pe Grădina Bordei, stradă încărcată de verdeaţă, dar, spre deosebire de poet, nu primeşte vizitatori. Are mai curînd atitudinea lui Niculae Moromete din Marele singuratic (care, la rîndul lui, urma un îndemn al lui Voltaire): stă izolat de lume şi îşi lucrează singur grădina. Poartă o salopetă chiar de grădinar, înainte de a reteza cu foarfecă o mlădiţă uscată de trandafir, o cercetează de foarte aproape, prin numeroasele sale dioptrii, şi o pipăie cu mişcări nesigure, de om cu sănătatea şubredă. Cînd împingi portiţa scîrţiitoare şi îţi exprimi dorinţa de a-i vorbi, te priveşte, bineînţeles, cu suspiciune, apoi te întreabă de-a dreptul: «Din partea cui vii?» întrebarea în loc să te ofenseze, te impresionează, facîndu-te să te gîndeşti la drama celui care de mulţi ani aşteaptă un mesager. «Nu vin din partea nimănui. Poate din partea istoriei literaturii...»". Aceste portrete, ca un fel de croquis de memoire ale lui Jean Cau trecut la critică literară propriu-zisă, conţin nota lor netăgăduită de intuiţie. Ele pot fi cîteodată extrem de maliţioase ori chiar nedrepte. „După demersurile sisifice pe care le-a făcut pentru a publica ediţia a doua din Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent a lui G. Călinescu (act de exemplar devotament, încununat de succes), Al. Piru şi-a îngăduit să povestească şi el istoria literaturii române. Să o povestească de parcă s-ar afla pe o insulă, în mijlocul oceanului, departe de fişierul său şi de rumoarea cafenelelor literare, pentru un Vineri care îl ascultă nemişcat, atent mai ales la perfecta articulare 'a frazelor". Ironia trece, în astfel de împrejurări, pragul care o desparte de cruzime şi uşurinţa caracterizării face pasul spre frivolitate: „Şt. Aug. Doinaş, cu structura sa de om profund serios, satisface conştiincios aceste aşteptări, introducînd cu maximă punctualitate rimele necesare şi concepîndfinaluri apoteotice. Cînd încearcă, totuşi, să cocheteze cu un artist, să devină imprevizibil, el seamănă cu fata bătrînă din Vară şi fum, care, sfătuită să meargă legănînd din şolduri, o face stîngaci, ca şi cum ar şchiopăta", în al patrulea rînd, cum s-a putut deja observa din citate, limbajul acestei critici este potrivit cu scopul lui principal, de a obţine un anume succes de public. Alex. Ştefănescu este expert în comparaţii şocante şi aproximative: numeroasele traduceri l-au transformat pe Marin Sorescu „ într-un Ilie Năstase al poeziei româneşti" sau „C. Ţoiu a dovedit că este nu un crai de Curtea-Veche, ci un Giuseppe Tomasi di Lampedusa". Caracterizările ori definiţiile lui apelează de regulă la termeni din

domenii (cinematograf, politică, sport) care, dacă n-au legătură cu literatura, sînt bine cunoscuţi cititorului mediu. Trebuie să admit că mie mi s-a făcut o favoare, comparat fiind cu o... balerină.

Ar fi incorect să neg valoarea şi eficacitatea acestui mod de critică. De multe ori, observaţiile şi analizele lui Alex. Ştefănescu sînt originale şi au o percutantă care nu-ţi permite să le uiţi uşor. Cu unele dintre ele (şi cu expresia lor) sînt, fireşte, de acord: „escamotarea" eului în lirica bătrîneţii lui Blaga; funcţia de „trezorier" al operei lui Caragiale şi Arghezi pe care a îndeplinit-o Ş. Cioculescu; tendinţa estetizantă din proza lui E. Barbu, care a devenit tot mai „literară" şi care aruncă o lumină nouă asupra unui roman, ce ne păruse odinioară atît de plin de viaţă, ca Groapa; influenţa „ocultă" a poeziei lui Geo Dumitrescu; „puritatea" pe care o capătă la C. Ţoiu romanul obsedantului deceniu (la care aş fi adăugat că puţini scriitori contemporani au fost mai sensibili la riscul extremismelor politico-ideologice decît autorul Căderii în lume, care nu e un tolerant faţă de ele, ci un subtil critic al lor); aspectul aluziv şi mitizant este mai propriu poeziei lui Sorescu decît acela demitizant şi aşa mai departe. Cu altele sînt în dezacord: Ivasiuc şi Doinaş n-au talent; din opera Măriei Banuş nu rămîne valabil decît volumul de debut; istoria consacrată literaturii vechi de Al. Piru şi articolele lui ticsite de informaţii ,,mi folosesc, uneori, nimănui"; Marin Preda e mai important ca personaj decît llie Moromete; proza socială a lui Buzura „ tinde spre o imagine generală voaiată, asemănătoare cu fotografiile spiritiste din trista şi elucubranta carte a lui Hasdeu, Sic cognito" şi altele.

Dacă am de făcut o obiecţie mai generală Prim planului, ea se referă la reversul eficacităţii înseşi dorite de către autor, şi anume la pierderea nuanţelor. Alex. Ştefănescu sacrifică spiritului de geometrie o bună parte din spiritul de fineţe necesar criticii la fel ca sarea în bucate. Defectul portretelor provine din principala lor calitate; sînt prea tranşante. Nu cunosc un critic care să taie mai cu plăcere nodurile gordiene (pe unde nu le află, le inventează) decît Alex. Ştefănescu. Au fost E. Lovinescu şi G. Călinescu de păreri opuse în privinţa „sincerităţii" lirice a lui Bacovia, ceea ce a atras o lungă polemică a urmaşilor lor? Vine Alex. Ştefănescu şi rezolvă totul cu o lovitură: „ Este evident că ambii critici au dreptate, fiecare din punctul său de vedere. Totul depinde de accepţia pe care o dăm noţiunii de sinceritate a poeziei: absenţă a raţionalizării sau absenţă a artistizării". Ce simple ar fi fost toate pe lumea asta a literaturii dacă am putea tăia nodurile cu sabia! Mai ales cînd frînghia este înnodată ad hoc;

ar fi surprinzător că T. Arghezi nu s-a prăbuşit moral imediat după 1948, cînd a fost contestat „oficial" de Sorin Toma, căci poetul „practic, necontestat" niciodată înainte, nu avea experienţa acestui gen de relaţii. Cum, adică, n-a fost Arghezi niciodată contestat înainte de 1948? Trebuie să observ fără plăcere că sînt destule împrejurări în care critica lui Alex. Ştefănescu se informează din zvon public („se zvonea, de exemplu, că subţirea culegere de nuvele - a lui Bănulescu, N.M., - atrăsese atenţia străinătăţii şi că fusese propusă pentru Premiul Nobel") sau plăteşte un tribut exagerat aproximaţiei şi vagului. In unele cazuri, e drept, autorul are absolută trebuinţă de aceste informaţii de a doua mînă, neverificate, neverificabile ori pur şi " simplu false, ca să-şi construiască pe temelia lor ipotezele personale. Combătînd, pe drept cuvînt, pe cei care i-au negat lui Gh. Grigurcu valoarea de critic şi de poet, are ideea a de mă număra printre ei; i-aş fi „ explicat (lui Grigurcu) ex catliedra cam cum este cu literatura " şi i-aş fi „lăudat versurile considerîndu-le la fel de bune ca ale unui începător, fon Bogdan Lefter". Mă tem că îi va trebui mult timp lui Alex. Ştefănescu ca să găsească în vreun articol al meu un sprijin moral ori material pentru asemenea năzdrăvane convingeri. Şi de cînd compararea a doi poeţi a devenit ruşinoasă? Ca să nu mai spun că eu am scris despre poezia lui Grigurcu mult mai favorabil decît -scrie autorul Prim planului, căruia i se pare că ea nu are „anvergura necesară pentru exprimarea marilor trăiri". Nu mă bate gîndul să discut acum pe tema marilor şi micilor trăiri poetice (nu înţeleg această ierarhie), dar nu mă pot abţine să nu protestez cînd mi se atribuie afirmaţii şi intenţii ca acelea (similare) care urmează: „în mod consecvent a scris despre el Nicolae Manolescu. Dar cum? Cu o admiraţie (discret) ironică, cu convingerea intimă că drumul ales de Valeriu Cristea este fără şansă". Nu-mi recunosc deloc această convingere intimă, cît despre cea public exprimată, e lesne de văzut că nu conţine nici o ironie, chiar dacă admiraţia mea faţă de Valeriu Cristea nu implică identitatea absolută de opinii. Regret aceste deformări ale adevărului, ca şi efectele ieftine, decorurile de carton în slujba cărora ele sînt puse. Alex. Ştefănescu n-are nici un motiv să se teamă că talentul lui de portretist sau ochiul lui de critic vor pierde printr-o ţinută mai supravegheată, printr-o grijă mai mare arătată nuanţelor.

(România literară, nr. 8, 1988)

Document: 52. Marian Papahagi.doc

MARIAN PAPAHAGI

„Exerciţii de lectură"

Debutul lui Marian Papahagi (Exerciţii de lectură) mi-l aminteşte pe acela mai vechi al lui Liviu Petrescu: aceeaşi critică inteligentă şi cultivată, acelaşi stil academic, distant, fără familiaritatea zgomotos orală a unora dintre tinerii publicişti, de o eleganţă protocolară şi, ah, demodată („cine va avea bunăvoinţa să confrunte ideile lui Ortega y Gasset cu poetica lui Ion Barbu... "). Comentînd, la rubrica lui, Exerciţiile de lectură, L. Ulici a văzut în autor un eseist, însă dacă nu ne lăsăm sugestionaţi de modestia ironică a titlului, trebuie să spunem că puţine lucruri din carte au cu adevărat caracter de exerciţiu, încercare, eseu. Marian Papahagî e un „studios", în ambele sensuri ale cuvîntului, cu solidă formaţie filologică: scrie o critică de interpretare, minuţioasă, sistematică, de tipul close reading. Ceea ce ne atrage atenţia la el e mai puţin imaginaţia şi mai mult modul foarte aplicat în care îşi fundamentează părerile. Cîteva studii din volum sînt de aspect monografic. O latură didacticistă chiar e de notat în texte probabil mai vechi, resorbită pe urmă, cînd structura a devenit mai liberă, deşi nu pe de-a-ntregul, dovadă frecvenţa unor astfel de exprimări: „să revenim la. .. ", „ca să ne întoarcem de unde am plecat... ", „relu'md discuţia într-un punct de unde am lăsat-o întreruptă... ". Aceste reminiscenţe trădează un spirit ce urmăreşte mai curînd să provoace convingeri decît să placă şi o metodă lentă, de gradare cu grijă a cunoştinţelor, învăluitoare şi insidioasă.

Sînt interesante şi opiniile criticului însuşi despre critică, în care cred a observa între altele tocmai această ezitare între o critică ce caută să obţină adeziunea la punctul ei de vedere şi una satisfăcută să i se recunoască sinceritatea mobilurilor: „Nici o critică - scrie Marian Papahagi în Pretext — nu e scutită de o apodictică a sa, sui generis, care pleacă de la premisa că rezultatul ei s-a obţinut pe deplin atunci cînd un număr - teoretic cit mai mare - de oameni nevinovaţi, neobligaţi să-i cunoască ideile, ajung la aceeaşi părere cu ea! In realitate, orice comentator literar ar trebui să-şi dorească un singur lucru: si anume acela ca nimeni să nu conteste sinceritatea şi iubirea de literatură pe care el le aşează la temelia cărţii sale ". Lucrul devine şi mai clar cînd, reluînd distincţia lui Eliot între „înţelegere" şi „explicare", o agravează pînă la a-i da înfăţişarea unei antinomii: adevăratul critic este acela care a pierdut plăcerea cititului, adică „iubirea de literatură"; şi chiar dacă „explicarea" mai cheamă uneori

„înţelegerea", ca dintr-un fel de nostalgie a criticului după condiţia lui originară de cititor inocent, esenţială rămîne „această incapacitate de opţiune definitivă între plăcerea provenită din înţelegerea simpatetică" a operelor. Incapacitatea din care se naşte „utopia" criticii.

Studiile propriu-zise sînt, aproape toate, temeinice, simpatic savante, pline de idei şi asociaţii, încercînd (şi uneori reuşind) să ne impună o perspectivă nouă asupra operei. Inventivitatea lui Marian Papahagi este de un tip special: este un icombat d'abordage. Una din asemănările lui Liviu Petrescu din Realitate şi romanesc aici trebuie căutată. Amîndoi par a citi opera literară din unghiul străin al unei teorii, teze, fraze, dacă nu descoperite întîmplător, în orice caz destul de îndepărtate de opera însăşi încît să creeze această impresie; cu alte cuvinte, nu lectura directă le dezvăluie structura pe care se aplică, au nevoie de acest intermediar care joacă rolul de revelator. Spre a dovedi de exemplu existenţa unei „poezii a iubirii" (deşi nu şi a unor „poezii de dragoste") la Ion Barbu, criticul pleacă de la cîteva propoziţii din Also sprach Zarathustra şi de la teza principală a lui Gasset din La dez/iumanizacion del arte. Nici măcar cunoscute obligatoriu poetului român (mă refer la eseul lui Gasset din 1927), ele îi explică poetica şi deopotrivă lirica; atît iubirea nietzscheeană pentru „îndepărtat şi înalt", cît şi sensul „dezumanizării" de la Gasset se regăseşte (de ce n-aş spune-o: surprinzător) la Barbu. Criticul rezumă astfel ideea: „Maniera sa poetică este «dezumanizată» atît în poeziile primului ciclu, cît şi în ale celor trei cicluri mai importante. Ion Barbu a parcurs însă singur o întreagă evoluţie a poeziei de la romantism la poezia modernă. Poezie a iubirii pentru îndepărtat şi înalt, poezia primei maniere barbiene era o continuare romantică parnasiană şi se contura în linie nietzscheeană Poezia din Joc secund încorporează experienţa avangardei şi depăşeşte nivelul încă «euclidian» al primei maniere. Dar este o experienţă acumuiată prin reflex. Lucrul se vede şi în versificaţie, dar mai ales în structura poetică; mergînd spre resorturile acestei poezii care îl caracterizează deplin, vom observa — şi aici parafrazăm din nou pe Gasset - că poetul înfăţişează în adevăr idei; fraza nu e atît de banală cum ar putea să pară la prima vedere. Poezia primului ciclu «ilustra» ideea şi se servea în acest scop de imagine. . Poezia din Joc secund este ideea... Metafora acoperă un spaţiu pur, se ancorează în idee şi depăşeşte astfel stadiul imagistic". Fără nuanţele argumentării, acest rezumat poate părea steril, însă e remarcabilă capacitatea integratoare a ideii critice: aproape nimic din opera lui Ion Barbu nu rămîne neinclus în schemă. Critica e în fond un cerc vicios: încearcă să descrie o operă în funcţie de un criteriu exterior

şi, în acelaşi timp, nu-şi găseşte criteriul decît prin descrierea operei. Marile cărţi de critică mi-au dat totdeauna sentimentul că îşi inventează obiectul fără efort, ca şi cum opera respectivă n-ar fi aşteptat decît să fie citită de critic în acel fel. Studiul lui Marian Papahagi despre Barbu este perfect coerent în dovedirea unei teze ce suna, în clipa avansării ei, cel puţin neobişnuit.

Dintre celelalte studii din volum merită atenţie cele despre Arghezi, Bacovia, Ungaretti şi Hesse, deşi poate că performanţa excepţională a autorului rămîne, neegaiată, aceea din Ion Barbu: mitopoetica integrării în unitate. E de ajuns să comparăm felul cum se verifică ideea prin operă în alte studii (de exemplu acela despre romanele lui E. Lovinescu) spre a ne da seama şi de dificultatea unei asemenea critici deductive şi de riscurile ei. Compensarea caracterului ei fundamental ilustrativ se face printr-o mare seriozitate a analizării textului, pe deoparte, şi prin exactitatea situării tipologice, pe de alta. Nelipsindu-i gustul, intuiţia, Marian Papahagi e totuşi mai degrabă un spirit speculativ şi teoretic decît unul ataşat de concretul obiectului. O pagină din critica lui, de oriunde am citi-o, e la fel de solidă ideatic, ca o anume dignitate a disocierii intelectual culturale, deşi fără senzorialitate, culoare saii pitoresc: „Căci din dubla diviziune majoră a psalmilor (psalmii lui David - psalmii lui Solomon) există elemente în poezia arghezianâ, ţi cum bine se ştie al doilea grup nu a fost cuprins in tradiţia biblică Ori dacă psalmii lui David sînt mai cu seamă preamărire a divinităţii, apologie, cei ai lui Solomon au un mai pronunţat caracter mesianic, de tensionată aşteptare a redemptorului... Şi încă n-ar trebui uitat că una dintre accepţiunile termenului (de psalm) este aceea de cintec de reproş, or, în compunerile argheziene, o bună parte din notele specifice ţin tocmai de reproşul adresat divinităţii pentru vina de a nu se fi arătat celui care o caută". Critică de fineţe, dar şi armată filosofic, denotînd cunoaşterea literaturilor străine, Exerciţiile de lectură constituie un debut remarcabil.

(România literară, nr. 25, 1977)

„Critica de atelier"

Ca şi Exerciţii de lectură şi Eros şi utopie, noua carte a lui Marian Papahagi, intituiată Critica de atelier, se deschide ca un Pretext despre funcţia criticii. El ar merita să fie confruntat cu precedentele, spre a se degaja evoluţia netăgăduită a ideii pe care autorul şi-o face despre disciplina sa. Mă voi mărgini deocamdată să semnalez că, după ce s-a

ocupat de „impostura" şi, apoi, de „necesitatea" criticii, Marian Papahagi pledează astăzi pentru o hermeneutică, al cărui domeniu este un anumit limbaj. Urmînd pe Luigi Pareyson, el scrie în încheiere: „ Desigur, demersul hermeneutic modern îşi revelă problema limbajului ca pe un s-paţiu al propriilor investigaţii: dar totul este, sau poate deveni, limbaj. Din perspectiva criticii, acesta este nu numai atît: textul e un limbaj orientat spre execuţie, reprezentare, lectură, de neimaginat in afara unei persoane care le întreprinde... ". O parte din vechile soluţii sînt reluate, cu un aparat mai savant, şi integrate într-o concepţie unitară şi plauzibilă. N-am a reproşa lui Marian Papahagi în această privinţă decît excesul principalei lui calităţi: încercarea de a se menţine pe o linie mijlocie, capabilă să împace toate contradicţiile. Concepţia însăşi, care rezultă de aici, e demnă de a fi îmbrăţişată (nici o asperitate nu ne împiedică), dar oarecum lipsită de strălucire.

Studiile din volum folosesc această hermeneutică stilistică (dacă mi-e îngăduită formula) într-un sens relativ nou faţă'de cele anterioare: ele sînt consacrate analizării variantelor atestate din diferite opere şi dezvoltă, în subsidiar, o foarte interesantă teorie a rescrierii. Sugestia pare să fi venit autorului din cercetările italienilor, Gianfranco Contini îndeosebi, interesaţi de asemenea studii, în cazurile în care am avut putinţa verificării, fiind vorba de opere care îmi erau cunoscute, analizele lui Marian Papahagi mi s-au părut excepţionale, întreagă prima secţiune a culegerii (Filimon, Lovinescu, Ion Barbu şi Agârbiceanu) cuprinde asemenea examene critice de variante. Nicicînd înainte criticul n-a fost mai original şi mai convingător, deşi însuşirile lui au rămas aceleaşi de la Exerciţii de lectură: informaţia ieşită din comun, inteligenţa disocierilor şi spiritul de fineţe. Nu mă pot pronunţa despre ultima treime a cărţii, decît după ureche, ca să zic aşa, fiindcă obiectul studiilor mi-e prea puţin familiar (Gozzano, Saba, Uugaretti, Montale, Gardarelli, Gongora şi Murillo Mendes). Mai eterogenă, sub raportul scopurilor, această a doua parte pune în valoare erudiţia de italienist şi de spaniolist a lui Marian Papahagi, cu siguranţă unul din rarii cunoscători profunzi de la noi ai literaturilor respective.

Filimon la răscruce îşi propune să conteste o frecventă opoziţie, susţinută de aproape toţi comentatorii scriitorilor, între realismul lui „naiv" şi romantismul de „şcoală". După opinia lui Marian Papahagi, „ambele ar putea fi în egală măsură produsul artei, al căutării", şi deopotrivă de conştiente. O „răscruce" stilistică apare totuşi la autorul lui Friedrich Staaps şi ea este dovedită prin compararea variantelor din 1860 şi 1861 ale nuvelei cu acest titlu. Cum Filimon n-a lăsat 'manuscrise, operaţia este irealizabilă în cazul altor opere.

întîmplarea face totuşi nu numai ca nuvela menţionată să aibă două variante (una în volumul de Excursiuni în Germania Meridională,

alta în „Revista Carpaţilor"), dar şi ca linia despărţitoare între acestea să lase deoparte pe publicistul Filimon (cronici muzicale, jurnal de călătorie) şi de alta pe „scriitorul internaţional". Premisa studiului lui Marian Papahagi e, iniţial, afirmată („... Reluarea lui Friedriecli Staaps, publicat deja în 1860 în volumul Excursiunilor, ne atestă o voinţă de trecere dinspre publicistică spre literatură. Nu putem reconstitui, desigur, motivaţiile lui Filimon; totuşi, colaborarea începută în 1861 la „Revista Carpaţilor" este deja dominată de intenţii literare: dovadă faptul că el recuperează tot ceea ce poate să ia o turnură artistică din propria sa activitate anterioară...") şi pe urmă sprijinită pe minuţioasa confruntare a celor două forme ale nuvelei. Nu pot urmări, nici măcar în linii mari, firul analizei, riscînd să irosesc tocmai savoarea observaţiilor stilistice, care dau farmec şi concludentă studiului. Concluzia autorului nu compară însă nici o discuţie: „Pentru Filimon, chestiunea scrisului nu se punea, evident, în termenii unei opţiuni între romantism şi realism: tot ceea ce ne apare astfel în scrisul său este rezultatul, deductibil prin comparaţie şi analiză, al unei elaborări formale ce se putea situa între polul mai familiar al publicisticii, de pildă, şi cel «nobil» al Literaturii, pentru care se dovedesc active mai ales modelele romantice". Noua opoziţie (ziaristică/literatură) ţine de o interpretare mai modernă a scrisului lui Filimon şi de care va trebui să ia act critica viitoare şi a celorlalte opere ale lui.

In acelaşi fel este urmărit procesul de „reficţionalizare" în proza lui Agârbiceanu. Mai complexe sînt obiectivele în studiul despre Lovinescu (Rescrierea ca „revizuire"): „Ne va interesa să situăm, in linii foarte largi, prin cîteva sondaje, măsura în care se poate stabili o corelaţie de adîncime între evoluţia lovinesciană în planul ideilor şi în cel al expresiei lor lingvistice, al stilului, pentru a verifica, pe de o parte, valabilitatea afirmaţiilor sale cu privire la propriu activitate critică şi, pe de alta, pentru a determina, într-o formulă cit mai adecvată, semnificaţia pe care înnoirile sau mutaţiile formale o au în planul concepţiei critice". Textele alese ca eşantion sînt cele referitoare la Năpasta din a doua serie de Critice şi, respectiv, din ediţia, definitivă. Marian Papahagi utilizează un procedeu ingenios, suprapunînd (la propriu) cele două texte şi evidenţiind în felul acesta schimbările, care sînt de ordinul comprimării şi al substituţiei. Concluzia cercetării nu înlătură doar cîteva din cele mai persistente locuri comune ale acuzaţiilor aduse de cîteva generaţii, criticului de la

„Sburătorul", dar aşează însăşi evoluţia acestuia într-o formulă nouă şi remarcabilă: „Foarte în general spus, operele lovinesciene se «citesc» unele pe altele, ca într-o «mise en abîme», se «comprimă» şi se «substituie» una pe alta într-atît, incit, pînă la urmă, de foarte sus, Lovinescu ne poate apărea ca fund autorul unei singure cărţi, o carte despre sine, al cărei arhetip pluteşte în toate înfăţişările particulare pe care a avut să i le dea criticul".

Meritele acestor analize de variante sînt adunate, ca într-un focar, în Filologie barbiana, studiul cel mai amplu din volum (aproape o sută de pagini) şi în care uimitoarea competenţă stilistică şi critică a lui Marian Papahagi se valorifică deplin. N-am citit de mult un studiu mai palpitant, ca mişcare a ideilor şi ca pricepere analitică, în ciuda unui caracter foarte tehnic. Cititorul comun se poate speria de desimea paginii critice, de bogăţia referinţelor, din foot notes, de maxima specializare, însă ar greşi neducînd lectura pînă la capăt, căci orice ariditate e absentă şi nici un singur rînd nu e neinteligibil, adică inaccesibil chiar şi simplilor amatori de poezie. O idee traversează, ca un fir roşu, compararea de variante: aceea că mobilul transformărilor operate de către Barbu în textele proprii nu este niciodată dorinţa de a le obscuriza. Veche şi tenace prejudecată! Marian Papahagi strînge zeci de probe în combaterea ei. Şi dacă există o intenţie indiscutabilă în aceste modificări succesive, ea constă în adecvare a stilului la ideea poetică. Una din cele mai juste observaţii sună aproape paradoxal (ca orice adevăr primit cu greutate de opinia majoritară): „... Un adevărat poet ermetic, Barbu în speţă, nu este aşa cum I-au insultat unii din criticii săi, unul care gîndeşte (şi simte) «simplu» şi se exprimă «complicat»; el simte şi gîndeşte «complicat» şi felul în care comunică este cel mai «simplu» din cîte îi stau la îndemină". Dificultatea comparării variantelor are, în cazul Barbu, mai multe cauze, începînd cu inexistenţa unui manuscris al Jocului secund, şi sfirşind cu unele rescrieri din anii '50, care s-au păstrat într-un Caiet copier şi care, în loc să facă incontestabil formele „ultime" ale poeziilor, par să indice o revenire a autorului la soluţii anterioare singurei lui ediţii antume. Matematicianul era, în fond, mînat de un impuls similar, în aceeaşi ani ai bătrîneţii, cînd revizuia rezolvările date cîndva unor probleme din „Gazeta matematică". Un fel de „eternei retour" fixează psihologia poetului şi matematicianului şi complică evoluţia variantelor pînă la a-i imprima un straniu caracter circular. „Am putea chiar concepe textul - insinuează Marian Papahagi într-o notă de subsol, excedat parcă de şovăielile poetului în stabilirea formei definitive - nu ca pe un ideal sau ca pe o versiune definitivă, ci ca pe un loc geometric (neactualizat)

al propriilor sale variante, ce nu mai sînt, în această perspectivă, trepte spre desăvirşire, ci un fel de roză sau aură lexicală şi semantică însoţind varianta norocoasă". Comparaţiile de variante sînt extraordinar de instructive (la înecatul, Din ceas, dedus..., Isarlîc, Domnişoara Hus, Oul dogmatic, Uvedenrode, Ritmuri pentru nunţile necesare etc.).

Nu regretăm decît neextinderea examenului la toate titlurile. Poate că Marian Papahagi va scrie într-o zi o întreagă carte, din unchiul pe care şi l-a ales, şi e neîndoios că ea va determina o cotitură în exegeza barbiana. Absenţa unei ediţii critice (a lui Romulus Vulpescu, oricît de utilă, chiar indispensabilă, nu este cu adevărat una) se face şi mai mult simţită. Ca unul care am scris în cîteva rînduri despre Barbu, pot depune mărturie, în cunoştinţă de cauză, că, dacă nu avem încă despre poetul Jocul secund un studiu propriu vorbind critic de nivelul celor consacrate lui Blaga sau Arghezi (în pofida atîtor contribuţii notabile), faptul se datorează climatului de aproximaţii la care sîntem siliţi de o cunoaştere incompletă şi netemeinică a operei. Materialul ordonat de Marian Papahagi ne apropie cu un pas (şi ce pas!) de îndeplinirea acestui deziderat.

(România literară, nr. I, 1984)

Document: 53. Andrei Plesu.doc

ANDREI PLEŞU

„Pitoresc şi melancolie"

Voi începe prin a cita două peisaje: „Dar insă, şi eu am crescut pe cimpul Bărăganului! Et in Arcadia ego! Şi eu am văzut cîrdurile de dropii, cutreierînd cu pas măsurat şi cu capul aţintit la pază, acele şesuri fără margine prin care aerul, răsfirat, în unde diafane subt arşiţa soarelui de vară, oglindeşte ierburile şi bălăriile din depărtare şi le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăţi cu mii de minarete, în palate cu mii de încîntări".

,, Printre trunchiurile bătrîne, deasupra omătului, se înfiora o lucire fumurie f/ violetă care curgea în sus printre crengi, către văzduhul lunii, în fundul văii, o apă vie, care se domolea îndată într-un ochi luciu de topliţă. Dincolo, pădurea rară urca iarăşi lin, în depărtări.. Cînd îmi ridicai ochii... văzui cîrdul de căprioare suind de către fundul văii, în lungul rîpei pinului. Aceste sălbăticiuni delicate şi blînde le aşteptam, însă fără gînduri rele, căci erau sub ocrotirea prietinului nostru Sfinlul Antonie. Veneau fără grabă, se opriră o clipă să le număr — erau opt ţi în copce scurte se apropiară de topliţă. Raţele sălbatice făcură un ocol ca să le primească, şj cercuri licăritoare alergară spre mal. înşirate pe marginea apei, gingaşe şi nesigure, îndrăzniră să-şi plece grumazurile; şi cînd ridicară boturile, steluţe de argint le căzură la picioare. Rămase privind cu ochi mari şi blînzi la paserile străine".

Nu sînt greu de recunoscut: cel dintîi peisaj face parte din Pseudokynegeticos a lui Odobescu, celălalt din Ţara de dincolo de negură a lui Sadoveanu. în locul lui Andrei Pleşu (dar eu am formaţie literară), nu le-aş fi lăsat cu nici un preţ pe dinafară, dacă aş fi scris despre Pitoresc şi melancolie în arta peisajului. Din fiecare, se pot extrage mai multe argumente în sensul tezei eseistului decît din zece tablouri.

Să ne aruncăm o privire asupra lor şi să încercăm a formula, în cuvintele lui Andrei Pleşu însuşi, cîteva concluzii. Odobescu e un senzualist şi un artificial. Natura descrisă de el este mereu „înşeiată" cu pictura şi cultura. El percepe lucrul ca pe un obiect de artă şi retrăieşte obiectul artistic ca pe unul natural. Intuiţia naturii se confundă la el cu admirarea ei afectată. Se plimbă prin natură ca un orăşan duminica: „cîteva ore la Snagov" ori o expediţie cinegetică, în definitiv, peisajul adevărat îi scapă: vederea lui „fermecată", cum spune, îşi creează singură peisajul iluzoriu, transformînd ierburile şi

bălăriile în cetăţi cu minarete şi palate încîntate. Totul fuge, lunecă pe apele acestui impresionism şi mica notă melancolică (pe care depărtarea fără margini a şesurilor odobesciene pare a o întreţine) nu ne poate înşela asupra atitudinii fundamentale în faţa naturii a acestui spirit mediteraneean care este una donjuanescă, stînd sub semnul pitorescului. La Sadoveanu, din contra, plăcerea de a contempla (în slujba căreia este pusă o mare minuţie realistă, o atenţie „naturalistă" pentru detaliu) e mereu dubiată de o retragere parcă vinovată din peisaj. Mai curînd decît o descriere fidelă, simţim aici o încercare de alegorizare. Caprele sfîntului Antonie sînt apariţii din altă lume, aşa cum topliţa, micul lac silvestru, e recipientul miraculos pentru o „apă vie". Adăpatul caprelor seamănă cu o scenă sacră, cu unul din acele „decoruri" în care se petrec ispitirile schimnicilor creştini: în locul demonilor cu chip de femeie, agentul ispitirii pot fi şi aceste făpturi inocente ale naturii, prin care pămîntescul invadează spiritualul. Atitudinea lui Sadoveanu în faţa naturii este tristanescă, iar sentimentul lui stă sub semnul melancoliei.

S-a înţeles, cred, că, exceptînd alegerea exemplelor, aproape nimic nu-mi aparţine în distincţiile de mai sus, pe care Andrei Pleşu şi-a bazat superba lui analiză a sentimentului naturii în cultura europeană. Plănuit ca o „cercetare teoretică asupra picturii de peisaj", eseul intitulat Pitoresc şi melancolie şi-a deviat pe parcurs atenţia către studierea sentimentului faţă de natură încercat de european (şi manifestat în artele plastice, literatură, cultură, în general), pe care autorul în socoteşte expresia unei crize spirituale profunde. Este o carte pe jumătate de speculaţie, pe jumătate de erudiţie. Andrei Pleşu, a cărui formaţie de critic plastic e sprijinită pe serioase cunoştinţe în filosofie şi în limbile vechi, denotă, pe lîngă o inteligenţă mobilă şi profundă, o enormă plăcere a stilului artistic. Şi dacă o anume intemperantă, tradusă mai ales în preţiozitatea unora din eseurile Călătoriei în lumea formelor, cu care a debutat în 1974, a dispărut între timp, nu rămîne mai puţin vizibilă şi astăzi înclinarea lui spre fraza impecabilă, lucrată, construită, şi rareori spontană, sau spre spectacolul cuvîntului, care nu aparţine limbii vorbite, dar nici, pe de-a-ntregul, celei scrise, combinîndu-le abil şi corectîndu-le una prin alta. în fine, tot de spectacol, de regia demonstraţiei, dar şi a aşezării pur şi simplu în pagină, trebuie legată parada unei erudiţii care, în loc să se subordoneze ideii,-o trage uneori la fund. Lestul acesta erudit face ca multe pasaje să pară laborioase şi chiar neprelucrate: nici istoria călătoriilor în Italia, nicr „cearta pitorescului", nici măcar originea acestui din urmă termen, spre a da exemplele cele mai frapante,

nu erau absolut trebuitoare într-o călătorie cu pas alert, mereu plină de atracţii şi de surprize, agreabilă şi instructivă, prin peisajele pictorilor ori poeţilor europeni.,, E un fel de a spune - mărturiseşte Andrei Pleşu în încheierea eseului său, dar înainte de Epilog - că orice plimbare prin pitorescul naturii sfîrşeşte cu o reintrare în cetate şi, în cel mai bun caz, cu un tratat despre pitoresc scris englezeşte, la focul căminului, cu opuri greceşti şi latine de jur-împrejurul fotoliului". Dînd mărturisirii acesteia o valoare mai generală decît o are în contextul din care am extras-o, ea devine foarte semnificativă pentru amestecul de libertate a fanteziei intelectuale şi de, cum să spun, constrîngere pedantă care caracterizează întreaga carte.

Mai ales că ea nu se mărgineşte să analizeze şi să ilustreze sentimentul european al naturii, aşa cum ne-am fi aşteptat: dar, după cum începem să ne dăm seama de la un punct înainte şi să ne convingem deplin citind Epilogul, eseistul judecă acest sentiment prin prisma unei idei anume despre raportul omului cu natura. „N-am vrut să dăm răspunsuri, ci, tocmai, să suspendăm pripa răspunsurilor, aşezlnd asupra peisajului văzut şi a celui pictat insecuritatea binefăcătoare a re flexiv iţit aţii": dacă această declaraţie ar fi confirmată de realitatea cărţii nu numai în ultima ei parte, dar şi în prima, ar fi foarte bine. Dar nu e! Căci oare nu tocmai credinţa în putinţa unui răspuns animă convingerea autorului că sentimentul naturii la europeni se află în criză (de multe sute de ani, de altfel) şi că ea, nu soluţia, dar stimularea depăşirii acestei crize ar putea veni din „gindirea orientală" care „şi-a păstrat, în marile ei momente, gustul pentru iradierea mitică a naturii, pentru basmul din ea"? Recunosc aici ecoul îndepărtat al unei idei a lui C. Noica. Nu neg să s-ar putea ca Andrei Pleşu să aibă dreptate, şi că, în miezul atitudinii noastre de europeni faţă de natură, ar putea exista germenii unei neînţelegeri, ai unui schematism, ai unei crize: dar neg utilitatea transformării acestei constatări într-o apreciere. Orice judecată de acest fel învederează o prejudecată. E puţin naiv să recomanzi europeanului să se inspire de la soluţiile asiaticului. E la mijloc, probabil nu numai o structură diferită, un timp de comportament şi de viziune, dar şi o istorie diferită, în mare măsură, sentimentul naturii e nutrit şi, deci, deformat de condiţiile istorice în care Europa, respectiv Asia, s-au dezvoltat. Nu înţeleg, în această ordine de idei, obiecţia adusă de Andrei Pleşu lui Lukâcs, care constată că percepţia naturii este socializată: observaţia ar fi justă, spune eseistul, încît consemnează o stare de fapt, dar se pune chestiunea dacă starea însăşi e şi legitimă. Aici cred a depista o iluzie a lui Andrei Pleşu: că'avem totdeauna mijlocul de a distruge fatalitatea

de legitimitate. Atît timp cît eseul lui discută stări de fapt şi speculează în marginea lor, el este strălucit; devine prezumţios şi oarecum naiv cînd întoarce foaia şi repune aceleaşi lucruri în termeni de legitimitate. Sînt, în Pitoresc şi melancolie, pagini care ar merita să fie reproduse, de o mare frumuseţe. Unele, chiar, pe mulţi vor tulbura, ca de exemplu acelea care critică impresionismul. Nu e, desigur, vorba de a nega importanţa istorică a şcolii impresioniste în dezvoltarea limbajului plastic şi nici chiar de a contesta valoarea atîtora din produsele ei, ci de a pune în discuţie „concepţia" care generează doctrina şi pictura respectivă: „Impresionismul e splendoarea unei civilizaţii pentru care nimic nu pare mai adine decît retina". Superbe cuvinte: primul cap de acuzare ar fi deci reducerea privirii la văz şi a naturii la evidenţele ei. Al doilea: „ Cît despre atmosferă, ea este aceea a citadinismului nonşalant, extravertit, sentimental şi superficial deopotrivă, naiv exaltat de progresele tehnicii, trăind în materialismul snob al succesului social şi afişînd teorii «idealiste» de mîna a doua. Impresionismul e o dogmatizare a aşa-ziselor «plăceri simple», socotite, printr-o abuzivă generalizare, «etern-umane»". (Sigur, se putea insista, mai mult decît într-o notă, asupra faptului că impresionismul are meritul de a fi încercat să revele picturii esenţa ei plastic-vizuală, aşa cum simbolismul a relevat poeziei esenţa ei liric-muzicală). Admirabile lucrări sînt şi în paginile despre pictura sărbătorească a secolului XVIII faţă în faţă cu aceea duminicală a secolului XIX, în cele despre rolul creştinismului în modificarea atitudinii faţă de natură, în cele despre sensul feminin al naturii şi în altele, dar cred că eseistul atinge excelenţa în a doua secţiune mare a cărţii sale. Estetica melancoliei, din care voi cita în încheiere aceste consideraţii despre melancolie şi tristeţe: „Melancolia ne apare, de la bun început, ca un epifenomen al îndeletnicirii contemplative. Percepţia unui obiect, conjugată cu intuiţia distanţei care te separă de el, 'te livrează inevitabil melancoliei. [...] Homo faber, eroul activ, făptuitorul nu poate fi melancolic. El resimte universul vizibil ca pe o provocare motrice. Melancolicul, dimpotrivă, resimte vizibilul ca pe o instanţă paralizantă, cu care nu poate colabora nemijlocit. [...] Melancolia e întîlnirea pur optică între două singurătăţi: a celui care contemplă şi a spectacolului contemplat. [...] Dacă homo faber nu poate fi melancolic, este pentru că el se simte una cu lumea. El poate fi însă, la răstimpuri, trist: căci oboseşte adesea, iar tristeţea nu e decît o formă de oboseală. Melancolia e însă. odihnă în exces, răgaz prelungit fără nevoie şi fără finalitate. Ea e luxuria celui care-şi poate permite să privească fără a făptui, iată de ce o umbră de melancolie

\. 401

pluteşte în jurul frunţii oricărui gîndltor şi pe pleoapa oricărui pictor, după cum spectrul tristeţii bîntuie în preajma oricărei acţiuni Don Quijote rămas la mica lui moşie, între cărţile sale, ar fi fost un cavaler al Melancoliei. A vrut însă să iasă în marea cîmpie a lumii şi sa făptiiiască: a devenit, atunci, Cavaler al Tristei Figuri".

(România literară, nr. 26, 1980)

Document: 54. Val Condurache.doc

VAL CONDURACHE

„Portret al criticului în tinereţe"

Dintre criticii tineri afirmaţi în ultima vreme în paginile revistelor literare, merită toată atenţia Val Condurache, autor a două volume (Fantezii critice şi Portret al criticului în tinereţe) apărute la un interval de un an şi care aruncă asupra uceniciei criticului o lumină foarte interesantă, îl ştiam pe Val Condurache din cronicile lui la cărţi de proză din „Convorbiri literare", inteligente şi dovedind o bună stăpînmre a instrumentelor. Aceste prime articole n-au trecut pur şi simplu în sumarul volumelor, ci abia în urma unei toalete complicate şi destul de pretenţioase. Autorul le-a rescris şi le-a grupat (împreună cu texte inedite) sub tot felul de titluri: Exerciţii de digitaţie, Parodii critice, Ipoteze critice, Eseuri, Pagini de critică literară, Fantezii critice etc. O dată cu volumul al doilea, devine absolut clară, sub acest aspect compozit, intenţia autorului de a pune sub ochii cititorilor spectacolul însuşi al formării unui critic.

Trebuie să mărturisesc că am citit cu mare plăcere Portretul, reluînd şi Fanteziile, spre profitul lor, din acelaşi unghi. Este un oarecare curaj la un critic să se dezvăluie în felul în care o face Val Condurache, asumîndu-şi deschis tatonările, contradicţiile şi erorile vîrstei. Şi, mai ales, era nevoie să fie înfrîntă o tradiţie; dominată de profesori, de universitari, critica noastră a avut şi are un spirit eminamente „serios", chiar şi cînd a rămas impresionistă, ca să nu mai vorbesc de scientismul impersonal care a adus din belşug apă la moara acestui spirit. Lucrurile au stat aşa pînă de curînd, cînd, împotriva prognozelor, o parte din tînăra generaţie a început să arate o anumită lehamite de metode pozitive: tocmai ea, care le-

a aplicat prima oară şi mai cu foc. Rezultatul este că în clipa de faţă există cel puţin două linii în critica nouă, ca urmare a unei bifurcări greu de prevăzut cu cîţiva ani înainte. Compare cine vrea Poetica lui Tudor Arghezi de Emilia Parpală cu Portretul criticului în tinereţe de Val Condurache sau Ion Creangă - spaţiul memoriei de loan Holban cu Viaţa şi opiniile personajelor de Radu G. Ţeposu. în aceste exemple, polaritatea e clară: pe de o parte, ştiinţificul, semiotica, naratologia, de alta, artisticul, eseu), jurnalul, în realitate însă, numai prima direcţie (aceea ştiinţifică) poate fi găsită în stare relativ pură, a doua fiind vădit şi deliberat amestecată. Eseiştii de azi au trecut prin şcoala de la „Tel Quel", au citit pe Benveniste, Saussure, Jakobson, Jolles, Todorov, Barthes, Genette, Blin (copiez lista după Val Condurache) şi stilul lor

constituie cea mai bună dovadă. Dar entuziasmul metodologic s-a consumat rapid şi, pe neaşteptate, criticii şi-au adus aminte că sînt scriitori.

Portretul ni-l arată pe Val Condurache reflectînd deopotrivă asupra literaturii şi asupra criticii („Ca orice disciplină a spiritului, critica îşi propune să se înţeleagă pe sine, chiar dacă începe prin a explica alt text: ea se explică prin raportare la literatură, ca un bolnav, prin amintiri, la medicul psihanalist"), combinînd comentariul propriu-zis cu teoria criticii şi cu mărturisirea biografică, studiul aplicat şi parodia lui, reminescenţa de limbaj structuralist şi pagina de jurnal intim. Critica lui seamănă în această privinţă cu a lui loan Duduca, a lui Al. Cistelecan şi a altora, părînd a descinde (iată lucrul cel mai interesant!) dintr-un anumit moment al criticii interbelice (mă gîndesc la Nu de Eugen lonescu, la culegerile de eseuri ale lui M. Eliade, la Sebastian, Holban, Şuluţiu, Biberi etc.) în care literatura şi critica se împleteau cam în acelaşi fel. Oarecum neaşteptată este şi filiera acestei redescoperiri şi anume eseistica unor Alexandru Paleologu (nu întîmplător citat la tot pasul), Radu Petrescu, Alexandru George, G. Liiceanu sau Andrei Pleşu, foarte solidă sub raportul ideilor şi chiar filosofică, dar în acelaşi timp refuzînd spiritul ştiinţific îngust, cu nonşalanţă, umor şi „frivolitate". N-am pretenţia de a caracteriza întreaga critică tînără, dar nu pot să nu observ că, cel puţin într-o parte a ei, se reface idealul ce părea desuet al criticului artist şi filosof în metafore, cu o personalitate atractivă, scoasă la vedere în text, ironică şi capabilă să se joace cu spiritul.

O parte din aceste trăsături se potrivesc lui Val Condurache, unul din cei mai talentaţi critici tineri. Şi nu pomenesc întîmplător de talent. Talentul critic, pus între paranteze o vreme, e din nou la modă. „ Ar mai fi de adăugat că arta lecturii nu se învaţă", spune Val Condurache însuşi într-un articol despre Organul literar în care distinge pe cei care (scriitori sau critici) îl posedă de cei care nu-l posedă. Criticul „ştiinţific" nu trebuie să aibă numaidecît acest organ. Criticul artist nu există decît dacă îl are. Dovada existenţei lui, Val Condurache o face atît în paginile de critică literară, cît şi în cele de proză din Portret. Sub titlul Cartea de ucenicie el a risipit în volum numeroase amintiri, povestiri şi ficţiuni, unele referitoare chiar la scrierea celor două cărţi (Fanteziile şi Portretul), în care calitatea prozei mi se pare absolut remarcabilă. Nu mă grăbesc să afirm că Val Condurache va scrie mîine un roman. Poate că-l va scrie. Dar prozele lui au însemnătate literară aşa cum sînt acum. El însuşi susţine că nu în Bietul loanide este G.Călinescu mare romancier, ci în Istoria literaturii. A continua să

diseminăm între proza-critică şi proza-proză ar fi să mergem în sensul tocmai al acelui dogmatism pe care Val Condurache şi colegii lui de generaţie îl resping, în Desant '83 erau proze ce păreau scrise de critici, în Portret sînt pagini critice ce par operă de prozator. La ce bun să tragem o linie despărţitoare? „Primul text pe care orice cititor îl scrie este tocmai acela pe care l-a terminat de citit", remarcă Val Condurache în încheierea Portretului său. Aici este o mică şi inteligentă teorie care se cuvine relevată. Orice operă literară (deci şi critică) începe prin a fi o pastişă, imitaţie în spirit şi în limbaj, şi sfirşeşte prin a fi o parodie, afirmaţie-negaţie a unui stil. „Mecanismul literaturii este pastişa-parodie ", conchide autorul. La scriitorii clasici, Ia Proust încă, pastişa nu se află în textul romanului, îi premerge sub formă de exerciţiu preliminar; la cei moderni, la Flaubert deja, ea este în text. (Mă amuză revanşa pe care Val Condurache o acordă unui scriitor din secolul XIX asupra unuia din secolul XX! Aş preciza că la Proust pastişa nu se află doar în primele cărţi, ci chiar în marele lui roman, mai mult, că Timpul regăsit revine pe faţă la pastişa din Pastiches et Melanges). O teză similară au susţinut Genette, Riffaterre şi alţii şi ea presupune că, indiferent de direcţia în care ai explora un text literar, ai descoperi o infinitate de alte texte. Calea prin care literatura şi critica îşi redescoperă rudenia profundă este calea regală a textului. Borges o ştia de mult.

Nu există în Portret cronici literare obişnuite şi asta nu fiindcă autorul le-a rescris pe cele din reviste, dar fiindcă îi displace cronica devenită jargon: „Nimeni şi nimic nu-l obligă pe cronicar la un tipic anume şi totuşi nu ştiu cum se întîmplă că toţi cronicarii vorbesc, în cele din urmă, într-un jargon al lor, dacă nu cumva sînt cu toţii «vorbiţi» de jargon". Lectura critică a însemnat pentru el „prelungireagîndirii altuia într-un limbaj compo.it, care mă lecuieşte restructurîndu-mă şi restructurîndu-se necontenit", în aceste condiţii, critica lui Val Condurache mai degrabă se îmbibă de spiritul cărţilor decît le judecă sau le analizează. N-am motive să reproşez autorului o manieră pe care o foloseşte conştient şi pe care o mai şi explică. Curios e doar faptul că el a debutat cu recenzii, care au regimul lor strict. Se observă de la o poştă că el nu pune în diagnostice ori în analize o pasiune specială. Nu abordează de obicei frontal cărţile, ci prin intrări secundare sau condamnate. Cînd scrie despre poezie, are aerul unui colecţionar („ aleg pentru antologia mea") mai curînd decît pe al unui comentator sistematic. Se pierde cu voluptate în detalii. E un glosar subţire. Plictisit să dea seamă de operă, bate deseori cîmpii. în loc să ne spună ce e cu Vara baroc, romanul lui Paul Georgescu, povesteşte o călătorie

(probabil imaginară) la Platoneşti (o haltă cu acest nume există lîngă Ţăndărei). Multe articole au din această cauză un aspect parodic şi ludic. De altfel, şi în Fantezii şi în Portret, există cîteva parodii critice foarte instructive şi de o perfectă acurateţe, (în termenii autorului însuşi din Parodie şi pastişă, cred că acestea ar trebui numite pastişe). Găsim, fireşte, şi O lămurire a raţiunilor pentru care au fost scrise parodiile, căci, aşa cum am văzut, în cartea lui Val Condurache, textul critic e dublat permanent de un metatext. Practica scrisului îşi conţine teoria. Cel puţin în această privinţă, critica artistică a noii generaţii se dovedeşte temeinic instruită de metodele pozitive din trecutul apropiat. Fiindcă, în alte privinţe, ea este jucăuşă, capricioasă, mergînd pînă la echivoc. Un ciclu de articole din Portret e consacrat literaturii feminine şi intitulat 1001 de nopţi probabil fiindcă Sheherezada e „întîia femeie-romancier" din lume şi ea îşi subjugă ascultătorul (cititorul) „mai mult prin farmecul povestitului decît cu zestrea naturii". Fiind de acord cu aprecierea, îi atrag atenţia criticului că ascultătorul-cititor al Sheherezadei nu e Harun-al-Raşid, ci Şahriar. (Şi deoarece tot ne aflăm la acest capitol, să mai observ două formulări discutabile. Vorbind despre romancierii care au făcut la noi începutul în materie de, cum să zic, sinceritate, Val Condurache se referă, pe bună dreptate, la Holban şi la Camil Petrescu, doar că nu e cel mai nimerit a spune - fie şi metaforic - despre acesta din urmă, becher convins pe vremea cînd îşi scria romanele şi păstrînd pînă la moarte mentalitatea unui bărbat neînsurat, că „ a deschis chiar uşa căminului său conjugal". Apoi, într-un paradox despre literatură ca joc, criticul afirmă după o sugestie din Cailois că literatura e joc agonic, un joc cu moartea, şi agonistic - de la agon, care înseamnă luptă în jocuri publice. Etimologic, toate au legături cu lupta cu moartea, dar în clasificarea lui Cailois jocurile de argon sînt pur şi simplu întrecerile sportive, nu cele „de război", „pe viaţă şi pe moarte", cum spune Val Condurache). Şi alte texte sînt la fel de ingenioase şi de spumoase. Le relev pe cele despre Caragiale, Mazilu, D.R. Popescu, G. Bălăiţă, N. Breban, autori preferaţi ai criticului.

în concluzie, Portretul şi Fanteziile sînt cărţi fermecătoare, pline de idei, scrise cu personalitate şi cu umor. Ce pot spune mai mult? (Poate doar să adaug că m-am străduit din răsputeri, în concluzia mea, să nu cad peste nici unul din cuvintele cuprinse de Val Condurache în Micul dicţionar de idei primite şi din care rezultă, paradoxal, nu atît uniformitatea stereotipă a limbajului cronicii literare, cît infinita gamă de procedee prin care ea devine, după spusele autorului, „ instrumentul cel mai rafinat al politicii literare").

(România literară, nr. 42, 1984)

Document: 55. Mircea Scarlat.doc

MIRCEA SCARLAT

„Istoria poeziei româneşti"

Mircea Scarlat a publicat la Editura Minerva trei volume din Istoria poeziei româneşti, după cum urmează: primul, în 1932, cuprinzînd un Prolog, Cartea întîi şi Cartea a doua, merge de la origini la romantism (fără Eminescu); al doilea, în 1984, cuprinzînd Cartea a treia şi Cartea a patra, se ocupă de Eminescu şi de simbolişti; al treilea, în 1986, cuprinzînd Cartea a cincea şi Cartea a şasea, descrie avangarda şi modernismul moderat, rezervînd apoi capitole ample lui Arghezi, Barbu şi Blaga. Cel de al patrulea dintre volumele proiectate a rămas neterminat. A trebuit să fie reconstituit din manuscrise şi dactilograme. Om foarte ordonat, meticulos, Mircea Scarlat a copiat de mai multe ori „sumarul" acestui volum, aşa că ştim cu inevitabila aproximaţie, cum ar fi arătat el, dacă ar fi fost dus pînă la capăt de către autorul însuşi. Nu toate capitolele şi subcapitolele au fost redactate; există, pe alocuri, variante; de la un punct înainte, nu mai avem decît bruioane.

Chiar şi aşa, cel puţin prima jumătate a volumului este aproape finisat de către autor. E vorba de Cartea a şaptea, consacrată acelor tendinţe din poezia interbelică (data limită fiind împinsă pînă spre 1948), care n-au fost tratate în Cartea a cincea din volumul precedent, şi de autori de asemenea netrataţi acolo, adică de cei care valoric se situează după corifeii poeziei noastre din respectiva epocă, după, adică, cei trei mari din Cartea a şasea.

Cartea a şaptea are trei mari subîmpărţiri: Dezideratul diferenţierii, Revigorarea concepţiei clasicizante şi Tradiţionalismul programatic.

Cea dintîi, foarte scurtă, este singura care nu pare să fi primit forma definitivă, în cîteva locuri, pe marginea dactilogramei. Mircea Scarlat a indicat posibile adaosuri sau dezvoltări: „citat", „insist", „note", glosează el bunăoară în dreptul ultimelor două aliniate din capitolul Autonomia conştiinţei lirice. Voia apoi să citeze pe Luchi Caragiale la Obsesia anacronismului. Alte nume indicate marginal spre citate sînt ale lui Camil Baltazar şi Miron Radu Paiaschivescu în capitolul IV (Mimarea originalităţii), în vreme ce uiticii-poeţi menţionaţi în capitolul III (Cultura ca semnificat) ar fi trebuit mutaţi în subîmpărţirea care urmează (Revigorarea convenţiei clasicizante). Textele despre ei n-au fost, se pare, redactate. Că această primă parte a Cărţii a şaptea nu a primit forma ultimă, se poate deduce şi din

confruntarea cu nişte pagini manuscrise pe care Mircea Scarlat a alcătuit o listă de nume de autori, cu indicarea capitolelor unde ar fi urmat să fie citaţi sau analizaţi. Nu putem afirma dacă autorul se gîndea să le acorde un rînd ori mai multe. Poeţii în chestiune sînt în general pe al treilea ori al patrulea raft, cu excepţii însă (Gellu Naum). La capitolul Obsesia anacronismului, sînt nominalizaţi Simion Stolnicu, Barbu Brezianu („ermetismul barbian"). Apoi, separat, Ion Sofia Manolescu. în fine, cu o menţiune mai amplă, Camil Baltazar: „Semnalez aici şi încercarea nereuşită a lui Camil Baltazar (v. Călinescu). Atenţie să nu contrazic paginile unde i-am negat modernismul". La capitolul IV (Mimarea originalităţii), pe lîngă numele de pe marginea dactilogramei, s-ar mai fi făcut referinţă şi la Cicerone Theodorescu, Ion Pogan, I. Valerian, Mihai Moşandrei şi Sandu Tudor. La capitolele V şi VI (reunite de însuşi autorul) (Metamorfozarea modernismului programatic şi „Suprarealismul") sînt numiţi Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost şi Virgil Teodorescu, apoi Constantin Nissipeanu, Victor Valeriu Martinescu, V. Dobrian, Mircea Gheorghiu, Tiberiu Iliescu şi Miralena Milany.

Revigorarea convenţiei clasicizante începe cu trei capitole ample consacrate lui Ion Pillat, urmate de alte trei consacrate unor poeţi de aceeaşi factură neoclasică. Textul pare a fi complet redactat. Posedăm şi aici cîteva foi manuscrise, cu precizări, pe care le putem confrunta cu ultima redacţie, aceea din dactilogramă. Capitolul IV (Asimilarea simbolismului) continuă a se ocupa de Pillat, de data aceasta ca asimilator al simbolismului, rol prin care el a dat un exemplu de revigorare a convenţiei clasicizante. Acest exemplu ar fi fost urmat de poeţi ca Alexandru Gherghel, Demostene Botez şi alţii, pe care cititorul îi va descoperi în carte. Faţă cu manuscrisul amintit, diferenţe minime: nu sînt trataţi, din cei care apar în manuscris, Felix Aderca şi Emil Isac, fiind în schimb trataţi, Matei Alexandrescu, M. Breslaşu, Sanda Movilă şi Traian Lalescu, menţionaţi în respectivul manuscris. Capitolul V (Detaşarea de simbolism) este introdus de mine, dar îndoielile că aici i-ar fi locul nu mă părăsesc. Capitolul VI (Lirismul eruptiv) se ocupă de poeţi ca Aron Cotruş sau Radu Gyr. Din foaia manuscrisă, rezultă că au rămas neredactate paragrafele despre Mihai Beniuc şi C. Th. Ilea. Restul numelor coincid. Pe marginea textului, autorul se întreabă o dată dacă e cazul să reducă citatele în paragraful despre Zaharia Stancu. în alt loc autorul indică numele lui Emil Giurgiuca, poet netratat, dar care în acest capitol ar fi fost la el acasă. Capitolul VII (Conformarea polemică) începe cu M.R. Paraschivescu, întrucîtva excesiv analizat, şi continuă cu Radu Stanca, cu baladele lui

Doinaş (care nu figura iniţial aici, judecind după manuscris). Din aceeaşi foaie manuscrisă, ştim că ar fi urmat un al VUI-lea capitol, fără titlu, în care ar fi fost analizaţi criticii poeţi (Vianu, Streinu, Perpessicius, împărţirea precedentă, cu nota marginală care-i „mută" în cea de faţă.

Tradiţionalismul programatic încheie Cartea a Vll-a. Aici îşi află locul atît poeţii care sînt structural tradiţionalişti (capitolul 1), cît şi cei care au avut un program conservator (capitolul II). Din aceleaşi foi manuscrise invocate, constatăm că principalele nume la care criticul se gîndise figurează în text. Absenţele sînt numeroase, dar probabil că Mircea Scarlat, care, scrupulos, a alcătuit inventarul complet, a fost silit să renunţe la a transforma Istoria sa într-un cimitir. Absenţii sînt poeţi de care n-au auzit, în unele cazuri, nici specialiştii perioadei: Arcadie, Cerneanu, Sever Beuca-Constantineanu, Procopie Milişte, Nela Popceanu şi aşa mai departe. E drept că nici de Vasile Huţan nu s-au auzit mai multe, dar el are norocul cîtorva rînduri critice. Meritau a fi examinaţi G. Lesnea, sau, din nou, C. TH. Ifea, cum, de altfel, autorul şi-a propus, dar n-a mai apucat s-o facă. Printre nesămănătoriştii din Conservatorism programatic e menţionat N. lorga, dar paragraful n-a fost redactat. Mai important e capitolul III (Autohtonism tematic şi toleranţă, la experiment) unde e vorba de N. Crainic şi de ortodoxism în general. Dintre numele pe care M. Scarlat îşi propusese să le cuprindă, lipsesc în textul redactat Sandu Tudor, C. Goran, V. Ciocîlteu, Paul Sterian, Pan M. Vizirescu şi Ovidiu Caledoniu. în legătură cu ultimii trei, criticul avea probabil îndoieli (de valoare? de oportunitate în acest loc?) fiindcă pune cîte un semn de întrebare la fiecare. Sînt, în schimb, menţionaţi, deşi nu intrau la început în vederile criticului, Ion Ciorănescu şi Al. Ceausianu. Capitolul Dincolo de program, care urmează, s-ar fi ocupat de V. Voiculescu. Din păcate (e golul cel mai mare din întreg volumul), ni l-am putut descoperi între manuscrisele sau dactilogramele lui M. Scarlat. Redactate complet sînt ultimele două capitole (Reticenţa în faţa modernităţii postsimboliste şi Iluzia perenităţii), cu excepţia paragrafului despre Nicolae Davidescu şi a celui despre Mihail Dragomirescu (nescrise). Asupra lui Emanoil Bucuţa, M. Scarlat îşi propusese să revină, George Gregorian, prezent în capitolul V, ar fi urmat să fie mutat în VI, „clnd discut despre Mihail Dragomirescu". Nu i-am putut îndeplini dorinţa, fiindcă paragraful despre mentorul Convorbirilor critice lipsesc.

Practic, aici se încheie volumul al patrulea din Istoria lui M. Scarlat, fiindcă din Cartea a opta avem doar sumarul şi un început

de redactare. Foarte repede se observă că textul e un proiect. E greu să pretindem că el ne permite să ne facem o ideea clară despre cum ar fi arătat, în viziunea criticului, poezia contemporană.

Intenţia lui M. Scarlat era (judecînd după aceleaşi foi manuscrise, care i-au folosit ca memento pe durata alcătuirii volumului) să publice în volumul IV din Istorie o erată la volumele I-lII. în spital fiind, în decembrie 1987, Mircea Scarlat devenise aproape conştient că măcar Cartea a VU-a va putea fi definitivată. Cum se ştie, nici acest lucru n-a fost posibil. Cît priveşte Cartea a VIH-a, despre contemporani, el însuşi o amînase o vreme din diverse raţiuni. Se gîndea, în aceste condiţii, să adauge la volumul acesta al Istoriei un număr de texte ale sale referitoare la poezie. Care anume, nu mi-a spus şi nici n-am găsit vreo. menţiune la ele. Aşa încît am procedat cum m-am priceput. Pînă la sfîrşitul anului 1984 Mircea Scarlat publicase în presă 171 de articole (plus 8 intervenţii la mese rotunde, dezbateri etc.). Şi-a alcătuit singur bibliografia. Pentru următorii trei ani, nu mai avem date la fel de precise. E posibil că cel puţin încă o sută de articole au văzut lumina tiparului. Din acestea, am selectat articolele care se referă la poezie şi care mi s-au părut cele mai substanţiale, întîmplarea face ca Mircea Scarlat să fi debutat cu articolul Integrarea poetică (Ion Barbu), în Amfiteatru (nr. 10 din 1974). Am cules acest text, iar pe acela intitulat Elogiul limbii române, ultimul publicat antum, în Viaţa românească, nr. 12, 1987. între altâle, am pus un număr de alte texte. O secţiune specială am rezervat studiilor ample: în general, prefeţe şi postfeţe. Prefaţa (la O antologie de poeţi tineri) este inedită. Tot aici am inclus un răspuns la ancheta Caietelor critice din 1983 referitoare la poezia tînără. Mi s-a părut că, atent observator al literaturii congenerilor săi, pe care i-a sprijinit de îndată ce a avut posibilitatea, M. Scarlat merita să-i reţinem opinia cea mai amplă pe care 'a formulat-o în legătură cu el. Am încheiat cu un Dicţionar al poeţilor români (pînă la 1800), publicat în Almanahul pe 1988 al Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti (al cărui redactor coordonator a fost), şi care ar fi trebuit să aibă o urmare. E un lucru temeinic, în care apar nume de autori necitaţi de nici o istorie literară şi în care M. Scarlat a descoperit cine este autorul unui text considerat anonim (luîndu-se după acrostihul textului, citit însă de jos în sus!).

(România literară, nr, 51, 1990)

Document: 56. Al. Cistelecan.doc

AL. CISTELECAN

„Poezie şi livresc"

De mai bine de zece ani citesc în „Echinox" şi apoi în „Familia" cronicile literare ale lui Al. Cistelecan: inteligente, sclipind de ironia ideii şi savuroase stilistic. Dacă e să-i găsim afini, printre cei care, ca şi el, iubesc cartea proaspătă, cu cerneala încă udă, trebuie să ne gîndim ia Gh. Grigurcu, de care-l apropie aceeaşi exclusivă patimă pentru poezie (Cistelecan n-a scris, pe cît ştiu, niciodată despre altceva), ca şi fineţea antenelor, capabile să surprindă mesaje lirice mai subţiri decît firul de păr, şi de asemenea, la Cornel Regman, împreună cu care reabilitează umorul ardelenesc în critică (cine crede că ardelenii duc lipsă de umor să-i citească pe cei doi critici!), distilînd sarcasmul într-o scriitură plastică, barocă, de o tehnicitate ce nu-şi poate reprima apetenţa către mimarea parodică (caragialiană şi paulgeorgesciană) a limbajelor, jargoanelor, a pronunţiilor pitoreşti. Deschid, nu chiar la întîmplare (din motive pe care le voi arăta mai jos) Poezie şi livresc, cartea de debut tîrziu a lui Al. Cistelecan, şi iată ce culeg spre dovedirea celor pe care tocmai le-am afirmat şi spre delectarea cititorului avizat: „Angel pofticios ţi iubăreţ, rămas din cele sfinte doar cu aura inocenţei, dar altfel dedat cu totul la păcate lumeşti - femei, tabacioc, guleai - Emil Brumaru este un «poet de duminică» getbeget, de nu cumva bun chiar pentru \veek-end". Sau: „Fortuna a aşteptat cu braţele deschise ieşirea generaţiei '60 din găoace, înainte chiar ca majoritatea combatanţilor să-şi fi putut număra pe degetele de la o mină poemele bune scrise cu cealaltă, ea le şi pusese deoparte plantele norocoase. Puţini au fost cei cărora, mai apoi, critica le-a ridicat aceste taloane preţioase, redistribuindu-le mai cu chibzuială altora rămaşi în afara acestui lot al privilegiaţilor. Fie că le-au înhăţat repede, fie că au pus mina pe ele mai încet şi pe furiş, poeţii aceştia predestinaţi să fie Poeţi, încurajaţi cu sîrg de pe margine şi împinşi cu discreţie de la spate, au fost, în cele din urmă, la înălţimea misiei lor grele".

Şi fiindcă tot veni vorba de misie, să mi se îngăduie să mai reproduc un pasaj, care, nu numai într-o privinţă, este nimerit ca preambul la ceea ce urmează să spună: „Ardeleanul în jenărie — şi cel canonic în special - se simte în largul lui în hamurile dătorinţei — dacă nu cumva acesta e chiar singurul loc în care el se simte astfel. Datoria şi neţăsitakea sînt opţiunile sale preferate şi în jugul lor el trage temeinic şi cu nădejde, nu fără un decent şi ascuns orgoliu al lucrului

bine făcut Misia e plăcerea şi mîndria lui...". El însuşi ardelean pe de-a-ntregul şi probabil puţintel canonic, Al. Cistelecan nu se putea să scape regulei de neţăsitake pe care tocmai a stabilit-o, aşa încît Cartea pe care i-o comentez e departe de a fi o culegere întîmplătoare de cronici; ea are o idee generală şi o structură anume, o arhitectură, care, observă L. Ulici în „Contemporanul", „conservind calitatea materialelor, îi adaugă un ce inedit, în cazul de faţă tema critică, relaţia dintre poezie şi livresc ". Calitatea materialelor se conservă, nici vorbă, şi era şi greu să se piardă, în condiţiile excelenţei critice şi stilistice; de asemenea, tema cărţii (şi mai ales primele cincizeci de pagini) ne revelă şi un cap teoretic, care putea fi, eventual, ghicit în exerciţiul cronicăresc, dar nu la adevărata valoare. Cu toate acestea, nu-mi pot reţine o vagă (însă persistentă) dezamăgire; triind teancul de cronici din revistă, dînd o mulţime deoparte, mereu cu ochii pe titlu, autorul, întocmai ca ardeleanul jenăric la care se referea adineauri, a sacrificat excesiv pe altarul obligaţiei; în „hamurile dătorinţei", criticul s-a ridicat, neîndoielnic, la înălţimea misiei propuse, de a lămuri raportul dintre poezie şi livresc, dar, la fel de neîndoielnic, el este mai puţin bătător la ochi decît în cronicile luate aşa cum erau mai cuminte şi serios, mai intrat în rîndul lumii critice. Ceva (şi nu puţin) din nota lui neconfundabilă, din acea jovialitate expresivă (cînd părea că se lasă purtat de cuvinte, de stiluri, de rostiri, cu o frenezie parodică incomparabilă) se pierde în noile condiţii. Cine nu l-a citit în revistă şi-l descoperă în carte îşi va face, cu siguranţă, altă idee despre Al. Cistelecan decît L. Ulici şi decît mine, care-l cunoaştem dintotdeauna.

,, Barometrul livrescului în poezia noastră de azi e intr-o continuă - de mi chiar ineluctabilă - urcare deşi termenul ca atare a rămas prins intr-o constelaţie de semnificaţii minimalizante"; această constatare iniţială, perfect îndreptăţită, ne conduce la o primă tentativă ordonată şi aplicată de a dovedi valoarea culturalului în poezia noastră contemporană. Ce este, după părerea lui Al. Cistelecan, livrescul? „Departe de a fi o instanţă de înstrăinare a lumii şi de alienare a fiinţei, medierea (livrescă - nota mea, N.M.) rămîne un proces de intelecţie a fenomenelor fi ea nu creează un gol în jurul fiinţei, ci întreţine mai curînd un cult al relaţiei armonice şi al plenarităţii". Sensibilitatea livrescă trăieşte, deci, din mediere: „Raporturile ei cu lumea sînt intermediate şi substanţa sa e profund culturalizată, iar percepţia n-are nimic din primitivitatea ei candidă, fiind una filtrată, rafinată. Cuvîntul deschide o perspectivă asupra realului doar transgresînd un strat referenţial cultural, iar indicele de

vehementţă al realului asupra poemului e redus şi vătuit de halou cultural". Ar exista, după Al. Cistelecan, două feluri de poeţi livreşti; „Sub incidenţa acestei acţiuni a convenţional izării, sub presiunea ideologiei literare într-o măsură, livreşti se grupează într-un şir jovial şi fericit de rentieri ai convenţiei şi într-unul decepţionat şi mohorît de prizonieri ai convenţiei...".

Magnific descrise, cele două şiruri sînt mai greu de ilustrat în stare aşa zicînd pură. Şi dacă n-am nici o îndoială că Leonid Dimov este un livresc euforic, un rentier al convenţiei, a cărui magie lirică reprezintă „o nouă formă de inocenţă a sensibilităţii, ridicată deasupra dezechilibrului din inima sensibilităţii livreşti" şi că, la rîndul lui, Mircea Ivănescu se înscrie deplin în livrescul deceptiv, depresiv, ca un ostatec (mai mult decît ca un prizonier) al convenţiei, nu mă mai împac, în celelalte cazuri citate de Al. Cistelecan, cu clasificarea lui. Eu i-aş fi pus, printre tipicii livreşti, mai curînd pe Şerban Foarţă, Sorin Mărculescu şi Alexandru Miran (aflaţi, în carte, într-un fel de limb intennediar) decît de Al. Andritoiu sau Tudor George, despre care era chiar mai potrivit decît despre cei dintîi a spune că „aparţin unei tipologii la care elementul livresc participă, dar nu o'şi defineşte". Sigur, clasificările sînt un etern călcîi al lui Ahile în toate teoriile şi nu vreau să abuzez de privilegiul de a azvîrli în el şi alte săgeţi.

Trecînd la analize, Al. Cistelecan îmbogăţeşte cu nuanţe foarte personale înţelegerea poeziei celor citaţi (şi a altora), găsind formule norocoase critic, greu de uitat. Cîteva: „tehnicitatea intensivă a scriiturii" lui Virgil Mazilescu; sau: „ starea de palimpsest a cuvintelor a atins un regim holografic" la Ş. Foarţă; sau:,, Poezia lui Ion Pop, de subvenţie livrescă şi de o sentimentalitate mediată şi supravegheată, făcînd contact cu viaţa prin filtrele culturii şi meditaţiei, trăieşte sub spaima continuă că totul s-a spus "; sau, în fine: „M. Ivănescu a găsit castelul poemului într-o ruină dezolantă şi, înainte de a intra în el, toate privilegiile poemului şi ale poetului au fost abolite". O parte din articole sînt remarcabile, îndeosebi cel despre M. Ivănescu, dar şi altele (cînd valoarea unor poeţi nu se află sub o anumită limită de la care, în jos, eu, cel puţin, nu mai am conştiinţa nici unui criteriu specific), chiar dacă multe au fost scrise mai înainte de a se închega ideea cărţii şi nu participă decît indirect la susţinerea ei. Trebuie să menţionez şi nivelul istoric al unor pagini ca acelea de la începutul amplului articol despre M. Ivănescu, în care ocolul prin poezia interbelică este foarte profitabil. Există aici cîteva adevăruri pe cît de nete, pe atît de utile, privitoare bunăoară la felul cum s-a schimbat, pe durata a vreo două generaţii, atitudinea faţă de convenţia poetică

(„ interbelicii n-au resimţit niciodată convenţionalizarea ca pe o piatră de moară ce apasă asupra propriilor acte", ei avînd încă o anume încredere în puterea de a semnifica a cuvîntului, luînd mai decis partea lui Cratylos decît pe a lui Hermogenes, cum spune sugestiv autorul), ca şi încălcările tot mai frecvente astăzi ale legatelor mallarmeene într-o poezie care, de trei sferturi de veac, le-a respectat cu sfinţenie.

Ar fi de spus în încheiere ceva despre raportul dintre livresc şi intertextualitate. La Al. Cistelecan, a doua este un caz particular al celui dintîi şi anume legată de aspectul cel mai de suprafaţă al lucrurilor, aproape numai procedural. „Aluzia, citatul, perifrază [...] sînt procedee care reprezintă, fireşte, o epifanie a livrescului, dar ele nu produc şi un impact în relaţiile de mediere, fiind elemente marginale", scrie criticul la un moment dat, pentru ca, trei pagini mai încolo, observînd frecvenţa tehnicilor intertextuale la poeţii cei mai tineri, să afirme că „ invenţia la nivelul sensibilităţii nu mai are de unde aduce elemente noi", aşa încît modalităţile „aluzive, integrarea parodică sau patetică a citatelor sînt procedee de deviere a acestei vehemente a imediatului, dar aluviunile şi porturile culturale nu pătrund în miezul candid al senzaţiei şi nu ating cota livrescă de de-naturare a sensibilităţii.. " Eu cred dimpotrivă că intertextualitatea este fundamentală în poezie (în orice poezie), livrescul fiind cazul particular, şi anume, în sensul de vătuire a realului, de care vorbea Cistelecan însuşi. Dovada, după mine, ar fi că nu se poate poezie care să nu fie intertextuală (dacă nu limităm intertextualitatea, cum face Cistelecan, la aluzie şi la citat), dar că toată poezia e departe de a fi livrescă. Asta, pe de o parte. Pe de alta, mi se pare pripit a susţine că invenţia livrescă nu mai produce nimic nou în sensibilitate; şi nu numai pentru că această constatare de la sfirşitul Conspectului introductiv o contrazice pe aceea de la începutul lui, pe care am citat-o; dar şi fiindcă nu ştim niciodată destule despre mişcarea literaturii ca să putem hotărî sensul ei doar bătînd uşurel cu degetul în sticla barometrului spre a vedea încotro înclină acul.

Cu siguranţă însă că Poezie şi livresc va fi primită, în continuare, cu ample discuţii, fiind cartea de mult aşteptată a unuia dintre cei mai talentaţi critici din generaţia nouă.

(România literară, nr. 28, 1987)

Document: 57. Dan C. Mihailescu.doc

DAN C. MIHĂILESCU

„întrebările poeziei"

în studiul despre Arghezi din recenta lui carte intituiată întrebările poeziei (Cartea Românească), Dan C. Mihăilescu mărturiseşte „o ciudată antipatie" care l-a ţinut departe de autorul Cuvintelor potrivite pînă tîrziu şi începînd încă din adolescenţă. Să mi se permită să reproduc acest lung şi semnificativ pasaj: „Explozivă, adolescenţa tîn/eşte după armonie (chiar inconştient) - scrie criticul, iar pulverizarea eului arghezian, capacitatea sa de a fi identic în cele mai contradictorii ipostaze, debusolează iremediabil o lectură avidă de distinct, de unitatea rostirii. Rotund, ocrotitor, hipnotic, matricial, spaţiul eminescian, ca şi cel blagian sau bacovian, oferă omului tinăr o siguranţă «ombilicală»; am zice, în vreme ce iregularul arghezian, obsedat de tăierea a tot ce poate însemna legătură, dominat de fobia faţă de fixitate, jitbilînd mercantil cu ideile şi sardonic în emoţie, satisface mai ales lectura matură, degustătoare de artifex şi pentru care stilul înseamnă întîi de toate ars combinatoria şi abia apoi senzorium. în plus, la Eminescu, Blaga, Bacovia, Voiculescu sau Emil Botta fondul receptiv «feminin», înmiresmat de tei, sofianic, învăluit în plînsul materiei, în sentimentul evanghelic sau în mantaua lui Hamlet, consună admirabil himerismului puberal, în timp ce virila agresiune a fondului arghezian (ca şi geometria intens senzuală din armătura imagistică a lui Ion Barbu) se pliază lecturii «bărbăteşti», vitregind emoţionalul în favoarea acţiunii meditative" (p. 125).

-Mai multe lucruri ne reţin aici. Să nu omit a menţiona, din capul locului, excelenţa stilului, care este unul vădit recherche, adică preţios, sofisticat, denotînd un umor manierist al ideii şi al cuvîntului, şi la fel de „fermecător de inenarabil" ca acela, definit ca atare chiar de Dan C. Mihâilescu (p. 194) al lui Şerban Foarţă. în al doilea rînd, se desprinde din pasaj o inteligentă clasificare a liricii noastre interbelice, după un criteriu, dacă-l pot numi aşa, ero(ste)tic - iată că m-am prins eu însumi în cursa calambururilor! - trecînd pe Blaga, Voiculescu, Bacovia şi Botta printre spiritele poetice „feminine" (li se adaugă Eminescu) şi pe Arghezi şi Barbu printre cele „masculine". Clasificarea nu e o glumă pasageră, dovadă alte numeroase consideraţii din carte mergînd în sensul ei, din care voi cita pe aceea care deschide studiul despre Barbu, nu numai spre a documenta mai bine ideea, dar spre a lăsa încă o dată să vorbească singur stilul criticului, amestec de gravitate filosofică şi de savoare libertină a

vocabularului, de tăietură erudit-hermeneutică a frazei şi de înclinaţie abia stăpînită spre sugestia ludică, „parşivă", mizînd abil pe paralela dintre fiul lui Poseidon şi acela al lui Dionysos: „Ar fi , desigur, o blasfemie ca, după ce am privit feţele liricii argheziene prin ochii lui Proteu, să cercetăm poezia lui Ion Barbu prin intermediul «Ursului» priapic. Nemîngîiat in multitudine, Proteu viază în numele «pierderii cuprinzătoare», in vreme ce Priap, dominat de voinţa fixării, a concentrării în Punct, se alină cu iluzia «Actului» total (vezi cunoscuta scrisoare către Vianu, cu episodul «flaubertian» al trăsurii). Dar dacă ar fi să ne asumăm blasfemia, fie şi pentru un moment, am putea înţelege tipul poematic barbian ca o proiecţie — exacerbată şi, vorba lui, «extremală» - a energiei fizice la polul opus, al sinergiei spirituale; ludicul Actului, „sublimat», «vindecat» în postulatul gîndirii pure - directă proporţionalitate între raza falică şi elanul de anulare a clăilor de fire stingi" (p. 179). S-ar zice, dacă-i luăm au pied de la lettre mărturisirea antiargheziană cu care am început, că preferinţa lui Dan C. Mihăilescu se îndreaptă spre marii „feminini" ai poeziei; cu toate acestea, studiile cele mai interesante nu le scrie despre ei (exceptînd pe Voiculescu, al cărui „lirism carmelit" este admirabil examinat în moralitatea lui mijlocie), ci despre ceilalţi, despre adică Arghezi şi Barbu. încercînd să descoperim de ce, vom răspunde şi la întrebarea principală pe care o ridică pasajul citat în deschiderea acestei recenzii, aceea privitoare la natura eseistică a lui Dan C. Mihăilescu.

Formulările memorabile nu sînt puţine în studiul despre Arghezi, chiar de la titlu: Tatuaj cu semne de-ntrebare. Poetul ar suferi de o „teroare a definitului" şi de o „bulimie interogativă", fiind un „pluri-logal" la care domină „imaginea lumii-leviatan": „Aşa s-a născut ideea tatuajului cu semne de-ntrebare (scrie criticul). Lumea este pentru Arghezi, aşa cum este Moby Dick pentru căpitanul Ahab al lui Melville. Iar poezia, care capătă, firesc, forma balenei Albe, nu va arăta altfel - vînată fiind cu tenacitate - decît spinarea lui Moby Dick, haşurată, tatuată de mulţimea harpoanelor... interogative" (p. 127). La rîndul lui, Ion Barbu este interpretat în dubla descendenţă a lui Ion Luca şi Mateiu Caragiale („ cu condiţia prealabilă de a accepta că, în ordinea firească a lucrurilor, Mateiu trebuie plasat înaintea tatălui"): „ In acest sens, e de observat că, în timp ce, structural, Ion Barbu este o natură caragialiană (pe linie paternă, deci), aliată în chip ireversibil celor Pămînteşti şi urmărind «generalitatea» simţirii umane, el îşi impune (sau îşi descoperă latenţa) o logică mateină, «excepţionalist-romantică», în termenii lui Siitinu" (p. 18l-l82).

Atrăgînd atenţia că gîndirea lui Barbu este «senzualism sacrificat» sau «alchimizare a emoţiei» (era şi ideea micului studiu al lui M. Scarlat), criticul urmează înfăţişarea dualităţii esenţiale care ar defini lirica poetului: „Cristalizată, geometrizată, imaginea îşi păstrează intactă reţeaua nervurilor, senzoriumul; fibrele se întrevăd chiar şi atunci cînd, pentru montură, s-a preferat sticla lucrată, în jsfumatto. Deşi încremenite, fixate în cristaluri poliedrice, impalpabile, nervurile palpită, fosforescenţă intangibilă, dar vizibilă" (p. 186).

Ceea ce reţine criticul aici este nu atît unitatea imaginarului celor doi poeţi, cît caracterul lui contradictoriu. E posibil ca iregularul, proteicul, pluri-logalul, dualitatea să-i fi stimulat mai bine talentul decît coerenţa şi distinctul rostirii pe care le-a relevat la Blaga sau Bacovia. în orice caz, probabil aşa se explică atît interesul mai mare al observaţiilor de conţinut din capitolele despre Arghezi şi Barbu, cît şi nervul însuşi, superior, al tratării... Poate tocmai pentru că aceşti din urmă poeţi nu-i plac (nu răspund aşteptărilor lui profunde), criticul se comportă în mod mai liber, mai necrispat, iar rezultatele se simt. Dar mai este ceva, mai important. Eseistica lui Dan C. MiHăilescu, aşa cel puţin cum ni se prezintă ea în cele două cărţi publicate pînă acum de autor (care a debutat cu Perspective eminesciene, acum cîţiva ani), nu este pur şi simplu una de inspiraţie aşa-zicînd filosofică (avîndu-şi maeştri nedeclaraţi în M. Sora şi C. Noica); dar mi se pare că ea sacrifică o oarecare cantitate de tămîie pe altarul unor prejudecăţi filosofice referitoare la literatură. Refuzul lui Arghezi pentru lipsa de armonie sau de congruenţă este una din aceste prejudecăţi. Să nu creadă eseistul că pun la îndoială explicaţia (biografic-psihanalitică) pe care el însuşi a dat-o acestui refuz; îi ofer un sprijin în tipul însuşi de abordare de către el a literaturii. Iată şi alt pasaj instructiv din acelaşi studiu despre Arghezi: „Cum se poate depăşi puternica impresie [...] produsă de «geniul verbal», pentru a fi sigur că palpitul versului nu e numai vizibil, dar şi viu cu adevărat9" (p. 124). Dar oare distincţia aceasta dintre logosul viu şi expresivitatea sensibilă a artei nu e tot o prejudecată de filosofi? La un poet nu e viu decît ce e vizibil, logosul trebuind să fie neapărat întrupat pentru ca poezia să-şi merite numele. Ion Barbu se întreba în Oul dogmatic: „ Vezi duhul sfînt făcut sensibil?", îi putem răspunde: da, în poezie.

Sigur, de n-ar fi decît atîta, aş putea fi bănuit că dau o însemnătate disproporţionată unei mărturisiri şi cîtorva fraze, poate întîmplătoare. Mai ales că reuşitele eseistului apar, parcă în pofida acestor prejudecăţi, tocmai acolo unde ele se manifestă mai limpede; ceea ce

nu se poate explica decît probabil prin efortul suplimentar la care analiza este concepută de o manieră care nu îngăduie dubii într-o anumită privinţă. Ea se compune din două secţiuni (Via interrogativa şi întrebările poeziei), dintr-un Prolog şi dintr-un pseudo-epilog intitulat întrebări în mişcare (acesta, o eboşă a unui posibil capitol consacrat poeziei actuale din unghiul ales de critic). Studiile la care m-am referit mai sus fac parte din secţiunea a doua. Cea dintîi secţiune expune principiile teoretice. Dan C. Mihăilescu porneşte în fond de la* două întrebări: ce este întrebarea? şi: ce deosebeşte întrebările poetului de ale filosofului? Nu pot decît să-mi declin orice competenţă în materie. Este genul de întrebări pe care le-am privit totdeauna cu un scepticism total. Faptul de a şi le fi pus atîţia gînditori de seamă (dovadă cele vreo 50 de nume la care eseistul apelează ca la tot atîtea autorităţi) pledează, desigur, contra îndoielilor mele, care pot proveni, recunosc, din aceea că eu mă simt înainte de orice un cititor de literatură reală şi abia în al doilea rînd un exeget al posibilităţii ei de a fi. Dar, pe urmă, Dan C. Mihăilescu însuşi aduce (fără să vrea, bineînţeles) niţică apă la moara scepticismului acesta, scăldîndu-se cu voluptate pe cîteva zeci de pagini în cele mai delicioase generalităţi (unele, exprimate foarte frumos), care au dezavantajul de a putea fi întoarse cu uşurinţă pe partea cealaltă, aşadar, mînuite ad libitum. De exemplu: „întrebarea defineşte, adică încheie, petrece laolaltă mai multe incertitudini, născîndşi oferind un răspuns ". Nici nu apuc să mă mir de lejeritatea afirmaţiei şi-mi amintesc că cinci pagini mai devreme am citit că verbul specific întrebării este „a deschide" şi că ea „oferă, nu frustrează". Dar oare ce definiţie mai bună să dăm frustrării dacă nu tocmai închiderea laolaltă a incertitudinilor noastre? Inteligenţa şi cultura remarcabilă a eseistului calcă pe astfel de nisipuri mişcătoare, care ameninţă să-l înghită: „Răspunsul poate să mintă, întrebarea niciodată". Ei, nu! Urechile îmi ţiuie de întrebări mincinoase. Ceva mai puţin neliniştitoare gnoseologic şi mai utilă epistemologic este clasificarea întrebărilor poeţilor în zetetice, ephektice şi aporetice (după ce, regăsindu-şi umorul, eseistul declară că renunţă la alte două clasificări anterioare, părîndu-i-se inadecvate; merită să folosesc paranteza ca să spun că eu o preferam totuşi pe una din acestea şi anume că renunţă la alte două clasificări anterioare, părîndu-i-se inadecvate; merită să folosesc paranteza ca să spun că eu o preferam totuşi pe una din acestea şi anume cea în care, calchiindu-se actul estetic după acela erotic, se obţineau întrebări preludice, ludice şi postludice). Aplicată la textele poeţilor, grila dă bune rezultate, cu toată rigiditatea aparentă. Aş fi ipocrit însă dacă

n-aş spune că răsuflăm uşurat ori de cîte ori băgăm de seamă că eseistul şi-a „uitat" principiul (sau că, spre a-l parodia puţintel, îl lăsa provizoriu în suspensie, procedînd aşadar de o manieră ephektică). Defectul aceste abordări „filosofice" rămîne acela de a ne da mai mult răspunsuri decît întrebări. Dan C. Mihăilescu a promis o carte despre Caragiale („adevărata Operă a lui l.L. Caragiale începe abia după asfinţitul Crailor lui Mateiu, msă aceasta ne va fi o altă poveste", p. 181). Cu spiritul lui subtil şi erudit, nu se poate să nu scrie una foarte interesantă. Cu o condiţie, totuşi: de a nu-şi mai pune umorul în paranteză de dragul filosofici. Exemplul lui Noica nu s-a dovedit fertil' în critica literară. Ar fi şi paradoxal să-l privească pe Caragiale prin prisma unei filosofii care l-a dispreţuit. Caragiale are nevoie de talentul critic al tînărului eseist, de lectura lui, făcută cu gust şi pricepere, nu de o exegeză abstractizantă, sterilă, bîntuită de cine ştie ce himere aporetice.

(România literară, nr. 12, 1989)

Document: 58. Mircea Mihaies.doc

MIRCEA MIHĂIEŞ

„De veghe în oglindă"

E de mirare că o carte cum este De veghe în oglindă (Cartea Românească) a lui Mircea Mihăieş n-a fost scrisă mai de mult, dat fiind interesul enorm (nu numai la noi) arătat în ultima vreme jurnalului intim şi derivatelor lui. Un număr al „Caietelor critice", apărut cînd Mihăieş îşi încheiase cartea, apoi un studiu recent al lui Mihai Zamfir din Cealaltă faţă a prozei, care, de asemenea, i-a rămas necunoscut, completează foarte bine începutul "acesta de bibliografie critică românească referitoare la jurnalul intim ca gen literar. Bibliografia străină e deja vastă şi în bună parte folosită de Mihăieş în capitolul final, intitulat Trestiile lui Midas şi subintitulat Preliminarii la o poetică a jurnalului intim. Se poate schiţa şi o astfel de poetică? Rămîn sceptic şi după ce o citesc pe cea de faţă, deşi conţine ipoteze inteligente şi o orientare satisfăcătoare în materie, în orice caz, teoria nu e tocmai partea tare a cărţii, îi prefer fără să

ezit analizele din eseurile care-i preced şi paginile introductive de jurnal personal, ţinut în timp ce autorul lucra la ele. Aici regăsesc întreg umorul criticului, verva lui subţire de om cultivat şi lipsit de prejudecăţi, stilul penetrant. Pentru un volum care reprezintă totuşi un debut (oricîte foiletoane critice ar lăsa în urmă), este mai mult decît suficient ca să-l putem califica drept remarcabil. Am ştiut din prima clipă că Mihăieş este unul din cei mai talentaţi critici tineri, fie şi numai urmărindu-l săptămînal în „Orizontul" timişorean. Cu De veghe în oglindă, avem o confirmare absolut eclatantă.

întorcîndu-mă la preliminariile teoretice, aş vrea să observ că succintul excurs istoric întreprins de Mihăieş m-a întărit în ideea că Antichitatea nu cunoaşte genul jurnalului intim, orice am crede despre hypomnemata sau despre biografiile plutarhiene. Nu sînt convins nici că „omul jurnalului intim apare abia în Evul Mediu" (cum spune Mihăieş la pagina 290); medievalul nu este încă omul jurnalului intim şi ceea ce evul de mijloc înregistrează cu titlul de jurnal este de obicei altceva, cronică sau memoriu extern. Jurnalul intim este prin însăşi natura lui un gen burghez, debutînd pe scena literaturii cu Diary al lui Samuel Pepys, fiul de croitor contemporan cu Oliver Cromwell, în secolul XVII. Intimitatea, ca şi individualismul, au pentru noi însă sensul pe care li l-a dat burghezia. Aş obiecta şi la identificarea jurnalelor de călătorie romantice din secolul XIX românesc cu jurnalul intim: ele au altă origine, dacă nu şi altă arie de răspîndire.

Desigur, C.A. Rosetti, Iabob Negruzzi şi Maiorescu scriu la noi primele jurnale intime (ar fi de adăugat Soveja lui Russo, în franceză şi paginile ruseşti ale tînărului Hasdeu). Cît.priveşte modestul jurnal al lui Ispirescu, el nu se adaugă acestora „în partea a doua a veacului", căci toate sînt de după 1850, cu excepţia Sovejei şi a începutului jurnalului lui Rosetti. Printre „incontestabilele vîrfuri" ale genului în secolul XX, n-aş trece pe Rebreanu; şi aş preciza că două sînt perioadele care îl cultivă insistent: aceea din anii 30 (Eliade, Şuluţiu etc.) şi aceea din anii noştri (Radu Petrescu fiind un cap de serie postbelic, el este şi singurul autor luat în consideraţie de Mihăieş în analizele lui, ceea ce dă cărţii sale un bizar aer de inactualitate, rupînd-o de efervescenţa însuşi fenomenului literar care, probabil, a generat-o). Dar ce este jurnalul intim? Răspunsul lui Mihăieş este, din păcate, cotropit de bălăriile bibliografiei pe care a consultat-o. în locul unor observaţii proprii, fie şi discutabile, parţiale prin forţa lucrurilor, se încearcă în Trestiile lui Midar o acoperire sistematică şi exhaustivă a terenului; şi, în locul unei priviri de sus, sintetice şi clare, un mers tîrîş sau chiar pe burtă. Unele afirmaţii merită să fie reţinute. Jurnalul intim ar încerca să suplinească absenţa persoanei scriitorului din operă, s-o livreze ca supliment necesar gustului public. Curiozitatea căreia el îi sacrifică diferă de aceea pentru secretele operei.- Deşi jurnalul n-are reguli şi limite, el ar fi „o promisiune neonorată" şi „un gen funerar", căci după el n-ar mai urma nimic, într-atît tinde să se identifice cu existenţa care-i dă naştere. Astfel de formulări sînt în spiritul lui Mihăieş şi totodată pline de spirit. Mai greu mi-e să înţeleg de ce era nevoie, în context, de enumerarea dificultăţilor care stau în calea autocunoaşterii. Nu cred că jurnalul este motivat esenţial de această străduinţă. Motivele lui mi se par prozaice şi pragmatice. Ar fi minunat să putem vedea în jurnal „ dublul perfect al autorului: autobiografia sa inconştientă" (p. 300). Insă, bănuiesc că jurnalul nu „ascunde" nici pe departe atît inconştient cît ascunde opera, fiind un produs aproape conştient (dacă nu chiar pe de-a-ntregul) şi anume al cuiva care urmăreşte să-şi creeze o aparenţă. Beatrice Didier (citată de Mihăieş) pretinde că principiul suprem al jurnalului este autodistrucţia. E o vorbă goală (ca toată psihanaliza invocată â propos): jurnalul e, tocmai dimpotrivă, o încercare de construcţie de sine; nicidecum demascare, sinceritate etc., ci efort de a alcătui o armură, un alibi, o explicaţie. Nu scriu jurnal ca să mă livrez, ci ca să mă justific. Dintre clasificările posibile (înşirate cîteva de Mihăieş), cea mai utilă mi se pare, cel puţin pentru jurnalul românesc, aceea propusă de Mihai Zamfir în cartea lui (de care m-am ocupat în aceste pagini nu demult).

Partea ciudată este că adoptînd în poetică punctul de vedere pe care l-am văzut, Mihăieş dovedeşte în analize exact contrariul: aproape toate jurnalele pe care le trec în revistă sînt tentative clare ale autoconstrucţiei. Nu se putea o mai meticuloasă şi strălucitoare dovadă că jurnalul este un gen pragmatic, cu o strategie conştientă, în care nu autocunoaşterea joacă principalul rol, ci crearea unei aparenţe în stare să explice personalitatea pe care opera o ascunde, sau o trădează decît eseurile despre Stendhal şi Mateiu Caragiale. Paradigma comună fiind reveiată în treacăt (p. 199), asemănarea dintre cei doi e izbitoare în cele mai mici detalii. Junele Beyle şi junele Mateiu sînt unul şi acelaşi personaj: dandy-ul arivist şi mondenul cinic. „Capacitatea sa de a presimţi ponturile este extraordinară" (p. 192), scrie Mihăieş despre Mateiu. Şi despre Stendhal: „ Viitorul scriitor joacă, aşadar, totul pe o singură carte a parvenirii" (op. 25). Frazele sînt interşanjabile. O strategie maioresciană a autoconstrucţiei este lesne de observat, apoi, la Baudelaire. Mihăieş o descrie, dar nu face legătura, (în general, e de notat că el înclină spre discutarea separată, în sine, a fiecăruia dintre cele 13 jurnale avute în vedere; rareori stabileşte conexiuni şi aproape niciodată nu caută să sugereze tipologii; de nicăieri nu rezultă că ipotezele clasificatoare din capitolul de poetică au reprezentat un punct de pornire pentru jurnalele concrete sau, dimpotrivă, că ele ar fi încoronarea teoretică a demersului concret din eseuri. Tot ce poetul Florilor răului citeşte sau gîndeşte îi oferă sugestii de comportare. Deşi pur intelectual, evacuat de biografie, jurnalul lui este la fel de precis orientat în vederea formării personalităţii ca şi acela al lui Stendhal sau Maiorescu. Despre însemnările zilnice ale acestuia din urmă, Mihăieş are foarte puţine lucruri de spus: „mentalitatea de premiant" vine de la Călinescu. Mihăieş nu-l prea iubeşte pe acest Maiorescu terian şi ardelean, care are programul de lucru al lui Şincai şi se autoconstruieşte ca un robot eficace, la antipodul plăcerii care conduce de pildă pe Stendhal Spre deosebire de francez, nu se plînge că tatăl (ce reliefare raportul cu tatăl în jurnalele de autoconstrucţiet) nu-i dă suficienţi bani, ci că este el prea „cheltuitoriu"; aşa că-şi face planul de a deveni „păstrător". In aceeaşi categorie am putea include şi jurnalul lui Tolstoi, dacă acceptăm că autorul lui l-ar fi caracterizat cu aceste cuvine ale lui Mihăieş: „ Jurnalul sînt eu, plus tot ce mi-ar fi plăcut să fiu şi nu sînt" (p. 73). Şi pentru autorul Annei Karenina caietul de însemnări cotidiene este „şcoală", „tabelă de reguli", în care se cuprind şi proiecte de „activităţi viitoare". Nu fac decît să excerptez însuşiri care au fost deja indicate de Mihăieş. Maiorescu ar fi subscris cu siguranţă

la o frază a lui Tolstoi ca Următoarea: „ cred că, fără să greşesc, pot stabili ca scop al vieţii mele năzuinţa conştientă către dezvoltarea multilaterală a tot ce există". Ca şi la recomandări de felul celor în care păcătosul de Tolstoi aspiră să devină un virtuos, în schimb, programul de comportare în le meilleur monde este stendhalian. Moralismul tolstoian e un piston al formării de sine la fel cu filosofia maioresciană sau cu amoralismul stendhalian. Şi Gide a. fost „preocupat să-şi construiască o personalitate" în jurnalul său, afirmă Mihăieş (p. 97). Aceeaşi problemă cheamă aceleaşi strategii. Gide scrie, deci, ca Maiorescu sau Tolstoi: „ Cea mai mare nobleţe a vieţii nu se obţine prin dragoste faţă de alţii, ci prin dragoste faţă de datorie". Pot continua cu Muşii, al cărui „calcul rece", a cărui „obligaţie de respectare a unui program" sînt variante ale unei strategii de autodezvoltare. E de neînţeles de ce Mihăieş îl antipatizează pe autorul Omului fără însuşiri (ca mai înainte pe Maiorescu). In fond, dacă ne uităm cu atenţie, Muşii şi Maiorescu au acelaşi arhetip ca Stendhal, Gide sau Tolstoi. în fine, mă fac că nu observ cum portretul lui Kafka e tras binişor în direcţie musilian-maioresciană: respingînd „clişeul" tragicului exclusiv din viaţa lui Kafka, Mihăieş apasă pe „conformismul" autorului Procesului, care şi-ar fi început jurnalul „conştient (fiind) de iresponsabilitatea lui, dacă nu umană, cel puţin funcţionărească" şi ca şi cum ar fi vrut să consemneze în el abaterile de la această conduită autoimpusă (p. 175-l77). E vorba de o abordare întrucîtva contradictorie a problematicii jurnalului nu numai sub raport estetic, dar şi sub raport filosofic. Dacă pariul lui constant şi relevat de Mihăieş, împotriva definiţiei proprii, este autoconstrucţia, atun' i alegerea exemplelor e bună, probantă, însă nu se înţelege atitudinea discriminatoare a eseistului (mai exact, antipatiile lui).

E. Simion a notat în cronica Iui Ia carte („România literară", 30 martie) o prea mare apropiere de textele comentate. „De la un punct, scria comentatorul, cerneala criticului se confundă cu cerneala prozatorului sau poetului...". E absolut evident că eseurile din De veghe în oglindă au fost redactate pe o durată de timp ceva mai lungă, de unde o anumită eterogenitate stilistică (deşi stilul e mereu frapant, viguros şi totodată elegant). Observaţia lui Simion este perfect îndreptăţită cu privire la acele eseuri în care autorul n-are distanţă critică, procedînd mai degrabă ca un romancier. El adoptă în aceste cazuri perspectiva şi stilul scriitorului comentat, referindu-se la el aproape ca la un erou de roman şi refăcîndu-i ideile în stilul indirect liber în care romancierul reface psihologia unui personaj. Scot la nimereală un citat din eseul despre Virginia Woolf.

Cuvintele subliniate sînt pjobabil citate din jurnalul scriitoarei. Iată: „La drept vorbind, nu-şi iubeşte semenii! Şi, dacă se gîndeşte mai bine, chiar îi detestă! Nu-i ia în seamă, îi lasă să se prelingă pe lingă ea ca nişte picturi de ploaie, ca pe nişte intemperii inevitabile, de care nu te poţi ascunde, dar trecătoare. Nici nu s-ar fi aşteptat la altceva, cu sistemul ei nervos bizar şi dificil, reacţionînd pînă şi la probabilitatea de a fi imobilizată, ca o insectă, sub luna universitarilor, neisprăviţi la care numai cînd se gîndeşte îi îngheaţă sîngele în vine" etc. (p. 165).

Distanţa stilistică este aşa de mică încît abia dacă încap trei-patru grăunţe de relativitate şi o picătură de dezacord, adică atîta cît să percepem frazele ca dotate cu o vagă ironie (ce s-ar putea dovedi iluzorie, cîtă vreme n-avem un control eficient, cîtă vreme n-avem un control eficient al poziţiei). Dar există şi eseuri în care această tehnică a prozei psihologice nu pare pusă la punct - le cred mai vechi - şi în care autorul scrie cum scriu de obicei criticii, adică din afară şi marcînd net distanţele. De pildă, eseurile despre Stendhal, Baudelaire şi Tolstoi. în acestea ne întîlnim cu o exprimare mult mai categorică (poate nu atît de nuanţată, căci nuanţa e chestiune de mulaj intelectual, de privire de aproape), adesea concisă şi uneori chiar aforistică. „ N-a lipsit mult ca jurnalul să rămînă doar autopsia unei neputinţe, scrie Mihăieş despre Stendhal. Din fericire, i-a fost dat să reprezinte şi altceva. Prima treaptă a înălţării spirituale... " (p. 40). Şi încă: „ Viaţa lui Stendhal pare o continuă reabilitare a făţărniciei. Codul său comportamental ar fi făcut să sucombe de ruşine pe orice Bayard, cavaler fără frică şi prihană " (p. 31).

Sau: „ Lecţia lui Tolstoi constă în iluzia că un rău identificat e un rău vindecabil" (p. 85). Deosebirea stilistică este limpede şi traduce o deosebire de atitudine. Dacă mi se îngăduie afirmarea unui gust, o prefer pe cea de a doua.

Orjce ar fi, cartea se citeşte cu maximă curiozitate intelectuală şi reprezintă un debut care nu e deloc unul de serie.

(România literară, nr. 32, 1989)

Document: 59. Radu G. Teposu.doc

RADU G. ŢEPOSU

„Viaţa şi opiniile personajelor"

Publicistica rămîne şi astăzi o bună şcoală de critică, dovedindu-şi în continuare vigoarea, în ciuda faptului că interesul multor critici tineri a părut că se îndreaptă, în deceniul din urmă, fie către cercetarea „ştiinţifică" a literaturii, prin aplicarea unor metode moderne (aşa numita critică a textului), fie către eseul erudit, de inspiraţie universitară, mai mult ori mai puţin tradiţional ca aspect. La Radu G. Ţeposu se observă cu uşurinţă stilul vioi, decis şi ingenios al celui care, cum se spune, şi-a făcut mîna scriind vreme de cîţiva ani recenzii pentru revistele literare. Prima lui carte (Viaţa şi opiniile personajelor) nu este totuşi doar o culegere de articole, ci un studiu, coerent, deşi, fragmentar, consacrat evoluţiei romanului românesc de la origini pînă în prezent. Succintele analize pe care le conţine au în vedere o clasificare a genului, aşadar o sinteză. Atît critica textului, cît şi eseul universitarilor evită de obicei sinteza. E paradoxal, dar majoritatea sintezelor le-au dat, după, ca şi înainte de război, publiciştii. Includ în această categorie pe Lovinescu şi pe Călinescu, la care practica recenziei de carte contemporană a condus finalmente la tablouri şi la istorii ale literaturii. Hulitul impresionism s-a dovedit mai constructiv decît pozitivismul (vechi sau nu). Cunosc obiecţiile formulate de acesta din urmă împotriva criticii globale şi ele sînt departe de a fi absurde, deşi mi se pare că, la rigoare, pot fi privite şi ca o fugă de răspundere. Nu există numai sinteze superficiale, ci şi analize sterile.

Radu G. Ţeposu este unui din criticii cei mai promiţători ai generaţiei tinere. Viaţa şi opiniile personajelor se citeşte pe nerăsuflate. Autorul realizează o combinaţie eficientă de analiză şi teorie, folosind bine şi achiziţiile recente ale naratologiei şi stăruind cît e necesar (uneori ceva mai puţin) pe caracterizarea personajelor. Ideea eseului său nu e vizibilă de la început cu ochiul liber. Curge sub nisipul analizei o vreme, ieşind apoi la suprafaţă tot mai des, pînă la a căpăta contur definitiv în capitolul ultim. Abia aici găsim şi o sugestie privitoare la metoda critică întrebuinţată. Aceasta ar fi o „retorică existenţială", şi ar citi în personaj nu doar „figura" care se construieşte în text, dar şi semnificaţia ontologică. Criticul face aşadar o jumătate de pas înapoi faţă de exigenţele noii critici franceze din deceniile trecute (pe care le discută polemic), ceea ce se explică nu numai prin prudenţa metodologică, dar şi prin materia pe care o are în vedere, prea puţin susceptibilă de a se lăsa manipuiată de o teorie radicală. Ca unul

care a scris o carte despre romanul românesc, pot afirma fără ezitare că-i împărtăşesc rezervele de principiu.

Teza principală este aceea că personajul de roman se emancipează treptat de sub tirania autorului, urmînd în plan specific revolta mai generală a individului din ultimul secol contra transcendentelor de tot felul. Fiind iniţial manevrat cu stricteţe de către narator, personajul devine conştient de sine şi se autoanalizează sau chiar se autonarează, substituindu-se adesea naratorului (sau autorului). Din evoluţia personajului decurge una a romanului însuşi. Criticul descoperă trei clase succesive: romanul de reflectare, bazat pe omniscienţa naratorului şi în care personajul este narat şi are iluzia vieţii; romanul de reflecţie, bazat pe conştiinţa de sine a personajului, care e şi narator, dar care păstrează iluzia vieţii; în fine, romanul de imaginare, bazat pe conştiinţa de sine a personajului, care uzează deliberat de convenţia literaturii. Aceste trei clase sînt numite şi roman tranzitiv (de exemplu Ion, Baltagul etc.), reflexiv (Adela, Ultima noapte etc.) şi metaroman (Ioana de Holban, Solstiţiu tulburat etc.).

Unele nedumeriri stîrnesc, înainte de orice, exemplele. Dar spre a fi concludentă, discuţia trebuie purtată pe planul mai general al clasificării. Cel puţin două criterii sînt folosite în această clasificare. Romanul reflexiv este distins de cel tranzitiv cu ajutorul conştiinţei de sine a personajului; care devine narator după ce fusese doar narat. Sîntem în cadrul iluziei realiste, cu aceste prime clase, personajul avînd, altfel spus, iluzia vieţii. Acesta este un nou criteriu care distinge romanele tranzitive şi reflexive de cele imaginare (sau de metaromane), care implică, în ce le priveşte, o asumare conştientă a ficţiunii. De către cine? Radu G. Ţeposu e ambiguu în acest punct esenţial. Dată fiind insistenţa pe ideea iluziei vieţii, răspunsul logic ar fi că personajul însuşi în metaroman „uzează de convenţia literaturii". Şi atunci criteriul al doilea ne spune, formulînd mai limpede, că există personaje care cred că trăiesc cu adevărat, în realitate, şi personaje care ştiu despre ele că sînt personaje.

Acest criteriu mi se pare greu de susţinut şi, mai ales, inaplicabil, în sens propriu, doar autorul (naratorul) poate avea (comunica) iluzia vieţii, ori conştiinţa convenţiei. Pentru un personaj neraportat la o instanţă auctorială, criteriul este pur şi simplu nepertinent. Nu pot spune despre Ion, Adela sau Grobei decît că trăiesc şi atît. în acest caz, afirmaţia criticului că personajul romanului tranzitiv „are iluzia vieţii" nu poate fi nici probată, nici infirmată; prin natura lui, acest roman nu permite personajului să fie vreodată narator sau măcar conştient de sine.

Dar care sînt, pe de altă parte, personajele care ştiu că sînt personaje? Să le căutăm în metaroman (aşa cum îl determină Radu G. Ţeposu): lucru curios, nu găsim nici unul! Grobei sau Rogulski ştiu că sînt personaje? N-au nici cea mai mică idee. Poate unul din numeroşii povestitori din Cartea Milionarului. Dar ei sînt inocenţi, relatînd fapte de viaţă şi neurmărind să scrie romane. Nici chiar Sandu din Ioana nu e mai concludent. Dacă e neîndoielnic că o parte din aceştia au conştiinţa că sînt naratori sau chiar scriitori (Sandu o are), e foarte îndoielnic că o au şi pe aceea că sînt personaje. Trebuie făcută distincţia între conştiinţa (pe care o poate avea orice ins de pe stradă cînd povesteşte ce i s-a întîmplat) că sîntem protagonişti sau spectatori într-o suită de evenimente trăite şi relatate de noi înşine şi conştiinţa (mult mai rară) că sîntem produsul imaginaţiei unui scriitor. Borges a scris o nuvelă pe această temă, arătînd ce revelaţie extraordinară reprezintă pentru om conştiinţa de a fi imaginat de altcineva. Aş putea să-l ajut pe Radu G. Ţeposu sugerîndu-i cîteva asemenea personaje din Martorii Iui M. Ciobanu, din Ficţiune şi infanterie de Costache Olăreanu sau din Ingeniosul bine temperat de M.H. Simionescu. Greutatea de a le găsi constă, pe de o parte, în caracterul prea lax al metaromanului, aşa cum îl înţelege criticul; specia trebuie redusă doar la acele puţine romane a căror problemă principală este scrierea (cu tot ce se leagă de ea) a unui roman. Pe de altă parte, greutatea se explică, din contra, prin îngustimea criteriului. Aşa cum „iluzia vieţii" s-a dovedit o unitate de măsură neaplicabilă la romanul tranzitiv, „conştiinţa convenţiei" atribuită exclusiv personajului e neimplicabilă la romanul imaginării. Trebuie să avem în vedere personaje care narează ele înseşi (sau scriu) romanul şi nici chiar atît nu e suficient, căci numai puţine din ele ştiu că sînt personaje.

Clasificarea conţine şi elemente viabile, în primul rînd acela, foarte important în economia cărţii, care se referă la emanciparea personajului. Trecînd peste nuanţe, apare oarecum evident că personajul de roman cunoaşte întîi o dependenţă maximă de narator (care-l manevrează abuziv), apoi o oarecare independenţă (i se recunoaşte dreptul de a asculta de logica proprie firii lui), ba chiar o formă de emancipare (cînd e lăsat să se analizeze şi să nareze singur, fără intermediari). Pînă la acest punct sînt total de acord cu autorul Vieţii şi opiniilor personajelor. Mă despart de el în aprecierea ultimului avatar al personajului, în care vede o maximă eliberare de sub tutela naratorului. Acest lucru poate fi adevărat dacă acceptăm că metaromanul (în sensul strîmt!) reprezintă acest ultim cuvînt al genului, ceea ce mi se pare însă tot aşa de fals cu a susţine că ultimul

cuvînt este dispariţia personajului în „Ies nouveaux romans" de acum un deceniu. In fond, emanciparea personajului e un proces care însoţeşte evoluţia doar a romanului realist, fiind legată de rafinarea strategiilor veridicităţii. Dar ea nu mai are aceeaşi raţiune în romanul modern. Sînt manipulaţi de narator sau emancipaţi eroii lui Muşii, Kafka şi Urmuz? mtr-un anume sens, ei sînt manipulaţi, căci au devenit, într-o măsură mult mai mare decît toţi înaintaşii lor din romanul realist, obiecte de manevră într-un discurs narativ. Dar în alt sens, ei sînt mult mai liberi decît aceştia, putînd lua înfăţişările cele mai diferite, putîndu-se metamorfoza pînă la a-şi pierde aspectul omenesc. Mai cuminte e să nu căutăm o aplicare a noţiunilor în acest tip de roman. De aceea eu aş fi scris alt final captivantului scenariu al lui Radu G. Ţeposu.

Aproape toate capitolele conţin analize şi sugestii remarcabile. Voi încerca să prind din zbor cîteva, indicînd şi punctele care mi s-au părut vulnerabile. Unele capitole sînt prea succinte (îndeosebi cele despre Craii lui Mateiu Caragiale şi despre întîmplările lui Blecher) ca să-mi pot face o părere limpede, mai ales că autorul, din teama de a cădea în tezism, îşi ilustrează pretutindeni cu extremă discreţie ideea centrală a eseului său. Mişcarea critică pare spontană, adecvîndu-se din mers la toate situaţiile. Nu e însă mai puţin adevărat că, adesea, autorul nu valorifică pînă la capăt consecinţele clasificării în legătură cu fiecare din romanele analizate. Cîte un capitol pare chiar retardat înainte ca teza să fi prins contur definitiv, în alte locuri, ea este doar formal reamintită, mai mult din obligaţie decît din necesitate. O cauză trebuie căutată în teza însăşi, care pune destule probleme, cum am văzut, dar asta se datorează cu siguranţă neelaborării complete a unor capitole. Să mergem mai departe. După Mano/7 („ în chip figurat, un roman despre sclavia personajului"), Ciocoii vechi şi noi este caracterizat ca un roman critic, de tip călinescian (avânt la lettre, fireşte), deoarece autorul pare mai degrabă să exploateze nişte procedee retorice decît să observe viaţa. E interesant că această idee apare şi la Marian Papahagi, şi la Radu G. Ţeposu cam în acelaşi timp, ceea ce poate indica o tendinţă de modificare a interpretării lui Filimon. Lucruri în general juste se spune despre Mara lui Slavici, demonstrîndu-i-se realismul fundamental (începutul emancipării, cînd se trece de la norma colectivă la cea individuală). M-a surprins în schimb portretul lui Tănase Scatiu, care n-ar fi fiind un parvenit (căci e deja bogat şi instalat solid în clasa socială spre care ţinea, după cum remarcase deja Călinescu), ci „un orgolios stupid, din stirpea carageliană", suferind de un complex de inferioritate şi urmărind să se

răzbune pe boierii de viţă, cu o tenacitate asemuită de critic unei „imbecilităţi prosteşti". Am o imagine cu totul diferită despre eroul lui Duiliu Zamfirescu. Parvenitismul lui (constatat de Lovinescu şi respins de Radu G. Teposu) nu e un clişeu critic. Parvenit este acela care, depăşindu-şi condiţia socială modestă, nu reuşeşte să se asimileze deplin clasei în care a fost propulsat, trădîndu-şi mereu originea. Definiţia se potriveşte întocmai lui Scatiu chiar în portretul pe care i-l face Radu G. Teposu (mitocănie, limbaj gorbian etc.). Respingerea ideii se datorează, bănuiesc, confundării parvenitismului cu arivismul, care e o ambiţie de înălţare, sprijinită pe snobism, pe dorinţa de a împrumuta comportamentul socotit superior, şi pe efortul de a ascunde provenienţa. Cei doi termeni nu sînt sinonimi. Scatiu nu e un Julien Sorel (prototipul arivismului) şi nici un Păturică. E parvenitul tipic, fără complexe (poate doar de superioritate), care dispreţuieşte în Tincuţa, după ce a luat-o de nevastă, sau în Murguleţ, specimene degradate, lipsite de vitalitate. Cum să fie el, în aceste condiţii, „handicapat de propria neputinţă"? Care neputinţă? Din unghiul lui de vedere i-a reuşit tot ce a dorit şi n-are decît ce merită.

Ion i se pare criticului un personaj tragic, frustrat atît social, cît şi uman (erotic): „Personajul trăieşte o dublă aspiraţie: posesiunea şi posedarea". Jocul de cuvinte relevă expresiv termenii conflictului, pe care Ion nu va şti să-i împace niciodată, în general, ambiguitatea „idealului" lui Ion e bine înfăţişată. Cred totuşi că Radu G. Teposu împinge lucrurile prea departe cînd afirmă că obsesia pămîntului capătă în roman o formă erotizată datorită ambiguităţii care-l determină pe Ion să-şi confunde aspiraţiile. Sărutarea pămîntului „nu reprezintă (spune criticul) exacerbarea unei obsesii sociale, ci mai degrabă compensarea unei frustrări intime". Pe cît de savuroasă este pagina consacrată jocului cu cartea (la propriu, nu numai la figurat!) dintre Ela şi Gheorghidiu din Ultima noapte, pe atît de dificile sînt acelea care explică dialectica realitate-conştiinţă la Camil Petrescu. Nu sînt convins că cea mai nimerită intrare în problematica eroului camilpetrescian este aceea pe care ne-o indică teoriile (foarte contradictorii!) ale autorului însuşi. Dorinţa exagerată de originalitate falsifică, apoi, portretul lui Emil Codrescu din Adela, un roman, după părerea lui Radu G. Teposu, mai curînd „cazuistic-livresc" decît de analiză, fiindcă obiectul său nu e iubirea reală a eroului pentru Adela, ci „reprezentareaprin trăire artistică a ideii de iubire". Doctorul ar fi un pedagog, care ar instrui-o pe Adela în materie de amor, şi n-ar urmări „o experienţă de viaţă, ci una estetică". Fără a nega că Emil Codrescu e un seducător, de un fel anume, mi se pare că nu putem

reduce romanul la o strategie, la o pedagogie, ignorînd cu totul sentimentul care mobilizează resursele sufleteşti ale personajului. Ca o glumă fie spus, Ibrăileanu ar fi fost foarte şocat de interpretare. Capitolul despre Vestibul e remarcabil şi arată că tinerii critici înţeleg mai lesne decît predecesorii lor modernitatea romanelor lui Ivasiuc. Iată o foarte potrivită caracterizare a acestui roman modern: „Mi se pare că in ultima vreme s-a intîmplat cu romanul ceea ce s-a petrecut cu personajul acestuia. Renunţîmnd să mai fie simplu autor de aventuri ori drame sentimentale, călător ori luptător, personajul refuză să mai acţioneze, preferind să problematizeze. Personajul activ a fost detronat de cel pasiv; meditaţia a luat locul acţiunii. Romanul se resimte şi el de pe urma acestei mutaţii, si, o dată cu el, întreaga literatură modernă". Astfel de observaţii explică sensul modernităţii şi în Vînătourea regală, Ucenicul neascultător, Cartea Milionarului, îngerul a strigat, Bunavestire. Mai ales ultimul, după ce a fost întîmpinat nefavorabil, reproşîndu-i-se neconformarea la o anumită concepţie de roman, începe să fie reconsiderat prin prisma originalităţii lui reale. Radu G. Ţeposu scria pe bună dreptate: „Bunavestire de Nicolae Breban epuizează, din punct de vedere retoric, toate modalităţile de raportare a naratorului, personajelor şi autorului la contextul epic, atit cele de tip tradiţional, cit şi cele de tip modern, devenind, nu fără conştiinţă ironică, un tratat de retorică aplicată". Constatarea ar fi stîrnit doar un surîs dezaprobator acum şase sau şapte ani, ca şi aceea că Grobei (deopotrivă un „om fără însuşiri" şi unul al tuturor disponibilităţilor) reprezintă un fel de prototip pentru restul personajelor. Şi alte observaţii merită atenţie. Cum am mai spus, mă îndoiesc că Bunavestire este un metaroman.

Viata si opiniile personajelor e o carte inteligentă şi incitantă, scrisă cu vigoare stilistică şi cu o tinerească dezinvoltură (judecăţi şi sinteze fulgerătoare) pe cît de simpatică, pe atît de primejdioasă.

(România literară, nr. 2, 1984)

Document: 60. Ioan Holban.doc

IOAN HOLBAN

„Proza criticilor"

Cu două studii dense, meticuloase, despre proza lui E. Lovinescu şi G. Ibrăileanu, reunite sub titlul Proza criticilor, debutează editorial Ioan Holban, a cărui activitate o putusem urmări, în anii din urmă, îndeosebi în revistele ieşene, unde a publicat recenzii. La acestea, ar trebui să adaug o carte de mici dimensiuni consacrată lui Creangă, pe care am citit-o în manuscris, şi care îşi aşteaptă încă editorul. Tînărul autor se numără printre protagoniştii unei noi critici, ajunsă astăzi ora aplicaţiilor, după un deceniu şi jumătate de încercări preponderent teoretice. La început a fost structuralismul francez, cu alte cuvinte metodă; autohtonizarea, dacă o pot numi aşa, s-a realizat printr-o operă insistentă de „popularizare" a principiilor, multă vreme ilustrate timid în analize. Există semne că acest studiu a fost depăşit. Vedem mai bine acum cum arată „la lucru" noile metode. Proza criticilor reprezintă un exemplu nimerit, cu atît mai mult cu cît loan Holban este un om informat şi conştiincios, care ştie despre ce vorbeşte, preferind, chiar, să fie pedant decît superficial.

Metoda lui este, după proprie declaraţie, un amestec de critică psihanalitică, structurală şi tematică, aplicată la texte ce pot fi considerate clasice, deşi, într-o privinţă, neomogene; în vreme ce Adela lui G. Ibrăileanu a stat tot timpul în atenţia criticii, de ieri sau de azi, ca o operă de seamă, romanele lui E. Lovinescu au fost aproape trecute cu vederea. loan Holban le acordă şi celor din urmă un interes excepţional. „Dincolo de aspectul cantitativ - notează el din capul locului în Argument • proza lovinesciană prezintă cîteva particularităţi care fac necesară recuperarea sa pentru istoria romanului românesc. E. Lovinescu a fost printre primii cunoscători avizaţi şi susţinători ai metodei psihanalitice de interpretare la noi, epica sa - cu un «model» psihanalitic evident — descoperind posibilităţi/e artistice pe care le deschidea psihanaliza - un teren fertil pentru proza noastră, afiată în căutarea drumului spre fiinţa interioară a omului care fusese pînă atunci, în primele decenii de literatură ale acestui secol, aproape exclusiv «fiinţă 'socială». întorcîndu-se spre «şinele» omului, spre psihologia şi sensibilitatea sa investigate în spaţiul «necunoscutului freudian», proza lovinesciană o anunţă pe aceea a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Anton Holban şi. . G. Ibrăileanu; fără a se fi ridicat la valoarea estetică a operei acestora, romanele lui

E. Lovinescu, propunînd un model narativ original, se circumscriu tendinţei de «urbanizare» a prozei noastre interbelice". Am citat înadins întreg pasajul, care conţine cîteva repere importante pentru înţelegerea studiului lui loan Holban. întîi, el conţine singurele referiri deschise la situaţia istorică a romanelor lui E. Lovinescu, analizate apoi aproape exclusiv în ele însele. Noua critică nu e decît incidental istorică, în al doilea rînd, deşi autorul îşi exprimă la sfîrşit rezerva cu privire la valoarea prozei lovinesciene, pe parcursul studiului, el pare să pună în paranteză acest aspect, acordînd nuvelelor şi romanelor o importanţă ce le întrece cu mult meritul real (sau, cel puţin, acela acceptat deocamdată). Noua critică, dezinteresată principial de stabilirea valorii, iubeşte, tocmai din acest motiv, operele clasicizate. Cazul Adelei răspunzînd exact exigenţelor, proza lovinesciană pretindea criticului efortul suplimentar de a ne convinge că Aripa morţii şi restul stau cu adevărat pe picioarele lor. Dar un astfel de efort nu intră în cadrele studiului tematist şi psihanalitic întreprins de loan Holban. Ne învîrtim într-un cerc vicios: pe de o parte, valoarea trebuie dovedită, pe de alta, „seriozitatea" abordării operelor în toate detaliile pare s-o facă de la sine înţeleasă, încît eficienţa studiului e periclitată; ca să nu pară narcisiacă, metoda trebuia verificată pe teste indiscutabile. Recuperarea eseistică a romanelor lui E. Lovinescu, dacă e posibilă, cade în-sarcina unei critici istorice, unde jocul raporturilor externe să fie mai clar. Faptul că ele nu s-au impus nici contemporanilor, nici urmaşilor, nu e întîmplător, şi nu poate fi explicat, cum sugerează loan Holban, prin inimiciţiile trezite de critic. Există, în fine, şi un al treilea reper în pasajul citat din Argument, şi anume faptul că E. Lovinescu ar fi utilizat conştient în proza lui un model de inspiraţie psihanalitic. Posibil. Dar această observaţie determină o întreagă orientare a studiului lui loan Holban (şi al celui despre Adela) în care intervenţiile conştiente ale criticului, aşadar intenţiile şi proiectele lui exprimate în articole sau în scrisori, joacă un rol considerabil. Prima parte din amîndouă studiile e consacrată tocmai acestor imixtiuni ale criticului în opera creatorului. Este oarecum paradoxală insistenţa autorului asupra lor, căci noua critică pune de obicei în paranteză, o dată cu istoria şi valoarea, şi intenţionalitatea. Putem accepta, firește, că loan Holban a vrut să nuanţeze procedarea, fiind la mijloc proza unor critici: mă miră doar absenţa, din modelul construit, a laturii inconştiente şi involuntare, care ar fi trebuit dezvoltată în paralele cu cealaltă şi care ne-ar fi convins mai lesne, la E. Lovinescu îndeosebi, că spiritul critic era dublat şi de un spirit creator. „Şi mă gindesc ce lesne aş putea face literatură de imaginaţie,

nuvele sau chiar romane", scria E. Lovinescu în 1910, nu fără o tinerească ingenuitate. Trei decenii mai tîrziu va compara arta criticului cu arta coşarului şi va mărturisi că a pornit la drum, în critică, „ cu sentimentul greutăţii şi nu cu cel al facilităţii". Lui loan Holban i se pare suficientă întîia declaraţie, pe care o socoteşte doveditoare pentru împletirea aptitudinilor la E. Lovinescu. în ce mă priveşte, a doua mi se pare incomparabil mai înţeleaptă: cealaltă, doar expresia fugară a unei veleităţi.

Dincolo de orice observaţie sau obiecţie, studiile din Proza criticilor sînt temeinice şi pline de subtilitate. Ele denotă ceea ce s-ar putea numi o mare aderenţă la text. E, probabil, însuşirea cea mai remarcabilă a noii critici . Simplifîcînd, aş spune că vechea critică, aceea tradiţională, îşi căuta obiectul investigaţiilor nu în materialitatea textului, ci dincolo de ea, într-un fel de idealitate conţinutistă. Textul era pentru impresionişti, istorisii etc., un ciur, prin găurile căruia treceau, într-o direcţie sau alta, fie atomii impresiilor în căutarea unor puncte de sprijin, fie ideile, „spiritul" operei în drum spre cititor. Corporalitatea textului, densitatea lui fizică au fost, mai întîi, descoperirea stilisticienilor. Noua critică profită de revelaţia stilului sau a variatelor limbaje întreţesute, dar adoptă o perspectivă întrucîtva diferită; stilul, limbajul, textul devin locul de apariţie al semnificaţiilor. Formalismului stilistic i se răspunde nu cu un nou conţinutism, ci tocmai cu încercarea de a lichida orice dualitate; textul nu este fond sau formă, spirit sau materie, ci un mod de apariţie a unuia în altul, o epifanie sui generis.

Este absolut izbitoare la loan Holban atenţia acordată corporalităţii textului. Spaţiul „feminizat" sau „spaţiul femeie" din Crinul (dar şi dJn alte proze lovinesciene şi chiar din Adela lui Ibrăileanu) e legat de mecanismul „provocării erotice", în Aripa morţii, spaţiului i se disting trei funcţii (de avertizare, agresiune şi identificare), iar'subiectul e desfăcut în secvenţe-tip (ispita, povestirea vieţii, trecutul viitor şi forţa ispitei prezente), din care una este de regulă o „scenă pivot", care oferă modelul în mic pentru întreaga proză. La acestea se adaugă speciile de discurs (prezentare, cadru, comentariu) sau vocile (în Bizu sînt trei: autor, narator, erou), care alcătuiesc o tonalitate etajată. Şi aşa mai departe.

Nimeni n-a studiat în acest fel (şi nici atît de minuţios) proza lui E. Lovinescu. Există nenumărate fineţuri de detaliu, care n-au cum să fie semnalate într-o recenzie. Cîteva semne de întrebare pot fi, de asemenea, puse pe ici, pe colo. Referitor la ciclul Bizu, de exemplu, loan Holban vorbeşte de o oscilaţie între un pact al adevărului şi unul

al verosimilităţii^ iar referitor la Memorii de un „arbitraj" al criticului în „jocul memorialistului cu romancierul" Mi se par nişte concesii făcute vechii critici. Romanele din ciclul biografic, dacă vrem să le impunem, iar intervenţiile criticului (acele intenţii, planuri, idei conştiente) trebuie, la rîndul lor, sacrificate ca secundare. A continua să vedem pe E. Lovinescu prins între Scylla criticii şi Charybda prozei peste care Memoriile ar arunca o punte (capitolele studiului se intitulează chiar aşa, Scylla, Charybda şi Puntea), însemnă a nu rupe de fapt de tot cu interpretarea tradiţională, deşi metoda s-a schimbat, loan Holban rămîne indecis în atitudinea generală faţă de E. Lovinescu (pe de o parte, privilegiind motivaţiile conştiente din creaţie şi dînd criticului un loc esenţial în proze, pe de alta, întrebuinţînd o metodă modernă, capabilă să stoarcă textul de înţelesuri inaccesibile pe calea veche). Memoriile pot să fie o punte între critic şi prozator, dar ele se referă la altă latură a criticii decît romanele (dacă le admitem viabilitatea) şi în alt fel.

în linii mari asemănător, studiul despre Adela e mai simplu şi mai concis. După ce analizează (şi aici!) „intervenţiile" criticului din articole şi scrisori, şi apoi consideraţiile „clare" 'din Amintiri, loan Holban se simte pregătit să sugereze felul în care toate acestea „modelează" personajele viitorului roman. Ar fi o „legătură genetică" între unele şi altele, iar între G. Ibrăileanu şi Emil Codrescu un soi de identitate afectivă. Pe o cale întortocheată, se revine la un alt lucru scump criticii tradiţionale! Teza principală este că „romanul lui Lovinescu şi proza lui . Ibrăileanu pot fi considerate nişte «seismografe» ale acestei «revoluţiuni în moravuri» care s-a petrecut la noi în primele decenii ale secolului". Al doilea capitol se ocupă direct de Adela: în pagini exacte şi instructive, criticul trece romanul prin pieptenele cu mulţi dinţi ai tematismului (psihanaliza rămîne doar promisă, afară de cazul în care o confundăm cu o critică foarte generală a motivaţiilor psihologice). Remarcabile sînt observaţiile despre Duelul erotic şi despre Spaţiul iubirii, spaţiul amorului - cu disocieri între „iubire" şi „amor", romantism şi realism, idealitate şi senzualitate, foarte potrivite cu eroul însuşi al romanului şi cu modul lui de a tăia firul în patru.

Cartea lui loan Holban promite un critic bine pregătit, şi demn de încredere, cu unele înclinaţii didacticiste, nu scutit nici de mfci pedanterii, gata să ia în serios totul, fără destul umor (ceea ce înseamnă şi spirit de relativitate, mai ales cînd scrie despre cărţi actuale). Noua .critică practicată de generaţia tînără începe să-şi dea roadele. Interesul ei a trecut de acela al legitimării unor noi metode. lat-o, vorbindu-ne

despre literatura clasică altfel decît se făcea în trecut. O dată cu perspectiva de abordare se schimbă de fapt înţelegerea literaturii. Mi se pare că loan Holban se află, prin cartea lui, exact la această răspîntie: cînd noua perspectivă e pe cale să creeze o nouă înţelegere.

(România literară, nr, 27, 1983)

Document: 61. Vasile Popovici.doc

VASILE POPOVICI

„Eu, personajul"

Unul dintre cei mai talentaţi critici tineri (care nu numai are idei, dar şi scrie foarte bine) este, fără îndoială, Vasile Popovici, lucru vădit de la prima lui carte (despre Preda) şi reconfirmat de a doua (Eu, personajul, Cartea Românească). Dacă aceasta din urmă a fost întîmpinată cu oarecare răceală, vinovate nu sînt atît capriciile comentatorilor (cine se crede scutit, să ridice piatra şi s-o arunce!), cît lipsa de tact a autorului şi o aroganţă (metodologică şi nu numai), absolut inexplicabilă la un om inteligent şi cultivat cum se dovedeşte a fi în alte privinţe Vasile Popovici. în Eu, personajul sînt două studii: unul (Cel de-al treilea personaj), extrem de original, cu bătaie lungă, la care mă voi referi mai încolo, celălalt (Romanul inconştientului), cam forţat şi suplinind pe alocuri dovezile printr-un dispreţ global arătat criticii care s-a ocupat mai înainte de aceleaşi probleme. Cum tonul face muzica, n-ar trebui ca Vasile Popovici să se mire de primirea cărţii sale. în definitiv, tratamentul aplicat de el altora îl simte acum pe piele proprie. Cînd îi socoti pe comentatorii de ieri şi de azi ai lui Slavici vinovaţi de „opacitate critică în masă" (p. 128) numai fiindcă au trecut cu vederea rostul lui Bandi în Mara, nu poţi avea pretenţia să ţi se răspundă cu gentileţe. Să adaug totuşi că demonstraţia de către Vasile Popovici a acestui rost este convingătoare, cu precizarea că Mara nu devine, astfel, romanul unei paternităţi oedipiene (care ar avea în centru dubla relaţie cu Hubăr a lui Bandi şi Naţl), rămînînd tot acela ştiut, al unei maternităţi agresive, în rest, studiul se poate discuta. Nu e deloc sigur că Vasile Popovici are în principiu dreptate. Complexele psihanalitice

intuite la Slavici sînt departe de a face din el autorul primului roman al inconştientului la noi, la fel cum la Rebreanu, la care şi alţii înaintea lui Vasile Popovici au semnalat rolul abisului (e termenului lui Blaga pentru inconştient), anumite şovăieli de perspectivă narativă şi stilistică indică mai curînd o nestăpînire a materiei (personajul din Ion analizat de critic la pagina 149 e o dovadă, în ciuda concluziilor contrare care sînt trase din el).

Cu totul altceva este studiul intitulat Cel de-al treilea personaj, care merită un examen atent pentru ideile sale noi şi pentru frumuseţea expunerii. Teoria se naşte în el o dată cu analiza,-după cum autorul ne-a anunţat din introducere. Mai mult: nici nu bănuim la început, parcurgînd împreună cu Vasile Popovici subiectele unor nuvele ale lui Slavici, anvergura pe care o va dobîndi teoria, în fond, criticul atrage

mai întîi atenţia asupra unui procedeu descoperit de Slavici, din care face pe urmă o problemă generală de poetică a prozei, sprijinită la rîndul ei pe o schimbare a înţelegerii personajului literar, aşadar de natură ontologică. Procedeul constă în teatralizarea epicului în nuvela şi în romanul realist, prin introducerea unui mediator între protagonişti şi care capătă acces la secretele (tăinuite sau exhibate) de aceştia. Situaţia narativă se instalează în acest mod pe o scenă publică. Ar exista trei tipuri, din care la Slavici le întîlnim doar pe primele două; cînd teatralizarea se realizează fără voia protagoniştilor (de pildă în Piatra din prag, unde un bărbat are revelaţia infidelităţii nevestei lui prin intrarea întîmplătoare în scenă a unui cunoscut al lor mai vechi) sau cu voia numai a unuia dintre ei (Lică Sămădăul din Moara cu noroc „înscenează" o discuţie cu Ghiţă menită a atrage luarea aminte a cîtorva ţărani aflaţi în cîrciuţnă). Teatralizarea ca scop în sine şi realizată cu voia ambilor protagonişti o descoperim abia la Sadoveanu ori la Preda şi, cu ea, personajul romanului realist intră în ceea ce Vasile Popovici numeşte vîrsta trialogică. într-o Sistematică a personajului, pe care promite s-o scrie (şi în care actualul studiu va intra ca parte finală), ideea va fi dezvoltată prin observarea mai multor feluri de personaje (nu însă în succesiune clară istorică, nici măcar în transformarea genetică); acela monologic al romanticilor (şi al povestitorilor tradiţionali), care este un „ghem de atribute", avînd existenţă numai obiectuală, fiind deci un tip (susceptibil de descriere în fiziologie), nesituat în raport cu alţii (îl ignoră pe Celălalt), privat de reacţia (care e întotdeauna dialogală) şi aşa mai departe; acela dialogic al romanului realist, a cărui teorie a dat-o Bahtin, caracterizat de alteritate; în fine, acela trialogic sau teatral, care cumulează eu-ul propriu, tu-u\ protagonistului cu care se confruntă şi el-ul spectatorului (cititorului). A treia dimensiune a personajului îl aşază pe acesta într-un raport cu cititorul implicit şi totodată „epuizează pe aceeaşi arie ontologicul" (cele trei persoane gramaticale), propunînd o „imagine mundi".

Iată una din cele mai profunde şi mai pline de consecinţe idei din poetica ultimelor decenii! Cînd Vasile Popovici îi va da forma completă, o vorn putea compara cu altele, similare, cum ar fi bunăoară în planul receptării aceea a lui Jauss despre paradigmele aisthetice din celebra lui Schiţă pentru o teorie şi o istorie a experienţei estetice. Pînă una-alta, să notăm cîteva consecinţe practice şi răsturnări de perspectivă critică ce decurg din ea. Mai întîi, chiar la Slavici însuşi, al cărui moralism deseori incriminat se cuvine rediscutat cu circumspecţie: aprecierea etică e cuprinsă în trialogism, cel ce judecă

fiind urmaşul corului din tragedia elină, al „spectatorului ideal", cum îl numea Fr. Schlegel. O bună analiză a Hanului-Ancuţei şi a Baltagului, prin această prismă, dezvăluie o teatralitate diferită de aceea slaviciană. Pierderea ruşinii în dezvăluirea secretelor intime se explică aici prin ceea ce am putea numi impudoarea fericită a povestitorului. Povestirea însăşi este o plăcere a „publicitarii" opusă romanescului ca descoperire (sondare) a intimităţii. (Vasile Popovici ar voi să demonstreze şi că romanescul derivă din povestirea orală, dar deocamdată amînă: et pour căuşe, căci mă tem că n-o putea face!). Teatralitatea din Hanu-Ancuţei diferă de aceea amorfă a Decameronului (cu care a fost comparată) între altele şi fiindcă nici un personaj de la Boccaccio nu narează ceva legat de propria persoană, cum procedează aproape toţi eroii sadovenieni. Din ciclul de povestiri din 1928 se desprind două linii în opera scriitorului: una care conduce spre realismul din Nicoară Potcoavă (roman teatral al cărui acţiune e cuprinsă între două „divanuri"), alta spre estetismul din Divanul persian (unde teatralitatea e absorbită de povestirea-parabolă). Din aceeaşi perspectivă, Baltagul îi apare lui Vasile Popovici ca o scriere în care ,,ordinea realistă subminează ordinea ritualică", teatralitatea este ilustrată în cîteva pagini remarcabile consacrate secvenţelor înmormîntării şi praznicului final. Cu alte cuvinte, şi pornind de la Lotman, am demonstrat mai demult acelaşi lucru. (I-aş semnala lui Vasile Popovici un detaliu care i-a scăpat şi care-i putea furniza o metaforă sugestivă pentru personajul martor necesar teatralizării: Vitoria invocă mereu, şi spre uimirea conlocuitorilor ei, pe un al treilea care ar fi trebuit să fie de faţă la tranzacţia dintre Lipan şi cumpărătorii oilor, e vorba, aflăm ulterior, de un obicei al muntenilor de a nu proceda la astfel de operaţii decît în prezenţa unui străin şi a cărui lipsă constituie pentru perspicacea femeie o probă peremptorie că soţul i-a fost jefuit şi ucis). Interesantă şi subtilă este şi analiza Răfuielii lui Rebreanu spre a se dovedi că teatralitatea nu e universală în romanul (proza) realist(ă). Rebreanu ar fi fiind principalul nostru scriitor dialogic. Oarecum previzibilă, încadrarea în schimb a lui Preda printre trialogici nu aduce totuşi lucruri inedite (decît, poate, de amănunt), în ansamblu, studiul lui Vasile Popovici este excepţional şi va constitui de aici încolo o referinţă obligatorie a criticii de proză realistă.

(România literară, nr 19, 1989)

Document: 8. Constantin Noica.doc

CONSTANTIN NOICA

„Sentimentul românesc al fiinţei"

La început este totdeauna o poveste: cărţile din urmă ale lui Constantin Noica (şi mai ales Sentimentul românesc al fiinţei) seamănă din ce în ce mai bine cu nişte poveşti de cuvinte şi idei. Istorisesc aventurile unor cuvinte, în care se ascunde o întreagă filosofie; limba şi gîndirea apărînd indisolubil legate, fiecare cuvînt este o clapă care face o idee să cînte. Dacă nimereşti cuvîntul magic, lumea începe să cînte, spune versul lui Eichendorff citat de Călinescu. Cu modestie, autorul îşi refuză pentru lucrarea sa un curat statut filosofic, de vreme ce „mi o reflexiune speculativă este învăluită în basmele si creaţiile noastre" de care se slujeşte spre a desprinde „gîndul fiinţei". Totuşi: „Aşa cum puterea noastră de plăsmuire nu poate să spună de-a dreptul ceva esenţial despre un erou, ci trebuie să-l «povestească», raţiunea nu poate da socoteală de fiinţă decît înfăţişîndu-i fenomenele şj stările, făcîndu-i aşadar fenomenologia. O asemenea fenomenologie întreprinde vorbirea noastră despre fiinţă". Modelul acestei fenomenologii care pleacă de la stratul lingvistic îl putea afla C. Noica în Heidegger, de care totuşi se desparte ţ rin concluzii' „Meditaţia implicită asupra fiinţei, întreprinsă de limba românească de-a lungul veacurilor, merită să fie scoasă la lumină. Ea s-ar dovedi cu atît mai potrivită cu cît nu ar veni ca o mustrare adusă veacului, ca la Heidegger, ci ca o încercare de îiitregire. De vreme ce gînditorii germani eu crezut că pot citi atît de multe în vorbirea limbii lor şi a celei greceşti, ar putea exista o îndreptăţire să pui în joc şi experienţa altor limbi. In vorbirea românească există o întreagă operă de modulare a fiinţei. De ce ar fi ea mai puţin semnificativă decît experienţa istorică a altor vorbiri? " Un astfel de cuvînt magic este prepoziţia întru: expresiile a fi în şi a fi întru sînt cu grijă distinse de C. Noica, oarecum în felul în care autorul lui Sein und Zeit distinge între Bewusstsein şi Dasein. Ceea ce în a fi în ţine de fixare şi închidere, în a fi întru izbuteşte să se deschidă, căci expresia indică deopotrivă un loc şi o tensiune spre el. întru este o prepoziţie cu o situaţie specială în limba română, fără poziţie exactă, prin care răzbate mai degrabă neliniştea întrebării decît certitudinea răspunsului. Nu fără rost vorbeşte filosoful român de „sensibilitatea noastră speculativă" (ceea ce infirmă modestia de a nu vedea în lucrarea de faţă o încercare filosofică): cercetarea lui pune în joc atît sensibilitatea faţă de cuvînt, faţă de limbaj, cît şi speculaţia, înţeleasă,

iarăşi heideggerian, ca o existimatio speculative, orientată spre species (cidos). Literatura populară, Eminescu ori Brîncuşi dovedesc din plin acest fel de sensibilitate: rărnîne filosofului s-o scoată la iveală.

Analiza, din acest unghi, a basmului lui Ispirescu, Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte, reprezintă lucrul exemplar din mica fenomenologie a lui C. Noica. Basmul e repovestit filosofic, redesfăşurat în scopul de a i se putea limpezi sensurile. Ceea ce rezultă este ceva cu totul nou. Un împărat şi o împărătească, se ştie, nu pot avea copii: „Dacă viaţa nu-şi face isprava de la sine yi totuşi viaţa apare, înseamnă că poate fi un joc ceva mai deosebit - şi a'j aici se naşte povestea noastră, ca de altfel poveştile din Vechiul Testament, unde cîteva femei nu puteau avea prunci şi cînd au reuşit să-i aibă, uneori la bătrîneţe, ca Sarah, a fost vorba de o natură exemplară în omenesc". Liniaritatea devenirii e, deci, deocamdată întreruptă; de aceea se adresează împăratul vracilor; de aceea îl avertizează „unchiaşul" cum că, de va fi împlinită, ,, dorinţa ce o ai o să-ţi aducă întristare ". Pruncul va aparţine altei ordini decît cea comună: „ El o să fie Făt-Frumos şi drăgăstos, şi parte n-o să aveţi de el". Ca să-l oblige să se nască, deoarece plînge, pruncului i se promit împărăţii şi neveste, dar el nu ascultă decît de o altfel de promisiune, şi anume de aceea că i se va da tinereţea fără bătrîneţe şi viaţa fără de moarte. Atunci „tăcu şi se născu". C. Noica spune: „ E un cuvînt adevărat pentru toate ivirile de excepţie din lume. Orice creaţie se naşte dintr-un plîns şi dintr-o tăcere... Ceva a plîns in Bach înainte de a compune o Pătimire; apoi tăcu şi Pătimirea se născu". Abia crescut, Făt-Frumos cere respectarea făgăduinţei. Ceea ce vrea el este „un lucru nemaiauzit". Filosoful observă: „ Este aici, în chip nesperat iarăşi, o trăsătură a lui a fi întru de care aminteam: prepoziţia întru poate deschide către ceva care să nu fie... Basmul românesc regăseşte astfel toate incidenţele şi implicaţiile modalului ontologic...".

Eroul trebuie să cutreiere lumea pînă va găsi făgăduinţa întru care s-a născut Cele trei încercări !a care este supus, pe rînd, sînt semnificative: „sînt împotriva celui ce o părăseşte". Gheonoaia cea crudă care căzuse ea însăşi sub blestemul părintesc reaminteşte Iui Făt Frumos riscurile neascultării faţă de părinţi, învinsă, ea „// dete un înscris cu sîngele ei"; „sîntem încă - notează C. Noica - în lumea zămislirii oamenilor din sînge, şi de aceea sîngele reprezintă suprema garanţie". Scorpia la rîndul ei simbolizează cercul mai larg al „rudeniilor": dacă prima încercare îi menţinea pe erou „sub semnul înţelesurilor părinteşti", aceasta îl aşază , sub semnul înţelesurilor de ginte şi larg omeneşti, încălecate şi ele". Dar cea mai frumoasă

încercare este a treia: „ căci tocmai in preajma palatului unde locuieşte Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte stau ultimele oşti ale Firii celei nesocotite de Făt-Frumos în numele Fiinţei". Fiarele păzesc ţarcul Firii:,, cu dînsele nu este chip a te bate". Eroul trece pe deasupra lor, cu ajutorul calului său, şi, atingînd din greşeală vîrful unor copaci, întreaga menajerie începe să urle. O clipă mai tîrziu însă, cînd călătorul se lasă în jos, el vede o fată frumoasă dînd de mîncare dihăniilor, liniştite ca prin farmec, aşa cum dai unor dobitoace îmblînzite. „Am trecut din lumea firii în lumea fiinţei... In mtinile Fiinţei, totul redevine bun şi cuminte". Fiul omului a devenit fiul fiinţei şi făgăduinţa s-a împlinit. Ca în Geneza, dobitoacele îi sînt înfăţişate unul cîte unul. Eroul ia de soţie pe fata cea mică, din cele trei, se spun poveşti şi totul s-ar fi putut încheia în acest paradis, însă basmul se continuă în chip neaşteptat: nu din dorinţa de a încălca, din nou, regula, ci din întîmplare (agentul ei fiind un iepure inofensiv), eroul nimereşte în Valea Vieţii, îşi recapătă memoria şi pleacă înapoi. Lumea în care reintră i se arată mai bătrînă cu multe secole, aşa cum se va arăta probabil lumea noastră cosmonauţilor care se vor întoarce după îndelungate călătorii: doar pe fundul unui tron din ruinele palatului părintesc pe Făt-Frumos îl aşteaptă Moartea. Este Moartea sa, nu moartea în genere din Ivan Turbincă şi din alte basme. Şi aşa mai departe.

Nu pot urmări aici întreaga dezvoltare a lui C. Noica. Să spun doar în concluzie că filosoful consideră basmul lui Ispirescu semnificativ întrucît arată că determinaţiile înseşi ale fiinţei pot sta sub vicisitudini, nu doar generalul, ca în Luceafărul eminescian. Lumea fiinţei, la care eroul accede, e o „lume a fiinţei fără fiinţare": „Fiinţa, viaţa, ca şi moartea, îşi cer "întruchipări anumite pe temeiul unor determinaţii anumite, iar cînd acestea nu sînt anumite, adică nu mai au nume şi devin anonime, fiinţa intră şi ea în plictisul anonimatului". Aşa se explică de ce a părăsit eroul basmului ţara făgăduinţei.

Analiza aceasta (ca şi altele, de exemplu la Luceafărul, însă oarecum prea rigidă) ilustrează în fond o teorie despre fiinţă, aşa cum poate fi dedusă din limba şi literatura noastră, de o mare complexitate. Chiar dacă nu sînt de acord cu unele exagerări ,şi absolutizări ale autorului, ce nu scapă prilejul de a transforma meditaţia filosofică în vanul elogiu, trebuie să recunosc frumuseţea ieşită din comun a tezei sale. Remarcabilul capitol intitulat Modulaţii româneşti ale fiinţei descrie şase stadii intermediare între a fi şi a nu fi; toate exprimate cu ajutorul aceluiaşi verb: n-a fost să fie. era să fie, va fi fiind, ar fi să fie, este să fie, a fost să fie. Nici o limbă nu cunoaşte această varietate.

afirmă C. Noica. Aici speculaţia lui stoarce cele mai surprinzătoare sensuri din materia verbală. N-a fost să fie nu semnifică o pură absenţa a fiinţei, căci fiinţa „a încercat să fie, a bătut la poarta realităţii spre a fi, dar n-a fost", îi lipseşte, ca să fie, ceva general, în expresia era să fie, unde fiinţa de asemenea nu e realizează, lipsa e de ordinul individualizării, indicînd o fiinţă suspendată. Va fi fiind semnifică deja o eventualitate. Prezumtivul e în limba noastră o „conjugare" de sine stătătoare. Ar fi să fie ne conduce pînă la pragul posibilului. De la întîile două expresii, care arată imposibilităţi de diferite grade, prin eventualitate, ajungem la clara posibilitate: de aici la este (sau stă) să fie, adică la iminenţă e un singur pas. („Că este să fie, avem situaţia fiinţei ca intrare în fiinţă". C. Noica adaugă o'subtilă precizare: „ Nu tot ce este are parte cu adevărat de fiinţă, în viziunea noastră. Ceea ce este poate fi şi trecător, petrecător şi ca atare nefiinţător, spunem noi. Dar dacă este să fie, înseamnă că are o lege"). In sfîrşit, a fost să fie nu exprimă doar un imediat înţeles fatalist (aşa a fost scris), ci şi o deschidere, de data aceasta deopotrivă spre trecut şi spre viitor. Nu e un epitaf pentru realitate, ci o realizare a legii lucrului. •Din aceste stadii, C. Noica dezvoltă „sentimentul românesc al fiinţei" (exemplificînd cu cunoscuta cosmogonie eminesciană), care i se pare excepţional de bogat sub raport filosofic. EI critică limitarea pe care comentariile bazate numai pe Mioriţa ori pe cuvîntul dor o aduc în chestiunea aceasta. Concepţia românească despre fiinţă, aşa de raţională, trebuie sprijinită pe mai multe cuvinte esenţiale, pe limba t întreagă şi nu poate fi dovedită doar cu singura pildă a frumoasei balade.

Problemele ce decurg din teoria lui C. Noica depăşesc mijloacele cronicii de faţă; de aceea m-am mărginit să semnalez premisele ei. Scrisă superb, într-un stil mătăsos şi de o discretă preţiozitate arhaizantă, cartea lui C. Noica poate fi citită şi dincolo de cîteodată prea pedanta demonstraţie. E un eseu încîntător. un discurs de idei, care uzează însă de formule de introducere, mediane ori finale ca acelea din basme: vede ideile ca pe nişte personaje în carne şi oase şi are ritmul epic al tuturor poveştilor.

(România literară, 30, 1978)

„Şase maladii ale spiritului contemporan"

Napoleon, Balzac, Don Quijote, poezia, Kant, iluminismul: la toţi aceşti oameni politici, artişti, personaje literare, genuri, filosofi ori curente ideologice, poate fi observată o formă sau alta de dereglare

spirituală, aproape totdeauna productivă în plan creator, în care C. Noica identifică şase posibile maladii ontice; catholita, todetita, horetita, ahoretia, atodetia, acatholia. Spre deosebire de bolile somatice sau psihice, mai bine cunoscute, bolile spiritului au atras atenţia mai rar. Ele îşi au caracteristicile lor, totuşi, şi sînt de neconfundat cu celelalte. „Nici o nevroză - scrie C. Noica în uimitorul său eseu intitulat Şase maladii ale spiritului contemporan, temeinic şi pripit, comprehensiv şi îngust, - nu poate explica deznădejdea Ecleziastului, sentimentul exilului pe pămînt sau al alienării, plictisul metafizic ca şi sentimentul vidului sau al absurdului, hipertrofia eului ca şi refuzul a tot, contestaţia goală, aşa cum nici o psihoză nu explică fitror-ul economic şi politic, arta abstractă, demonia tehnică, sau cea a forma l is inului extrem în cultură, ditcînd astăzi la primatul exactităţii goale". E bine să ni se reamintească din cînd în cînd că nevroza lui Bacovia a fost, prin ceea ce a hrănit lirica lui. una spirituală, nu psihică şi, cu alte cuvinte, că poeţii nu sînt, cînd sînt, nebuni ca toţi nebunii (fiindcă în acest caz orice nebun ar fi poet). Maladiile spiritului, în deosebire de cele ale trupului şi creierului, sînt „cu adevărat constituţionale firii omului", nicidecum accidentale. Aşadar, ontice, în al doilea rînd, ele conduc, în majoritatea cazurilor, la creaţie, nu la destrucţie. Sînt maladii dătătoare de viaţă, boli necesare' omului şi societăţii, ba chiar, într-o înţelegere figurată, lucrurilor şi naturii. C. Noica le-a găsit nume greceşti. Catholita, de la „katholou", general, este carenţa generalului potrivit şi totodată nevoia de el. resimţită chinuitor. Todetita, de la „tode ti", acest lucru anumit, e boala inversă, lipsa individualului potrivit. Horetita, de la „Horos", determinaţie, „exprimă tortura şi exasperarea de a nu putea făptui în acord cu gîndul propriu", cu alte cuvinte neputinţa de a-şi da determinaţiile necesare. Celelalte trei maladii sînt caracterizate nu de lipsa (şi nevoia) generalului, individualului ori determinaţiilor, ci de refuzul lor: acathilia, atodetia şi ahoretia.

Să culegem din eseul lui C. Noica unele exemple mai frapante. De catholita suferă „fiul risipitor". El pleacă în lume „ieşind de sub sensul general al familiei şi al societăţii, spre a-şi da sensurile pe care le vrea şi pe care el le ignoră ca sensuri generale". Tiranizat de generalitate, se liberează, în natură, în călătorie, în iubire. „ Fa rătăci pe neştiute de la un general la altul, dovedind explicit ori implicit că libertatea sa, este, în fapt (numai aceea), de a căuta generalul propriu ". Catholeta este boala tinereţii ce nu s-a fixat, a lui Goethe sau a insului de rînd („tot ce mă sporeşte e. adevărat"), a acumulării (de cunoştinţe, de bunuri) cu convingerea că poate însemna prin sine

înfiinţare, a lui Napoleon; în forma superioară, la Kierkegaard, îşi adaugă conştiinţa carenţei. Filosoful danez e torturat de imposibilitatea de a găsi acces la un general pe care-l ştie al său.

Todelita se manifestă ca o criză a inimii, a minţii sau a spiritului de contemplaţie. Este, apoi, boala lui Balzac (cînd, după ce şi-a imaginat generalul Comediei umane, n-a mai putut, de exemplu în romanele ţărăneşti, să-l împlînte într-un individual potrivit) şi a utopiştilor, în sensul lui C. Noica, deşi nu în termenii lui, a descris-o Alexandru Ivasiuc într-un eseu despre Swift din Radicalitate şi valoare (Caii ideali): „ Şi cum se prezenta, in opoziţie, viaţa nobililor cai? Nu inventau nimic peste necesităţile lor: nimic peste ovăz fi fîn (numai oamenii au ciudate tendinţe de a-şi găsi fi noi plăceri), totul, de o dezolantă simplitate. O lume fără monumente şi fără îndoieli, o lume reglementată ca un ceasornic. O lume fără legături afective... Este un feudalism absolut al raţiunii simple şi suficiente sieşi — şi care se exersează în afara problemelor, gata rezolvate pentru totdeauna" Putem spune că satira lui Swift vizează todetita, în această satiră a utopiilor uniformizatoare, în ce-i priveşte pe locuitorii cetăţii ideale, ei sînt bolnavi de atodetie, căci refuză individualul, particularul, afectivul. De altfel, autorul Racului putea fi citat în sprijin de C. Noica~pentru toată obsesia lui legată de mecanismele (politice, ideologice, artistice) care fac să îngheţe zvîcnirea de viaţă, aşa cum, sub efectul gazelor toxice descrise de Malraux, natura fizică se crispează grotesc.

Dacă todelita apare legată de inteligenţă, iar catholita, de sentiment, horetita la rîndul ei însoţeşte faptele de voinţă, spune C. Noica. Ea este acută la Don Quijote şi la Luceafărul eminescian. Acesta din urmă e o natură generală ce nu are individual pe măsură (deci suferă de todetita), dar suferă şi de horetita de vreme ce nu e în stare să-şi afle determinaţiile potrivite. Cele două metamorfoze eşuează. Demiurgul îi indică altele, în consonanţă cu natura lui generală. Specificul maladiei se 'Verifică bine pe liricul erou eminescian, căci cauza ei nu e atît lipsa determinaţiilor, cît faptul că acestea sînt simili-determinaţii „ întocmai coifului de carton al lui Don Quijote, pe care acesta îl încearcă spre a vedea dacă e bun, găseşte că nu este, dar îl decretează bun". Pentru generalul Hyperion, determinaţiile iubirii omeneşti sînt false. EI rămîne „un mort frumos cu ochii vii", privirea lui o îngheaţă pe Cătălina. De aceeaşi boală suferea Nietzsche, prin eroul său Zarathustra căruia, cînd coboară din munţi, „nu i se întîmplă nimic" („în determinaţii adecvate şi organizate, 'ntrind într-o cumplită formă de horetita").

Ahoretita, boală a lucidităţii, este boala vechii Indii, a asceţilor creştini (anahoreţi), a eroilor beckettieni care aşteaptă pe Godot, în fine, a poeziei ce s-a identificat, de un secol, cu lirismul, căci îşi refuză determinaţiile: nu vrea să fie nici comunicare imediată, nici comunicare superioară, nici istorisire, nici elocvenţă, nici magie. ,, Cu atîtea renunţări, care sint pentru cuvlnt ca şi desprindere a lui de lume şi determinaţiile ei, poezia vrea 'să facă din cuvlnt o nudă biruinţă a lui in contemplativ. Cuvîntul în el însuşi - ca sfmtul Simian gol, pe un strlp de piatră - dincolo de orice determinaţii ale vorbirii, cu exerciţiul său pur şf deschiderea sa semantică, în sintaxa contextului, către un schematism mai pur al ideii, sau emoţiei, sau valorii, la extazul cărora el vrea să trimită, acesta pare a fi cuvîntul poeziei lirice şi o dată cu el substanţa ei. In ahoretita la care conduce ea, cîte admirabile reuşite nu pot fi! Dar ahoretie este, de n-ar fi decît pentru că emoţia cuvîntului poetic este atît de apropiată de emoţia tăcerii, la care uneori ajunge şi contemplaţia filosofică". Nu mă gîndeam acum o săptămînă cînd comentam versurile inspirate de orfism ale lui Dan Laurenţiu că boala lui Orfeu căzut în mijlocul femeilor şi a poetului căzut în labirintul feroce al unei limbi umane, dar refuzîndu-le şi unul şi altul, din tînjirea după Euridice şi după Cuvîntul pur, că boala aceasta poate avea un nume de origine grecească.

Alodetia, în schimb, nu mai e boala anahoretului, ci a poetului însuşi al religiei, a lui Spinoza, Kant, Tolstoi, a vechii Chine şi a muzicii. E o boală prin excelenţă a culturii, aşa cum următoarea va fi a civilizaţiei. C. Noica îi sugerează admirabil existenţa în Război ji pace. „De nenumărate ori, în cadrul romanului, valul sau mai degrabă refluxul generalului vine să spele tot ce încearcă o clipă să capete contur individual". Este, apoi, o răzbunare a acestei boli, care face ,, ca omul atodetic să nu aibă nici aşezare, nici identitate sigură, nici sălaş". Tolstoi însuşi, ca individ, o dovedeşte.

în sfîrşit, acatholia o constatăm în iluminism (despre care 1. Lotman spunea că se înscrie"tntr-un tip asemantic şi asintactic de societate: prin prima însuşire, el confirmă teza lui C. Noica, fiindcă e vorba de aceeaşi concepţie potrivit căreia „maximum valoric îl ating lucrurile reale ce nu pot fi folosite în calitate de semne", aşadar individualul ce-şi refuză un general; prin a doua însuşire, semiologul sovietic se desparte de autorul eseului de faţă fiindcă el crede că în iluminism „gradul maxim de realitate este un apanaj a ceea ce nu constituie o parte, o fracţiune, ci întregul ca atare", adică nu individualul, ci generalul), la Don Juanul lui Moliere, în pragmatismul anglo-saxon, în absurdul şi comicul contemporan, în Radiografia pampei

a lui Estrada sau în cinematograf. Iată: Don Juan, care e o adevărată individualitate, vrea să facă ce-i place, este un libertin, un ins pur, „adică insul lipsei de lege, al refuzului de general". Teoria infidelităţii, pe care o face eroul lui Moliere, faţă.de orice iubită, o întîlneşte pe a lui Platon, cu deosebirea că la acesta „ infidelitatea faţă de o singură sau de oricîte întruchipări frumoase urca înspre Ideea de frumuseţe, adică înspre un general în care toate determinaţii/e depăşite să fie cuprinse", în vreme ce „la Don Juan infidelitatea e oarbă şi rămîne la un acelaşi nivel neurcător".

Aş putea continua şi dezvolta aceste exemplificări, ca să arăt rigoarea şi totodată scînteietoarea originalitate a eseului lui C. Noica. Mă simt obligat însă să ridic şi unele semne de întrebare care m-au făcut să-l caracterizez, la începutul acestei cronici, într-un fel (deliberat, desigur) contradictoriu. Spuneam, de pildă, că e comprehensiv şi îngust deopotrivă, temeinic şi pripit. Comprehensiv, prin imensa calitate de a le interpreta coerent. Căci, dacă în punctul de pornire, e vorba de o speculaţie filosofică, treptat, eseul se extinde asupra unei arii de probleme atît de mari, încît implică în concluziile sale fenomene rareori aduse la un loc., politice, sociale ori culturale, foarte generale, ori categorii ale gîndirii şi artei, eroi istorici şi eroi literari, ge*nuri, instituţii, opere particulare, curente, tendinţe şi aşa mai departe, şi devine un studiu de felul celor ale lui Spengler, Blaga (Orizont şi stil) sau Lotman, o semiotică sui generis. C. Noica posedă, ca puţini alţii astăzi, cunoştinţele şi tehnica necesare unei asemenea interpretări, el fiind temeinic în speculaţiile lui. îngustimea, ca rezultat uneori al grabei de a generaliza, alteori al concepţiei înseşi, devine vizibilă mai ales în interpretarea unor fapte din domeniul artistic. Cinematografului nu i se interzice doar accesul la general, dar „echilibrul artistic ultim - care este şi cel antologic". „Născută sub semnul precarităţii (ontologice, pînă la urmă) de a nu se fi desprins din ceva general, cum s-au desprins toate celelalte arte din generalul spiritualităţii religioase ori larg umane, cinematografia şi-a găsit degrabă o extraordinară funcţie artistică, fără să fi putut deveni şi o adevărată artă". Dar, chiar în fraza următoare, eseistul ne oferă un argument în favoarea cinematografului, în care s-ar regăsi pe de o parte sensul de artă populară de dinainte de Renaştere (putea fi folosit Bahtin cu analizele Ini din studiul despre Rabelais), şi, pe de alta, o valoare de experiment pentru creatorul ce vrea să iasă din artele tradiţionale. Cred că cinematograful provine din generalul unei spiritualităţi, ca şi dansul sau poezia; rămîne doar să ne înfrîngem superstiţia că tehnica e inaptă să producă valori substanţial umane şi nu

doar instrumentale. Mai ciudate sînt consideraţiile despre muzică ce ar ilustra (cea polifonică şi modernă) atodetia la fel de perfect (în natură necreatoare) ca cinematograful acatholia. Putem discuta dacă muzicii îi lipseşte cu adevărat individualul în care să-şi ancoreze cu adevărat generalitatea, dar că „ de clnd este polifonică, ea „ a dat extraordinare structuri şi construcţii, dar n-a mai cutremurat pe nimeni", iată o afirmaţie plină de riscuri. Ca şi cea care învinuieşte muzica de a modela sufletele însă fără să ştie bine cum şi nici măcar dacă în bine, şi de a încuraja „lipsa totală de răspundere spirituală". Aceste acuzaţii nu sînt originale, le regăsim în gura lui Settembrini, eroul lui Th. Mann: „Muzica... ea este semiarticulatul, problematicul, nejustificatul, indiferentul... Nu este o limpezime reală, ci una de reverie, nesemnificativă şi care nu anga/ează la nimic, o limpezime fără consecinţe şi totuşi periculoasă deoarece ne îndeamnă să ne declarăm mulţumiţi...". Dacă este o deosebire între Settembrini şi C. Noica, ea constă în faptul că în vreme ce primul mărturiseşte a avea faţă de muzică „o antipatie de natură politică", al doilea ar putea spune că are o antipatie de natură filosofică. E drept că şi domnul Settembrini suspectează muzica de „quietism", cum am văzut, însă nu împinge pasivitatea ei pînă la lipsa totală de răspundere spirituală. Ce se întîmplă în acest caz? Cred că putea susţine că filosoful român, care şi-a descoperit singur drept boală ahoretia, şi şi-a alcătuit o complexă fişă clinică, extrem de interesantă, suferă într-o oarecare măsură şi de atodetie. Să-i citez caracterizarea finală a aceste boli: „ Ea nu este mai puţin activă la aproape orice autentic om de cultură, în ceasul maturităţii, cînd desfătarea intelectuală şi consideraţiile teoretice primind asupra acţiunii, aşadar cînd comentariul vieţii devine mai interesant decit viaţa, substanţa tematică şi verbul". Spiritul speculativ care sileşte realul să intre în tiparul lui prestabilit şi preferă realului o schemă dau un sistem - cum e cel din eseu - care e oare o dovadă de atodetie?

Capitolul final (Cumpătul vremii şi spiritul românesc) face pandant Spaţiului mioritic al lui Blaga şi este, deşi doar schiţat, plin de sugestii. După ce începe prin a spune (iarăşi pripeala ce roade înăuntrul oricărei temeinicii ca viermele un măr) că spiritul românesc „pune în joc toate maladiile deodată", ca la un cumpăt al vremii, autorul trebuie să admită deîndată că unele maladii precumpănesc şi la noi, ca şi oriunde. Acestea sînt catholita, todetita şi în special ahoretia. Dar C. Noica nu omite să indice şi ce, din celelalte, nu încearcă spiritul şi să-l anexeze pe Caragiale (acathilitic) unui specific faţă de care a fost situat cînd la marginea (G. Călinescu), cînd cu totul în afată

(N. Davidescu). Aceste maladii nu ar avea niciodată la noi caracterul lor cel mai îngroşat, în general, spiritul românesc e discret şi vine să se' înfăţişeze bunăoară - într-o gramatică a lui - nu prin categorii ca substantivul (universalul Evului Mediu era substantiv) ori adjectivul (Renaşterii), ci prin modesta prepoziţie: „ Tot ce ni se întimplă, şi de altfel tot ce se întîmplă universalului, trebuie să capete o aşezare asupra a ceva, cu ceva, spre ceva". Din păcate, acest ultim capitol se sfîrşeşte prea repede şi sistematicul, ce atinge aici una din marginile de sus, nu mai are suficientă acoperire, ca într-o formă gravă de atodetic. C. Noica va dezvolta probabil capitolul care ne interesează cel mai mult şi vom şti atunci mai bine care este maladia creatoare a lui Blaga, Eminescu, Kesarion Breb şi Vitoria Lipan, Bacovia, Brîncuşi, Nichita Stănescu, Mara, a revoluţiei de la 1848, a Constituţiei din 1866, sau dacă maiorescienele „forme fără fond" sînt un diagnostic just pentru maladia civilizaţiei noastre în secolul trecut, sau ce nume poartă, din perspectiva adoptată de filosoful român, teoriile sincronismului şi protocronismului, occidentalismul, balcanismul, obsesia originii latine sau revolta fondului nostru nelatin, cum spunea Blaga. în raport cu bolile de care se ocupă medicina, acestea studiate de filosofic îl constituie pe om şi lumea lui, sînt un fel de nume pentru specificul şi formele creaţiei umane, maladii paradoxale, căci nu aduc (decît poate cînd sînt excesive) moartea spiritului, ci îi insuflă viaţă ca şi apa din fîntîna tinereţii.

(România literară, nr. 51, 1978)

„Scrisori despre logica lui Hermes"

„Aceste Scrisori sînt adresate cuiva, în nădejdea că, la vămile culturii, vor fi interceptate şi poate citite de cîţiva matematicieni, logicieni şi alţi magicieni ai formelor goale", scrie Constantin Noica în Prefaţa extraordinarelor lui Scrisori despre logica lui Hermes (Cartea Românească). Cu siguranţă că la vămile culturii, de vor fi existînd, cartea va încăpea pe respectivele mîini. Şi nu ştiu cum va fi preţuită, căci nu sînt nici matematician, nici logician şi, cu atît mai puţin, un magician al formelor goale. Sînt doar critic literar, dar cred tocmai de aceea, şi în pofida faptului că pentru Noica, aşa cum. a repetat-o de cîteva ori, această disciplină e marginală şi parazitară, simplu exerciţiu de alexandrinism cultural, că nici un alt cititor al Scrisorilor nu va fi mai sensibil decît mine Ia tema lor fundamentală, care constă în a face parte dreaptă şi cuvenită individualului, în-mijlocul generalului înstăpînit peste lumea gîndirii şi a ştiinţei.

Eu am necontenit în faţă individualurilor care conţin în fiinţa lor generalul: operele artistice. Şi n-am aşteptat strîngerea în volum a Scrisorilor, din care unele au apărut în „Viaţa Românească", pentru a înţelege că logica, aşa cum o defineşte autorul lor, şi critica literară, aşa cum încerc s-o scriu, au mai mult decît un lucru comun, în eseul meu despre roman, de acum cîţiva ani, l-am citat pe Noica şi am afirmată că fenomenul holomeriei caracterizează deopotrivă şi arta. Căci nu poţi interpreta operele dacă nu vezi că părţile lor poartă în ele întregul. Visez să folosesc drept moto la o carte de critică aceste cuvinte ale logicianului: „ Unor asemenea ginditori, care nu văd decît casele şi pentru care casele sînt făcute din cărămizi, le-ar prinde bine să treacă pe la şcoala broaştelor, din umorul britanic, unde se învaţă că şi cărămizile sînt făcute din case" (p. 56).

Sînt dator cititorilor, la care cartea lui Noica n-a ajuns încă, dar pe care nu trebuie s-o piardă, cu mai multe lămuriri. Nu mă încumet s-o înfăţişez în amănunţime, deşi mi-a mers la inimă şi nădăjduiesc a o fi înţeles corect; ar fi dificil şi, poate, fără folos în paginile unei cronici literare. Dar trebuie să o rezum, cum mă pricep, ca să fie clar despre ce e vorba.

Fiindcă iată, am preluat din carte un cuvînt (holomerie), pe care l-a creat autorul, şi care se cade explicat; însă ca s-o pot face, e nevoie să mă refer la tot contextul. Henri Poincare spunea ironic despre silogism că se poate reduce la o frază ca următoarea: „Dacă doi soldaţi fac parte dintr-un regiment şi regimentul dintr-o divizie, soldaţii fac parte din divizie". Logica, de la Aristotel şi pînă azi, a avut în vedere acest mod de a gîndi şi, oricîte s-ar mai putea adăuga pe seama silogismului şi a logicii clasice, „rămîne un fapt că - afimă acum Noica - în orice prezentare, partea este în întreg" (p. 23), dar niciodată invers. Logica aceasta, în care partea n-are „nici o intimitate cu întregul şi nici vorbă ca ea să exprime întregul", fiind doar „un caz stilistic, un individ numărat şi un fel de soldat într-o oaste", se poate numi „logica lui Ares, zeul războiului". „Dacă te gîndeşti că ea invocă pentru exerciţiul ei numai două valori, da şi nu, adevărat şi fals, adică un fel de sau-sau, sau învingem sau murim, atunci îţi vine în minte că viziunea este solidară cu războiul pur şi simplu" (p. 24). I se poate opune (şi acesta este pariul lui Noica) o logică a lui Hermes, în care partea să poarte întregul şi individualul să ţină în el generalul. Un holomer este tocmai un astfel de individual-general, o parte ridicată la puterea întregului: fenomenul holomeriei caracterizează cel puţin ştiinţele spiritului, pe om adică, deşi îl putem afla încă în multe alte locuri din natura vie şi nevie. De aici începe aventura Scrisorilor,

care îşi propun să construiască o logică nouă, care, într-un fel, o răstoarnă pe cealaltă, creîndu-şi categoriile proprii, paralele. „Logica lui Hermes pare să pretindă a răsturna aproape totul în venerabila ştiinţă al cărei nume îl invocă: pentru ea, raţiunea deplină nu este o formă de unificare, ci una de diversificare, pornind de la o unitate (pe care am numit-o holomer); procesele şi chiar formele logice, ca judecata şi raţionamentul, nu se obţin prin concentrare şi compunere, ci prin disociere şi descompunere; ca atare, raţiunea, cel puţin cea logică, nu ar fi o forţă agregantă, ci una dezagregantă, ba tocmai de aceea ar fi «raţiune», pentru că este în măsură să păstreze legi constante într-un univers în expansiune; în sfîrşit, totul pleacă, în logica lui Hermes, întocmai ca pe plan ontologic, nu de la simplu la complex, ci de la o complexitate structurată, respectiv de la un triunghi logic, a cărui tensiune lăuntrică ar genera distensiunile şi conexiunile logice, din 'gîndire, din simboluri sau din realul în organizată devenire" (p. 69). Judecata, silogismul şi toate celelalte ' arată, într-o astfel de perspectivă, diferit. După ce, în prima secţiune a cărţii, Noica descrie logica lui Ares în lumina logicii lui Hermes, în cea de a doua, caută să conceapă, în aceeaşi lumină, „o disciplină care nu există încă, după unii" (p. 137).

E treaba logicienilor s-o discute în articulaţiile ei, s-o ciocănească, s-o asculte cu stetoscopul, s-o pună să umble; şi, poate, s-o dezvolte în detalii, făcînd dintr-o aspiraţie spre o altfel de logică o logică, pe deplin nouă. Eu mă întorc la uneltele criticii literare şi observ frumuseţea artistică a Scrisorilor, nu numai pline de savoarea ideii (şi cine l-ar întrece pe Noica în materie de savoare a ideii?), dar care ştiu să facă atît de expresivă cea mai pură speculaţie, jocul de cuvinte, analogia abstractelor, silogistica şi raţionamentul. Exemplele care ne stau la îndemînă sînt mult mai numeroase decît aş putea cuprinde într-o recenzie. Noica alege bunăoară o propoziţie de geometrie elementară, precum aceasta: „Linia dreaptă este în realitate o elipsă" şi scrie, comentînd-o. Povestea Prinţesei regăsite: „La început a fost elipsa (în fond, conturul acela pe care-l percepe, cu o experienţă comună, din prima clipă cînd privim în cei doi ochi ai unei fiinţe umane). Elipsa a început să se- alungească, s-a alungit de tot şi a devenit o linie; dar linia a păstrat în ea amintirea elipsei, s-a frînt ca şi cum ar fi tins s-o regăsească şi a dat un unghi, iar întrucît unghiul, deschis cum era, nu amintea îndeajuns de elipsă, s-a prefăcut în triunghi, care era bun, căci readucea pentru prima oară conturul închis al elipsei, astfel că se putea întîrzia mult la el, cum şi întîrzie geometrii, pînă ce triunghiul el însuşi a trimis la poligoane, care pe

măsură ce-şi înmulţeau laturile si deveneau mai regulate, regăseau ceva din curbura elipsei, o regăseau chiar pe deplin cînd deveneau la limită cerc, iar acesta ar fi putut opri povestea la desăvîrşirea lui şi a proprietăţilor lui (ca şi Circe, cu cercul insulei ei, din povestea lui Ulise), dacă povestitorul nu ar fi ştiut că toate aceste proprietăţi sînt cazuri particulare ale proprietăţilor elipsei, pe care o readuce acum pe scenă (sau pe tablă), simplu,- dezlipind din centrul cercului cele două focare. Aceasta ar fi geometria elementară prezentată ca poveste a Prinţesei regăsite" (p. 50).

Mai e nevoie să precizez ce legătură au geometria şi povestea cu logica lui Hermes? Sînt sigur că nu. Dar de vreme ce o face Noica însuşi, să-l citez: „Aşa stînd lucrurile, propoziţia «linia dreaptă este o elipsă» implică în ea o cvasi infinitate de alte propoziţii, tocmai cele ale geometriei elementare, astfel încît logica nu mai trebuie întreprinsă din afară, prin acţiunea logicianului care combină o propoziţie cu alta, ci se oferă, poate întreagă, într-un singur ctmp logic, redus aici la propoziţie" (p. 51). Şi ce exemplu minunat găseşte autorul Scrisorilor în şenila tancuhii: minunat şi neprevăzut, căci, dacă nu numaidecît şenila, în orice caz tancul este mai curînd de-al lui Ares decît de-al lui Hermes. Dar în şenilă este o idee filosofică mai profundă decît în multe invenţii omeneşti:

„ fntr-adevăr, şenila este vehiculul ce se aşterne drumului (ca în versul popular românesc) şi pentru care, ca orice vehicul, drumul ar trebui să fie mediul extern, dar care a preluat asupra ei şi în ea drumul, devenind vehiculul cu drum cu tot, aşa cum a voit Hegel să aibă drept «adevăr» rezultatul cu drum cu tot, sau aşa cum a năzuit întotdeauna ftlosofia să aibă Unul cu multiplu sau cu divers cu tot. Aşa fiind, şenile ilustrează însuşi spiritul analitic, în sens bun, al raţiunii infra şi extra-umane, un spirit ce nu are acum nevoie să pună în joc cuţitul, bisturiul (cel mai nefilosofic obiect din sinul realităţii, cum ni s-a părut întotdeauna) spre a obţine descompunerea şi analiza, ci care «analizează», desfăcînd în părţi, prin desfăşurarea de sine, unitatea sintetică necompusă pe care o reprezintă ea, şenila, întocmai «mediului» silogistic, şenila dă, prin deplasarea ei, cei trei termeni fundamentali, de astă dată perfect materializaţi. Ea dă întîi generalitatea drumului, în orice parte şi oriunde s-ar îndrepta, aşadar o generalitate ca şi absolută (căci nu mai e vorba de o cale anumită, ci de orice cale, ca într-un adevărat Tao chinezesc); ea trădează apoi, cu făptuirea ei de vierme, dar de vierme ce are drumul în el şi nu se tîrăşte pe drum, individual, în versiune mecanică; şi tot şenila dă, atît sieşi ca realitate individuală, cît şi drumului ca realitate generală,

determinaţii, care sint în acelaşi timp libere şi necesare, libere pentru că se deplasează oriunde şi necesare pentru că totuşi deplasarea stă sub legea drumului" (p. 72).

Pe lîngă elipsa, cea cu doi ochi, unul la individual, şi altul la general, pe lîngă şenila, care se aşterne drumului, ca murgul din poveste, mai există şi alte obiecte filosofice demne de atenţie în Scrisorile lui Noica: dar poate că e mai profitabilă să le descopere fiecare cititor pe cont propriu. Eu atît am avut de spus.

(România literară, nr. 32, 1986)

,.Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru"

Nu ştiu despre cartea lui Constantin Noica apărută la Humanitas sub titlul Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru decît că a fost scrisă probabil în 1965. Cel puţin, aceasta e data care figurează la sfîrşitul ei. în capitolul antepenultim citim: .,Capitolul acesta a fost trimis de autor, din ţara sa, de cinci ori — prin poştă, ca toate celelalte, — dar n-a ajuns la destinaţie niciodată, iar manuscrisul din ţară s-a pierdut şi el" (p. 104). Sub aceste rînduri neutre ca ton. bănuim o istorie oarecum patetică a cărţii. S-ar părea că Noica a redactat-o în mai multe reprize şi că, în totul ori în parte, cartea s-a aflat la un moment dat în mîinile unor prieteni din afară, cu excepţia capitolului XII, interceptat sau rătăcit. Pierzîndu-se şi manuscrisul, capitolul ar fi trebuit rescris. Forma actuală, de o pagină şi jumătate, arată că autorul n-a mai avut decît puterea să-l'rezume. Fiind vorba de o mărturie despre anii de închisoare, e cazul să precizăm, tot pe urmele autorului (p. 12), că el a fost arestat şi anchetat fiindcă a făcut să circule printre prietenii săi din ţară o carte primită de la cei din străinătate. O istorie cu o carte stă aşadar la originea evenimentelor relatate în Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru, care îşi are, la rîndu-i, istoria proprie. E păcat că editura n-a reconstituit nici una din aceste două istorii, lăsîndu-şi cititorii să se descurce după capul lor. Nu observ prima oară carenţa informaţiei în apariţiile de la Humanitas. Este, în cazul cel mai fericit, o impoliteţe faţă de cititori, iar în cel mai nefericit, o lipsă de profesionalism.

Cine s-ar aştepta ca Noica să-si povestească detenţia cu amănunte anecdotice s-ar înşela. Din jurnalele, memoriile ori ficţiunile inspirate de închisoare, care au văzut lumina tiparului la noi în lunile din urmă (Goma, Mihadaş etc.), aceasta este cea mai puţin epică. Ne vine greu s-o clasăm într-o specie. Nu e un jurnal căci n-a fost ţinută la zi. E prea sumară şi abstractă pentru a intra în categoria memoriilor, în mod vădit, nu comportă elemente de ficţiune esenţiale ca să fie un roman.

E mai degrabă un eseu autobiografic, o meditaţie pe tema închisorilor comuniste, în care experienţa personală nu are decît valoarea unui ingredient. Găsim imediat în ea toate calităţile şi defectele scrisului lui Noica; dată fiind însemnătatea umană (psihologică, socială) a subiectului, şi nu pur şi simplu aceea culturală, atît calităţile, cît şi defectele sporesc la ea, faţă de celelalte, cu un anumit procent.

Principala însuşire este inteligenţa cu care autorul comentează o experienţă pe care mulţi din generaţia sa au trăit-o. Cu excepţia cîtorva pagini ale lui Alexandru Ivasiuc, literatura noastră contemporană n-a mai cunoscut încercări notabile de a explica mecanismul ca atare al represiunii comuniste. Majoritatea mărturiilor ori ficţiunilor au excelat în latură documentară. Această latură este ca şi inexistentă la Noica, precum este fără relief aceea strict psihologică. Sub raportul înfăţişării faptelor, avem în Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru o proză aproape comportistă, în care gesturile ţin locul reacţiilor lăuntrice. Inteligenţa e stoică. Protagonistul unui act profund nedrept şi profund lezant n-are nici un cuvînt de plîngere ori de protest. Strădania lui fiind de a înţelege, o dată pătrunse cauzele întîmplărilor, întîmplările în sine nu mai prezintă interes. Logica aşterne deasupra realităţii un scut protector. Principalul defect este - cum ştim că se petrece adesea -reversul acestei calităţi; şi anume model întrucîtva detaşat pe care inteligenţa îl adoptă în privinţa răului, neputinţa ei de a compătimi. „E foarte grav, dar e lipsit de importanţă", îi spune vîrstnicul colegului său de celulă mai tînăr. Disociere instructivă pentru felul lui de a gîndi; gravitatea ţine de ordinea imediată, personală, de lucruri; importanţa, de aceea generală, a ideii. Şi numai ac'esta din urmă contează. Tînărul (22 de ani, sportiv, anchetat pentru o trecere clandestină a frontierei) recepţionează explicaţia ca un cinism, în fond, pe el îl lasă indiferent de ce se întîmplă ce se întîmplă; ar dori pur şi simplu să nu se afle unde se află. Dacă nu vrea să explice, este fiindcă nu găseşte nimic de explicat; totul e un accident, totul e absurd. Diferenţa aceasta, dintre un plan al necesităţii şi un plan al hazardului, n-o realizează decît vîrstnicul. Pentru el, a explica valorează chiar mai mult decît a scăpa din situaţia în care a ajuns. A explica sine ira et studio; demersul- lui e pur ştiinţific. De aici, absenţa complexiunii sentimentale, omeneşti. Ştiinţa e amorală. Morala survine tocmai din pricina incapacităţii de a justifica, iar ştiinţa explică, nu justifică. Dacă ceea ce mi se întîmplă mie, aici şi acum, nu e decît un scenariu pe care, cu mai mult sau mai puţin efort, l-aş fi putut cunoaşte dinainte, atunci ceea ce mi se întîmplă poate fi foarte grav (pot muri, pot fi schilodit fizic şi psihic), dar nu prezintă nici o importanţă. Ca să fiu drept cu

Noica, trebuie să admit că „cinismul" lui filosofic este învăluit în Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru într-o undă de melancolie, care-l îmblînzeşte şi care ni-l apropie pe narator, în pofida seninătăţii cu care pretinde a fi trăit în miezul acestui ev aprins.

„ Figurează şi asta în Faust II? " îl întreabă tînărul pe vîrstnic, cînd freacă de zor amîndoi podelele celulei. Tînărul, ataşat de moment (de peria şi cîrpa de frecat podele), refuză speculaţiile vîrstnicurui. însuşi acest refuz introduce o mică notă de pluralism într-o carte în fond monologală, cum sînt toate ale lui Noica. Bahtin ar fi putut identifica aici dialogul romanului, diferenţa, alternanţa. Insă Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru nu e cu adevărat un roman. L-aş numi un comentariu, şi încă unul de tip alexandrin. Noica dispreţuia critica literară pentru alexandrianismul ei. Dar ceea ce face el aici (şi a făcut, în definitiv, pretutindeni în cărţile lui) ţine de critică în măsura în care ţine de comentariul unui text. Nu contează că textul e aici viaţa, închisoarea, ancheta, reeducarea sînt privite ca motive de reflecţie şi de analiză. Noica nu e un povestitor, ci un hermeneut. Situaţiile, eroii par „potriviţi"; Alee e tînărul care trăieşte exclusiv în prezent, în concret; Matei e „vagabondul", omul fără rădăcini; Ernesc e omul care aduce rîsul. Şi aşa mai departe. Toate întîlnirile - cu oamenii şi realităţile - sînt de gradul al doilea la Noica, nu numai acelea cu autorii şi cărţile.

Dintre întîlnirile cu autorii şi cărţile, aceea capitală este cu Marx. Cu puţin timp înainte de eliberare, probabil din iluzia unei convertiri, protagonistului i se aduc în celulă operele complete ale lui Marx, hîrtie şi creion. E probabil ca marxiştilor să li se pară insuficiente consideraţiile aşa zicînd tehnice ale lui Noica. Dar Noica îşi urmăreşte în fond ideea lui, aplicînd-o lui Marx: ,,... Văd în el, în biruitorul acesta de-o clipă, un adevărat frate Alexandru, încă unul. «Pitie pour Ies fortsl», îmi vine încă o dată să strig de aici unde mă aflu. Fie-vă milă de un gînditor atît de mare,- ce, în părţile lumii unde e prea des şi prost evocat, a ajuns de rîsul copiilor. Fie-vă milă de cum se întoarce biruinţa sa împotriva-i" (p. 113). Care este ideea? Spre sfîrşitul războiului al doilea mondial, o mănăstire din Moldova a fost ocupată de trupe sovietice. Maicile au fugit care-ncotro. Cînd au revenit, după plecarea soldaţilor, au găsit în altar un bilet cu următorul conţinut: „Comandantut~trupelor care au ocupat mănăstirea vă declară că a. lăsat-o neatinsă şi vă cere să vă rugaţi pentru sufletul lui". De atunci numele lui Alexandru, comandantul, este pomenit în toate rugăciunile. Noica interpretează astfel lucrurile: „ Cînd un învingător îţi cere să te rogi pentru el, înseamnă că-ţi oferă victoria sa, [...] Dar nu e aici un

miracol uman şi o binefacere. S-au creat astfel condiţiile unei solidarizări mai adinei intre oamenii de astăzi, una intre inegali. Ce dezastru spiritual ar fi fost dacă victoria răminea în mina învingătorilor, dacă fizicienii, biologii, sociologii şi oamenii politici ar fi ştiut pînă la capăt ce să facă, sau dacă supratehnicienii ar fi devenit manageri buni! Ce dezastru, dacă fratele Alexandru ar fi avut conştiinţă de învingător, cînd a intrat în mănăstire! Lumea s-ar fi împărţit între subiecte şi obiecte umane sau, mai degrabă, între o umanitate privilegiată, a învingătorilor şi o subumanitate. Miracolul uman este că victoria se poate (re)distribui" (p. 78). Cu alte cuvinte, numai minunii că învingătorii oferă învinşilor victoriile lor se datorează faptul că viaţa oamenilor rămîne în limite tolerabile, umane. Celor care au suferit din pricina marxismului (şi a comunismului), Noica le propune în cartea sa o meditaţie pe tema redistribuirii victoriei şi, în final, un lamento emoţionant pentru soarta lui Karl Marx, teribilul învingător din ultima sută de ani, împotriva căruia s-au întors cu toţii, beneficiari şi perdanţi, călăi şi victime, într-un cor uriaş de blesteme. E mai mult decît o înţelegere a mecanismului în comentariul lui Noica. E, din nou, acea melancolie atît de omenească, pe care am mai amintit-o, şi care arată că dacă sentimentul ne împiedică să explicăm, o explicaţie care nu ne conduce la un sentimentul ne împiedică să explicăm, o explicaţie care nu ne conduce la un sentiment este inutilă şi sterilă. Această frumoasă carte de subtile -explicaţii, în care e vorba de Goethe şi de Cervantes, de Marx şi de disputele dintre deţinuţi, de comunism şi de Europa de astăzi, se încheie cu o plîngere în spirit cantemiresc, zguduitoare şi profundă deopotrivă şi pe care îmi place s-ăi reproduc, aproape integral: „ Fie-vă milă de felul cum se întoarce biruinţa sa împotrivă-i. Lăsaţi batjocura ieftină, cei care vă simţiţi victime ale lui; renunţaţi să-l descrieţi ca pe un biet om de rînd [...] Fie-vă milă pentru blestemele ce se vor acumula într-o zi peste capul lui, nefericitul de învingător.

îl vor blestema ruşii, cărora le-a blocat afirmarea istorică atîtea decenii, cum nu reuşise în veacul al XlX-lea nici un absolutism ţarist. II vor blestema evreii, coreligionarii lui, despre care a spus lucruri mai infernale decît orice antisemit. II vor blestema muncitorii, pe care i-a amăgit o clipă că sînt o clasă unitară şi supranaţională, că au o identitate umană deplină şi că pot fi ei, numai ei, sarea pămîntului şi a istoriei. H vor blestema pînă şi comuniştii, cărora le-a interzis, cu pretenţia lui de a vorbi «ştiinţific», idealismul activ, puterea de creaţie şi accesul la noutate. H va blestema natura, pe care a pustiit-o în fond, cu furor-ul său de industrializare, în ceasul prim al maşinismului greoi.

îl vor blestema şi maşinile, rafinate cum vor deveni şi pregătite ca nişte mirese a se cununa cu fiinţa omului, în loc să fie manevrate de grosolanele miini muncitoreşti, îl vor blestema zeii, cu religiile lor, pe care le-a batjocorit ca fiind simplu opiu pentru popor, cînd ele tindeau şi uneori reuşeau să aducă lumii tot ce a vroit el, plus ceva, de care el nu mai ştia sau nu mai vroia să ştie.

Atunci va veni cineva care să spună: „Iertaţi-/, a stat şi el sub nebunia Binelui. Rugaţi-vă pentru sufletul fratelui Karl. Rugaţi-vă pentru Big Brother» " (p. 113-l14).

Aceste cuvine au fost scrise, profetic, în 1965, luna şi ziua necunoscute. Cînd le citim, ne aflăm (nu întîmplător) în 1990, august, 23.

(România literară, nr. 34, 1990)

„Jurnal de idei"

„Orice om la sfirşitul vieţii trebuie să scrie Autobiografia unei idei. Ce e mai adine in noi decît noi înşine, este gîndul. Ce gînd te-a purtat? Ce gînd ai slujit?".Această însemnare a lui Constantin Noica din ultimul deceniu al vieţii sale reprezintă şi una din puţinele urme scrise care atestă intenţia filosofului de a alcătui o carte cu titlul de mai sus', între cunoscuţi şi elevi, Noica s-a referit deseori la proiectul unei autobiografii aşa zicînd filosofice. Tot ce se ştie în această privinţă a fost descoperit într-o „notă testamentară", în care Autobiografia este definită drept încercarea de a povesti „întruchiparea treptată a gîndului propriu de-a lungul unei vieţi trăite fără rest, în idee". „ De altfel, preocuparea de a ţine un jurnal de idei a fost preocuparea constantă a lui Noica, începînd din 1939", observă editorul Jurnalului de idei de la Humanitas în nota lor introductivă. Vreme de aproape cincizeci de ani (filosoful a murit în 1987), aşadar, Noica şi-a făcut însemnări ce ar fi putut deveni, într-o redactare oarecare, autobiografia filosofică amintită. Aceste însemnări formează conţinutul Jurnalului de idei care care-l avem acum înaintea ochilor. El este rodul transcrierii şi ordonării (uneori anevoioase) a şase caiete •care s-au păstrat. Din păcate, alte nouă s-au pierdut, aşa că jurnalul are lacune importante, cum ar fi chiar aceea din anii 1944-l958, de imediat după publicarea Jurnalului filosofic din 1944 (retipărit şi el recent la Humanitas), la care trebuie adăugat golul din intervalul 1959 - 1964, cînd Noica s-a aflat la închisoare. Cele şase caiete (carnete, agende) acoperă bine, deşi inegal, mai ales perioada 1965-l987.

I_a ce se referă însemnările? Sub raportul conţinutului, ele sînt în marea lor majoritate ceea ce am putea numi cu un termen consacrat

„fragmente filosofice". Altele, puţine, au fost notate cu prilejul unor călătorii (Maramureş, Moldova, Londra, Paris), pe la începutul anilor '70, şi seamănă izbitor cu însemnările zilnice maioresciene, telegrafice şi menite a deveni un soi de memento de uz personal (dar şi documente într-o eventuală biografie). La capătul lor, Noica scrie: „Din nou, ca anul trecut, două săptămim de fericire, fără filosofic... " (ediţia Humanitas, p. 159), şi: „Fericire turistică" (ibid.). Nu se observă vreo ironie. Sub raport formal, jurnalul de idei cuprinde note de lectură sau reflecţii proprii, aforisme, amintiri, ciorne de studii (şi de cărţi) etc. Indicele final alcătuit de Oana şi Victor Bârsan ne permite să ne facem o impresie destul de justă despre întinderea preocupărilor filosofului, în însemnările lui. Rezumînd, putem observa cîteva recurenţe semnificative, aproape nişte obsesii ale lui Noica în ultimele sale două decenii de viaţă (cam de pe la 60 de ani): matematica şi logica. Implicit, raportul ştiinţă-filosofie îl frămîntă pe un filosof care are, în Platon şi Aristotel, dintre cei vechi, şi în Kant şi Hegel, dintre cei noi, punctele de reper absolute.

L-am cunoscut personal -pe Noica relativ tîrziu, în urma unei invitaţii care ni s-a făcut amîndurora de către, de nu mă înşel, catedra de matematică a Institutului Politehnic din Bucureşti. Cu acea ocazie, Noica a vorbit matematicienilor despre număr. Regăsesc în însemnări zeci de referiri la ideea de număr (şi la aceea de mulţime), ca şi detaliul de care n-aveam habar, că Noica a fost la cursul lui Ion Barbu, cu care a dat şi un examen (penibil, din lipsa de talent a elevului), şi că profesorul (aflînd că ar dori să studieze istoria matematicilor în slujba filosofiei) l-a întrebat dacă ştie greacă (p. 222). Sugestia s-a înşurubat, se pare, în mintea lui Noica. (,,In cultura de azi au rămas numai două limbi din atîtea idiomuri: greaca pentru trecut şi matematicile pentru prezent şi viitor. Cine nu foloseşte una din aceste limbi e un barbar; unul la propriu, se bîlbiie", p. 55). După întîlnirea de la Politehnică, în maşină, Noica m-a întrebat dacă ştiu... germana. I-am răspuns că am studiat-o în tot liceul (ca profesor, domnul Renner!) şi la facultate. Mi s-a părut un pic dezamăgit. Bănuiesc că se pregătea să-mi ţină o scurtă conferinţă pe tema utilităţii indispensabile a germanei cînd faci critică şi filosofie, iar răspunsul meu nu i-a mai permis-o. „Dar greacă?", a întors-o el. „Nu, greacă nu ştiu". Ochii i-au sticlit de o fericire maliţioasă şi, în cele cîteva minute cîte le-am petrecut împreună în automobil, mi-a explicat de ce nu sînt (cu toate meritele mele de moment) decît un barbar cultural. Capitolul matematicilor n-a mai apucat să-l atingă. La Politehnică, unde el vorbise de număr, intrasem şi eu în unele probleme de matematică, în orice caz, dacă la

examenul (cu Noica!) de greacă veche căzusem fără speranţă, la cel de matematică aş fi putut obţine un suficient, deoarece, ca şi Noica, domeniul m-a fascinat, am citit o groază de cărţi (Solomon Marcus ar putea spune cîte mi-a oferit numai el!) şi, cînd nu-mi place deloc ce fac acum (se întîmplă tot mai des), sînt cuprins de nostalgia matematicilor, disciplina pe care, după literatură, am iubit-o cel mai mult în şcoală.

Nu se poate descrie o carte cum este Jurnalul de idei. Noica, spre deosebire de Cioran, n-are vocaţia formulării aforistice, deşi scrie minunat. Poate ar fi mai corect să spun că nu-l interesează să decanteze artistic ideea. Aforismele lui sînt, unele, extraordinare, dar'numai întîmplător capătă formă literară. Trebuie privite ca simple eboşe. Finalitatea literară, aşa de marcată Ia Cioran, lipseşte. O colecţie s-ar putea alcătui. Nu ştiu dacă ar fi relevantă. Iată: „ Mulţumeşte şi zilei care nu ţi-a dat nimic" „ Iţi e duşman cine te fixează într-o singură întruchipare; fie că o face din ură sau din dragoste " „ Dacă ziua ta nu are rod, ea nu este şi tu nu eşti" ,, Mă întrista că românul nu are conştiinţa tragicului. Undeva îmă el este în tragic, în neîmplinire şi inadecvaţie. E în elementul lui De aceea, poate, are discreţia lucrului".

„Nit se definesc decît cele mijlocii. Nici răul nu se defineşte, nici binele" .

„Cum se face că Biblia sacralizează prin traducere orice limbă7 Ea singură O problemă pentru lingvişti. Orice traducere aici e la înălţimea originalului"

Felul de a fi receptiv la fragmentele filosofice ale lui Noica nu e, de cele mai multe ori, artistic. Ceea ce tulbură citindu-le e, desigur, şi expresia, forma, dar mai des gîndul însuşi. Porneşte, de pildă, de Ia portretul făcut de Platon lui Socrate în Apologie, întrebînd oracolul din Delfi dacă există om mai înţelept decît el, Socrate află cu stupoare că nu există şi-şi consacră viaţa spre a-şi dovedi sieşi contrariul, dar descoperă că nici cei mai înţelepţi oameni nu ştiu nimic. Ba chiar că unii dintre ei îşi ignoră pînă şi ignoranţa. Comentariul lui Noica este extraordinar: ,, O viaţă de om n-a fost astfel decît ecoul ironiei unui zeu... Dat; în fond, nu sînt toate vieţile aşa? A glumit un zeu lăuntric cu noi, spunînd: e ceva de capul tău. Şi ai făcut ca Socrate, numai că tu ai crezut ce spune el şi l-ai dezminţit pînă la urmă pe zeu, în timp ce Socrate nu l-a crezut, şi pînă la urmă l-a confirmat" (p. 58). Mă gîndesc că am făcut critică literară şi n-am făcut matematică din pricina unor întîmplări şi a unor oameni amestecaţi în ele; nu poate fi vorba de vreo necesitate, nu, dar de ironia unui zeu, da; şi arunci,

nu cumva l-am dezminţit prin critică, deşi l-aş fi putut confirma prin matematici, de vreme ce mă îndoiesc mai abitir că aş fi ieşit un bun matematician decît că sînt un bun critic? Problema pusă de Noica mă duce spre un abis. E, de altfel, specialitatea casei,

Ca'şi în alte cărţi ale lui Noica, în aceasta dezacordurile cele mai neplăcute îmi sînt stîrnite de consideraţiile pe tema literaturii şi a autorilor de literatură. Dar să încep din capătul opus. Despre Luceafărul eminescian Noica face una din cele mai pătrunzătoare observaţii: „Nici o fiinţă pămîntească nu merită să i te închini - şi totuşi i te închini. E c'elălalt sens al Luceafărului lui Eminescu; întîlnirea dintre două lumi, cind cea incoruptibilă se înclină în faţa coruptibilului (...) Ce este extraordinar în Luceafărul nu este că nemuritorul coboară; este că muritorul (care arde, cucerit de un simplu Cătălin) rezistă..." (p. 230). O mare supărare îi produce lui Noica „inflaţia poetică" actuală. A avut şi o dispută pe această temă cu Dorin Tudoran. Filosoful crede că e vorba de o simplă sensibilitate poetică needucată şi lipsită, „după nefastul model francez'', de orice meşteşug, „dispreţuind superior rima" şi ritmul etc. Cel mai urît lucru pe care îmi vine să i-l spun lui Noica, referitor la acest subiect, este că, în mod evident, el n-a citit poezia (şi în general literatura actuală) pe care o condamnă. De altfel, într-un interviu, întrebat care-i sînt prefermţele. l-a numit, dintre poeţi, pe loan Alexandru şi dintre prozatori pe Paul Angliei. Preferinţele nu se discută, ştiu. Dar cînd mărturiseşti unele precum acesta, nu mai ai credit să spui despre-Caragiale şi E. lonescu, dramaturgii noştri de geniu, că nu sînt mari fiindcă zugrăvesc „doar strîmbătatea socială circumstanţială" şi că, respectiv, descriu prea repede omul fundamental. Este, în general, la Noica ceva care ar putea primi numele de aroganţă filosofică şi care se vede bine în faţa artei. Ea constă într-o privire aşa de înaltă încît nu mai rtţme aproape nimic. Aroganţa aceasta are doza ei de facilitate, şi care o face de necombătut în exemple, căci, neoprindu-se decît la piscuri n-are cum greşi. Dar să spui că toate marile cărţi ale umanităţii sînt cele de dinainte de Montaigne, care a introdus noţiunea de autor şi a degradat cultura, şi că după Montaigne, aparţinînd neapărat cuiva, nici o carte nu mai e sortită să rămînă? Pentru Noica romanul nu există decît ca lectură de consum pentru femei, acela poliţist, de aventuri, tot aşa, dar pentru tineri, acela modern, de la Joyce, e simplă literatură sterilă de gradul II, critica e nulă moral şi filosofic ca act pur de alexandrianism, muzica este exterioară spiritului etc., etc. Toate acestea: sînt simple copilării ale unui mare spirit, pentru care arta e o formă a frivolităţii, a unui filosof care cochetează cu iluzia

economicoasă, că există în cultură, ranguri, că numai rangul întîi contează, tot restul fiind... literatură. Această suficienţă filosofică nu adînceşte însă raportul omului cu arta în aceeaşi măsură în care îl sărăceşte. Frumuseţea constă, spunea un critic (dar părerea criticilor n-are valoare pentru Noica), în existenţa deopotrivă a unei capodopere ca Anna Karenina de Tolstoi şi a unei opere „minore" ca Fum de Turgheniev; una fără... alta n-ar fi cu putinţă, numai compararea lor ne dă sentimentul de frumos; arta este domeniul diferenţei...

(România literară, nr. 2, 1991)

„Eseuri de duminică"

Citind Eseurile de duminică, pe care Constantin Noica le-a publicat în revistele anilor 1936-l943, dar pe care abia acum le strînge în volum editura Humanitas, după trei tentative făcute de însuşi autorul în 1944, 1970 şi 1985, nu se poate să nu te gîndeşti la tot ce desparte aceste articole şi conferinţe de spiritul filosofic al epocii în care Emil Cioran îşi tipărea eseurile exasperate, Mircea Eliade paradoxele metodice, iar Eugen lonescu nihilistele comentarii critice.

Se observă lesne că Noica este cel mai puţin liric dintre toţi. Şi el nu e niciodată tînăr. A fost din prima clipă adult sau, poate, bătrîn. Nu există la Noica nici protest, nici furie, nici entuziasm. Filosoful este mai degrabă un pedagog decît un iluminat. E şi singurul care a creat şcoală, după Nae lonescu, profesorul tuturor. Tonul îi este calm, persuasiv şi întreg, efortul i se îndrumă spre o înţelegere cît mai cuprinzătoare şi mai echilibrată. „Să rostim deci curajos banalităţile noastre", exclamă el într-un rînd (p. 32). Sau „Ceea ce nu întUneşti, decît la foarte puţini oameni, este un înţelept simţ al măsurii" (p. 34). Să fie el fratele fiului risipitor despre care vorbeşte într-un superb eseu (a cărui sursă editorul n-o cunoaşte, dar din care există frînturi, risipite ca oasele lui Osiris, în Jurnalul filosofic din 1944)? Să fie el adică acela care se supune, acela care se teme să nu piardă? Există peste tot la Noica un fond de cuminţenie înţeleaptă a gîndirii, tradus printr-o pedagogie fals blajină. Noica este, în chip incontestabil, un ipocrit, prin ipocrizie trebuind să înţelegem acea viclenie a învăţătorului care, convins în sinea lui că ştie şi că înţelege tot, joacă dinaintea elevului comedia ignoranţei şi a incapacităţii de pătrundere: „Acesta e destinul inteligenţei - se văietă extrem de inteligentul Noica-: să se amestece unde nu trebuie şi să nu facă ceea ce trebuie,", (p,,25). Şi încă ceva: într-un comentariu la Kant, Noica lămureşte .în ce sens filosofia acestuia se cuvine interpretată ca o critică: pentru că nu urmăreşte să

extindă cunoştinţele noastre, ci să le îndreptăţească. Situîndu-se în acel dincoace în care el însuşi a identificat transcendentul kantian, Noica face în eseurile lui de tinereţe (şi nu numai în ele) o critică a ideilor; fundamentîndu-le prin analiză şi prin explicaţie.

Pînă şi stilistic se poate remarca la Noica înclinaţia către exprimarea simplă, „nefilosofică". „Aş vroi - citim la pagina 134 - să vă spun despre ea (despre Critica raţiunii pure - N.M.) ceva atît de clar, incit, dacă ne-ar asculta un filosof, să n-o mai recunoască". Dacă nu m-aş teme că voi fi înţeles greşit, aş spune că Noica e ispitit să popularizeze conceptele filosofice şi, în general, ideile. El doreşte două lucruri: să le simplifice pînă la a le face accesibile intelectualului fără pregătire specifică şi să fie, pe această cale, cît mai convingător cu putinţă. Noica este un gînditor din speţa celor care nu se mulţumesc să ori să se comunice: el tinde să stîmească emulaţie şi să convertească, în filosoful Noica stă pitit un pedagog, iar în pedagog un misionar. Pedagogia gînditorului este o formă de a corupe sufleteşte. Aş nota, în această ordine de lucruri, că stilul a rămas acelaşi în cărţile lui Noica, de la 28 la 78 de ani. Bătrînul filosof retras la Păltiniş în ultimul său deceniu de viaţă gîndeşte şi se exprimă întocmai ca tînărul filosof din Mathesis ori din Eseurile de duminică. Particularitatea stilistică cea mai izbitoare este folosirea persoanei a doua singular, care, resimţită uneori astăzi ca o afectare, indică dorinţa secretă a autorului de a-şi împărtăşi cunoştinţele pe calea cea mai directă şi de a obţine o eficacitate maximă. El pare a-i spune cititorului: tu eşti cu mine, acum, cînd scriu sau gîndesc; şi ţie ţi se întîmplă un lucru sau altul, nu numai eroilor din relatarea mea. Iată un pasaj: „Blaga poate să aibă sau să nu aibă dreptate, lecţia lui e plină de tilc. Aşa rătăceşti înainte de a te Intoar'ce al ale tale. N-ai ce face: ele nu sînt cu adevărat comorile tale pînă ce nu le-ai părăsit de-a binelea. Cîteodată te cuprinde spaima că n-ai să le regăseşti - şi nici nu le regăseşti Dar întotdeauna cînd te stăpîneşti cu adevărat în ele, simţi că n-o puteai face decit printr-un ocol - care e cultura însăşi" (p. 82). Alături de Blaga, rătăcesc împreună cel care scrie şi cel care citeşte, înainte de a se întoarce la ale lor şi sînt încercaţi de aceeaşi spaimă că nu le vor regăsi. Pe acest ton de comunicare intimă (era să spun de comuniune), caută Noica să insufle elevului său (cititorul lui Noica se simte întotdeauna elev) adevărurile sau convingerile filosofice.

Temele Eseurilor de duminică au mai puţină importanţă. Cîteva idei şi lecturi sînt recurente, dacă ne referim la preocupările filosofului din anii tinereţii şi1 apoi ai'bătrîneţii sale. Noica este, de la început, un „naţionalist" şi un ,-,optimist" cu privire la destinul neamului său.

Unele imperceptibile schimbări de apreciere se pot totuşi remarca, în 1936, el vorbeşte Despre o Românie" binecuvântată, în care tinereţea noastră ca popor este considerată o valoare, iar deznădejdea este respinsă principial. Opoziţia faţă de teza lui Cioran, cînd şi-a propus să reediteze în volum, eseurile, Noica se gîndea să dea culegerii chiar titlul eseului din 1936. Aş zice fără nici o maliţie: ce bine că nu şi-a realizat intenţia! în 1970 ar fi sunat groaznic acest titlu, ca să nu mai spun că una din ideile eseului, aceea că reîntregirea ţării între hotarele istorice încetase a mai fi o misiune pentru generaţiile de după 1918, ar fi fost cu siguranţă eliminată de cenzură, în 1940, în eseul România de totdeauna, Noica devine mult mai circumspect în valorizarea constituentelor românismului. EI scrie: „Nu vedeţi că tot ce preţuiţi m românul de totdeauna este tot ce nu este el, tot ce nu a putut să fie el? " (p. 31).

Eseurile de duminică este o carte foarte frumoasă şi instructivă, o poveste care are ca subiect ideile (filosofice ori curente) şi ca autor un filosof cu suflet de misionar.

(România literară, nr 3, 1993)

„Modelul cultural european"

Am comentat deunăzi cele dintîi scrieri ale lui C. Noica (Eseuri de duminică). Am acum în faţă ultima lui carte, apărută în 1988 în germană sub titlul De dignitate Europae (Editura Kriterion) şi reluată de Editura Humanitas sub titlul Modelul cultural european. Cartea cuprinde eseuri publicate în anii 1986-l987 în România literară, Viaţa Românească şi Ramuri. Versiunea românească din reviste a fost pregătită pentru tipar de către autor. Probabil că şi titlul cărţii îi aparţine.

Lăsînd la o parte prefaţa, despre care voi vorbi la sfîrşit, sînt-nouăsprezece eseuri concepute evident în vederea unei cărţi, legate adică între ele prin idee şi continuîndu-se ca o ştafetă de la cel dintîi la cel din urmă. Ele se înscriu în marea tradiţie a filosofici culturii numită morfologia culturii, pe care a inaugurat-o, pe la începutul acestui veac, Leo Frobenius, al cărei statut i l-a dat ceva mai încoace Oswald Spengler şi dintre promotorii căreia nu putem să omitem pe Lucian Blaga. Dar Noica vine cu un punct de vedere critic faţă de felul în care toţi aceştia şi-au înţeles disciplina, părîndu-i-se că întruchipările spaţiale, fie ele abisale (adică subconştiente) de care ei s-au folosit ca să descrie culturile, mai degrabă pietrifică realul istoric decît îi sugerează evoluţia, îi sacrifică în definitiv curgerea în favoarea unei

configuraţii care, în plus, apare deseori fragmentată, în locul acestei morfologii tradiţionale, Noica pune morfologia ca parte a gramaticii. Pe cît de neaşteptată, pe atît de simplă este restituirea operată de el, un soi de ou al lui Columb: „O asemenea morfologie [...], scrie Noica (p. 89- 90), datează din ceasul clnd alexandrinii Antichităţii au pus ordine în manuscrise, în scrieri şi scriere, în ortografie, în gramatică, în exprimarea logosului şi, poate fără s-o ştie, în logos el însuşi. Orice altă morfologie, chiar dacă n-ar fi spaţială, este străină de gînd, înţeles ca obiect. Morfologie la propriu, cea care cu sintaxa laolaltă alcătuieşte partea fundamentală a gramaticii, vorbeşte despre «părţile de cuvînt», care în realitate sînt tiparele, condensările, formele şi ipostazele gîndului". în secolul nostru s-a mai inventat o sintaxă logică, iată acum şi o morfologie logică.

Nu va mai surprinde pe nimeni dacă, în locul spaţiului „grotă" de la Frobenius ori al timpului „havuz" de la Blaga, ca să exemplific cu ele imaginile arhetipale pentru diferite culturi istorice, va găsi la Noica o eră a substantivului, cu care se încheie Evul Mediu, una a adjectivului în care se împodobeşte Renaşterea, una a adverbului în Baroc, una a pronumelui personal în Romantism şi aşa mai departe pînă la nefericita epocă actuală a conjuncţiei, toate nefiind decît vîrste ale aceleiaşi culturi europene întru elogiul" căreia autorul a conceput eseurile sale. înainte de a explica raţiunea acestui elogiu, nu mă pot opri să nu citez două superbe pasaje, la fel de frumoase ca atîtea la Noica, în care speculaţia cea mai abstractă şi cîteodată hazardată se îmbracă întf-un vocabular plastic cuceritor şi memorabil. Primul pasaj narează moartea Evului Mediu cu modelul lui substantival de gîndire: „Pe cîmpul de la Azincourt, în nordul Franţei, ia sfirşit era substantivului. Acesta din urmă, devenit subiect în fraza şi în contextul istoriei, luase chipul cavalerului şi al seniorului, cel dinţii încercînd să-şi asume singur — clnd nu se integra într-un ordin — răspunderea ultimă, întocmai Cavalerului rătăcitor pe care-l încorpora mai tîrziu, cu delirul său, Don Quijote; cel de-al doilea, seniorul, ca subiect al mănunchiului său de vasali. Dar, spre a înfrunta lumea, le trebuia o armură. Aşa deci, în zale, cu armura lor de subiecte suficiente lor Insele, călare pe cai înzăuati şi ei, avea să apară floarea nobilimii franceze pe cîmpul de bătălie de la Azincourt. Aşa, iarăşi, aveau să se afunde nobilii, cu cai cu tot, în noroaiele de pe cîmpul de bătălie, unde feciori de păstori britanici, în picioarele goale, îi înfundau cu săgeţile lor şi mai adine, pînă la moartea cea fără de glorie" (p. 100-l01).

Al doilea pasaj se referă la ivirea Renaşterii, înveşmîntată în straiele ei pestriţe ca în nişte adjective scînteietoare: „în gramatica

culturii europene, adjectivul venea, spre sfîrşitul Evului Mediu, să grăbească extincţia substantivului. Piereau cavalerii închişi în armurile lor ca în nişte fortăreţe, spre a lăsa la Florenţa loc unei umanităţi pestriţe, în sinul căreia fiecare se îmbrăca după gustul şi fantezia sa. [...] Ne închipuim chiar că s-ar putea reface într-un fel istoria spiritului cu istoria costumaţiei, iar în civilizaţia europeană ţesătoriile Florenţei dădeau bogăţie şi deopotrivă trimiteau, cu stofele lor, la varietate, frumuseţe, bun gust şi, într-o largă măsură, la arta care abia acum se năştea în adevărata ei autonomie: la pictură. Dar este aceasta arta tipică a adjectivului? Căci adjectivul • este decalcul lui epitheton: ceea ce e pus peste ceva [...] Oamenii şi lucrurile (Renaşterii) sînt aşa cum arată epitetele lor" (p. 102-l03).

Solide sub raportul cunoştinţelor istorice şi pur speculative, convingătoare şi indemonstrabile, ştiinţifice şi literare, eseurile lui Noica sînt pentru spiritul nostru deopotrivă hrănitoare şi savuroase. Puţini au apărat într-un mod mai seducător modelul oferit lumii de cultura Europei. Meritul ei principal ar fi acela la care se gîndiseră şi alţii, îndeosebi Malraux; dacă toate culturile au dat de obicei seama de colţul lor de lume, cultura europeană este prima care s-a'deschis spre toate colţurile lumii. Ea a reuşit acest lucru fiindcă este o cultură fără mister, neiniţiatică, transparentă, făcută a fi transmisă. Cînd eroul lui Sadoveanu din Creanga de aur, în drumul său de întoarcere în Dacia, ajunge în Bizanţ, el a trecut pe la egipteni şi a supt din laptele înţelepciunii lor străvechi. Noi îl redescoperim înţelept, dar direct nu cunoaştem nimic din învăţătura dobîndită, care e secretă. Din contra, tot ceea ce Werther al lui Goethe învaţă în anii săi de ucenicie şi de călătorie, aflăm în cele mai mici detalii. Aceste exemple (care-mi aparţin) măsoară distanţa dintre o cultură deschisă şi una închisă şi ne pot indica superioritatea formatoare a celei dintîi. O idee a lui Noica este şi că s-ar cuveni să aşezăm debutul culturii europene în anul 325 al conciliului de la Niceea, şi în Estul bizantin, nu în Vestul roman, deja haotic la acea dată la care Estul, el, putea lega între ele şapte asemenea concilii, pe durata a patru sute de ani, şi din care făcea nu numai prilejul unor foarte profunde dezbateri spirituale, dar şi un soi de enciclopedie a gîndirii europene pe cale de a lua fiinţă. Cu unele exagerări, această parte a cărţii aduce puternice argumente în favoarea deosebirilor dintre modelul european şi celelalte modele, dacă le putem numf aşa, fiindcă ele tocmai caracter modelator n-au avut.

Prefaţa cărţii, la care am promis să mă întorc, este, vai, scandaloasă şi arată coexistenţa la Noica a unei inteligenţe sclipitoare cu orbitoare prejudecăţi. Prefaţa condamnă, în termeni plăcuţi propagandei comuniste,

Occidentul contemporan „debusolat", cu bolile lui sociale cronice şi cu tineretul lui „isterizat", incapabil să mai producă altceva decît cărţi pe care lumea de mîine „le va arunca în foc". Cine ar dori să înţeleagă exact erezia intelectuală din aceste pagini de introducere ar trebui să citească studiul lui J.F. Revel, Cunoaşterea inutilă, tradus de Dan C. Mihăilescu tot pentru Humanitas; ar vedea atunci cum într-o inteligenţă hotărît genială, ca a lui Noica, îşi pot face cuib idei hotărît stupide, ca acelea din prefaţa amintită, şi şi-ar da seama cum oameni superiori, mari intelectuali au putut deveni purtătorii de cuvînt inconştienţi (şi cu atît mai eficienţi) ai propagandei comuniste. Argumentele antioccidentale din prefaţă suferă de ceea ce Revel numeşte o logică de stînga, chiar dacă sînt în spiritul convingerilor de tinereţe ale lui Noica, şi ele antioccidentale, dar într-o logică de dreapta.

(România literară, nr. 18, 1993)

Document: Manolescu, Nicolae - Literatura Romana Postbelica. Critica. Eseul.doc

Colecţia „CANON"

LITERATURA ROMANA POSTBELICĂ

LISTA LUI MANOLESCU

Critica. Eseul

Colecţia „ Canon " este coordonată de Al. Cistelecan Coperta: Dan Zbârcea

Editor: Alexandru Muşina ©2001, Editura „AULA"

O.P. 14, C.P. 13.67, Braşov,-2200 Tel: 068/326.647; tel/fax: 068/318.647

Volum îngrijit de Nicoleta Cliveţ

Culegere: Ana Rusu Corectură: Mihai Vakulovski Tehnoredactare: Viorel Ciama

I.S.B.N. 973-8206-35-9

Nicolae Manolescu

LITERATURA ROMANA POSTBELICĂ

- LISTA LUI MANOLESCU -

3. CRITICA. ESEUL

AULA

//^~\ Pnnted in România

J^qrupu draqoprn

fed prinţ sa

\^,n

O societate Butan Gas

B-dul Tudor Vladimirescu, nr. 31, sector 5, Bucureşti, ROMÂNIA

Teleton: 335.93.18; 335.97.47

Fax: 337.33.77

Notă asupra ediţiei

Textele cuprinse în volumele de faţă (cronici literare, articole retrospective, sinteze şi prefeţe sau postfeţe) au fost rînduite în funcţie de vîrsta autorilor comentaţi.

Data naşterii scriitorilor era singurul criteriu indiscutabil, chiar dacă, în cîteva cazuri, care reprezintă excepţii, autorii cu pricina au debutat cu întîrziere (Şt. Aug. Doinaş este un bun exemplu), împreună cu o altă generaţie decît a lor. Obiectivul selecţiei fiind constituirea canonului literar, orice alt considerent în afara aceluia al omologării operei şi autorului, ar fi complicat inutil lucrurile. Din acelaşi motiv, s-a renunţat la titlurile, unde erau, originale ale textelor, preferîndu-se titlul operei comentate (plus locul şi data primei apariţii a comentariului). Operele de critică aparţinînd unor poeţi sau prozatori, precum şi operele literare ale unor critici au fost ataşate genului în funcţie de care se punea problema canonului. Exemplu: critica operei lui Al. Ivasiuc, dintr-un volum al seriei „Interpretat de...", nu are legătură cu opera criticilor respectivi, ci cu opera - canonică ori nu - a romancierului.

N. M.

PERPESSICIUS

„Opere" 2

Dacă am pune semnul egalităţii între judecata de valoare şi critică, atunci cronicarul literar ar reprezenta, sublimat, pe critic. El ar fi criticul în stare pură. Toată personalitatea cronicarului se reduce la felul cum spune „da" sau „nu" operei; restul este figură de stil. Cronicarul nu e decît un funcţionar căruia cititorul nu-i îngăduie nici o libertate, nici un capriciu, nici o fantezie. El trebuie să înceapă mereu cu începutul, să nu uite să informeze exact, să nu-şi piardă capul din admiraţie sau din dezgust, să fie decent, sobru, neplicticos (dar fără extravaganţă), plat cu măsură, inteligent cu măsură şi, mai ales, cu un cuvînt care vine imediat în minte cînd e vorba de critică, să fie obiectiv. Cronicarul n-are dreptul la preferinţe, nici la idiosincrasii. El înregistrează totul. Să citez (spre a nu fi învinuit de opinii paradoxale) din profesia de credinţă cu care debuta Perpessicius în 1923, în revista „Spre ziuă", semnificativ intituiată în tinda unei registraturi: „In măsura mijloacelor fireşti, voi merge în pasul timpului şi voi face ca rubrica aceasta să fie cel puţin sucursala unei vitrine de librărie. Nume şi scrieri ce apar in geamul librarului se vor vedea trecînd cît mai neîntîrziat şi-n acest galantar".

Dacă „orice baraje" au fost, ce e drept, suprimate din acest golf, devenit „o mare schelă cu porto-franco", mai puţin şi-a respectat autorul o altă parte a profesiei lui de credinţă: „ Voi alunga cit mai hotărît, ca pe o satană, ipocrizia... " Ce amăgire! Există între cronicar şi critic un antagonism ascuns şi criticul se naşte împotriva cronicarului, emancipîndu-se treptat de sub tutela lui: cînd nu mai vrea să fie obiectiv, imparţial, cînd, cum spune iarăşi Perpessicius, primeşte să i se amintească de o „parţialitate plină de dragoste". Unul dintre modurile de-a se elibera este tocmai ipocrizia: nu e în definitiv criticul un ipocrit care, vorbind despre alţii, se îndoieşte...? Nu cunosc decît un singur critic român care a răbdat pînă la capăt tutela: Pompiliu Coristantinescu. E greu de admis un mai mare sacrificiu! Cu atît mai mult cu cît este o obişnuinţă printre critici să abandoneze sau să îndrume cronica spre o falsă menire. Nimeni nu rezistă ispitei, căci este în contra naturii. Mă gîndeam, răsfoind ediţia alcătuită din articolele lui PompiiUui Constantinescu de către Victor Felea, că dacă cronicile propriu-zise abia se mai pot citi, din cauza supunerii fidele la obiect şi a modestiei cu care se trag în spatele lui, gestul va dăinui, pentru eroismul lui! Cît priveşte pe Perpessicius...

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Prima serie a Menţiunilor critice (1923-l927) retipărite în acest al doilea volum de Opere m-a împins şi ea să revăd seriile următoare, inclusiv actualele Lecturi intermitente din „Gazeta literară". Pot spune acum că, deşi s-a limitat (cu puţine excepţii) la cronică, Perpessicius nu are spirit de cronicar. Registratura pe care-o anunţa era o naivitate a debutantului sau o ironie: numai consecvenţa în timp şi atenţia pentru (aproape) tot ce-a apărut s-au dovedit adevărate. Dar criticul a găsit chiar şi aşa mijlocul de a se destăinui pe sine în loc să facă operele -să se desjăinuiască. Nu e decît o păstrare a aparenţelor, o cochetărie cu o formă goală: Perpessicius n-are plăcerea cronicii, nici pe a judecăţii de valoare, nici pe a atitudinii deschise. Ce impresie de zădărnicie ne fac tocmai cronicile care nu sînt decît cronici, Actualităţile şi Siluetele! Tocmai valoarea de documentar a Menţiunilor t discutabilă şi ea scade, necontenit, de la prima serie înainte. Ne facem, de exemplu, o idee stranie despre literatura de azi din Lecticile intermitente, căci autorii luaţi în seamă sînt, mai toţi, mediocri- Ciudat! Cea mai constantă activitate de cronicar din istoria literaturii române este neaprobantă sub raportul judecăţilor de valoare; privită în totul, ea se dovedeşte aproape fără utilitate pentru literatura la care se referă (şi a cărei istorie vie ar fi putut-o reprezenta), în schimb, ne relevă un temperament şi un stil, gusturi,

slăbiciuni, pe scurt, o personalitate. Criticul a înşelat pe cronicar, putîndu-l masca şi dîndu-se mereu drept ceea ce nu era.

Mi s-a' întîmplat, de mai multe ori, sii mă arăt mirat de devotamentul pentru cronică a lui Perpessicius ,;au. nebănuind atunci deosebirea, a lui Pompiliu Constantinescu, de aparenta lor lipsă de veleităţi. Astăzi ştiu că e vorba la Perpessicius de a nu lăsa să se vadă veleităţile şi de a accepta, ironic, o poză. Criticul n-a înlăturat supliciul cronicii: păstrînd-o aparent, s-a dedat la joc interior subtil, la o mistificaţie. El rămîne, de ochii lumii, cronicar, dar un cronicar paradoxal, care afirmă fără să afirme, neagă fără sănege, dispreţuitor în fond tocmai de finalitatea actului său. Nu se poate spune unde sfîrşeşte sinceritatea şi începe ironia, unde lauda c batjocoritoare şi sarcasmul ascunde admiraţia. Criticul e la fel de ceremonios cînd anulează ca şi atunci cînd elogiază, se pune la adăpostul citatelor şi cînd nu le poate comenta pentru că n-au nici un sens şi cînd au, pentru că sînt inefabile. Francheţea lui are dantele care o fac preţioasă, ceea ce ni se dă, cu generozitate, ne «te luat, în clipa următoare, cu şi mai multă generozitate; o frază o frec îndoielnică pe cealaltă şi înaintăm în discursul critic, înclinîndu-ne cînd pe un val, cînd pe altul, ca să descoperim la urmă că ne aflăm în punctul din care am pornit. Cuvintele sînt suficiente în ele înseşi, răsucite ca fumul îmbătător de smirnă şi tot farmecul lor se spulberă dacă analizăm vreun înţeles. Dincolo de cuvinte nu e o idee sau o tensiune; cuvintele nu exprimă, ci se identifică. Unei poezii sau unei opere îi corespunde astfel o propoziţie, în care toate sau o parte din miresmele poeziei au trecut, deşi structura a rămas la fel de hermetică.

Critica lui nu e nici curat literară, nici de tot discursivă, ezitînd între limbajul literaturii şi limbajul în care vorbim despre această literatură.

Stilul acesta este al unui voluptuos al lecturii şi toată critica lui Perpessicius constă în savoarea unui stil, care învăluie operele, substituindu-se de fapt lor, şi îngăduindu-ne, din cînd în cînd, să le întrevedem ca printr-un „ochean fermecat", după expresia criticului însuşi. Opera răsuflă numai prin porii limbajului critic; altfel zis, limbajul critic este acela care leagă fragmentele operei, căci pentru Perpessicius opera este, prin natură, fragmentară. El pune gust, fineţe, erudiţie, emoţie, în a descoperi părţile de operă care pulsează şi a le izola de ansamblul inutil. El e criticul autorilor minori şi al operelor de antologie, relevînd pe luliu Cezar Săvescu în şapte poeme sau pe Elena Farago în cîteva versuri. Criticului îi e de ajuns o poezie spre a bănui un poet, căci el crede în fragmentul cu valoare de sinteză în care întregul se găseşte sublimat ca universul în piatra lui Dionis. „ Visez, de altminteri, de multă—vreme şi-aştept - spune Perpessicius — pe culegătorul din stele căzătoare (cum ar fi spus Anghel) care să ne dea o antologie, In ale cărei firide unipersonale, fiecare poet din începuturile poeziei româneşti şi pină astăzi să fie trecut cu o singură şi cea mai expresivă mărturie din opera-i: sinteza elegantă — dacă se poate spune - a întregii lui poezii".

Cu această idee despre operă în general, criticul n-a avut niciodată (sau şi-a reprimat-o) aspiraţia de a-şi construi, el însuşi, o operă unitară, mulţumindu-se să privească năluca ei în fiecare articol, în fiecare strop. Spre deosebire de eroul - pe care-l aminteşte - al lui Dimitrie Anghel, el nu încearcă să-şi înalţe, palat din meteoriţi şi fărîme de stele căzătoare. Eroismtil de Sisif al acestuia, îi opune un scepticism: dar este o atitudine mai buna în definitiv decît cealaltă, cîtă vreme amîndurora le sînt comune mirajul fragmentarului şi necredinţa în sufletul care trebuie sacrificat spre a se lega părţile între ele?

(Contemporanul, nr. 46, 1967)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

„Opere 8"

Recitind Menţiunile critice din epoca ziarului „România" al lui Cezar Petrescu, strînse acum de acelaşi harnic editor în al optulea volum de Opere, două portrete ale Fui Perpessicius mi-au venit în minte. Unul l-a schiţat Vladimir Streinu într-un articol din 1965 (reluat în Pagini de critică literară, IV) intitulat Clasic, baroc, rococo. Vorbind de Vianu, Călinescu şi Perpessicius, în această ordine, autorul scrie despre cel din urmă: ., Criticul, pe Ungă o pălărie împodobită de penaje, cu care salută larg complimentos, are la şold o sabie decorativă, potrivită cu costumul, şi al cărei mîner lucrat artistic cere o mină fină şi gesturi inofensive. In condiţia sa internă, acest critic, mai mult sugerînd decît afirmînd, aparţine secolului politeţii şi este poate ultimul european, căruia îi stau bine, mai bine decît multora din epocă, peruca, jaboul, minecuţele de dantelă şi fundele de sub genunchi, pînă unde urcă ciorapii de mătase. E un gentilom al criticii literare Iar dacă pe alocurea costumul lui 'scump nu este cu totul indemn şi politeţea, foarte rareori cedantă, lasă să i se vadă uşoare iritaţii sau cîteodată chiar minerul săbiei, faptul nu are de ce să ne mire. Ne aflăm doar în faţa unui orleanist, care, făcînd şi critică cetăţenească, a trebuit uneori nu numai să danseze intre pereţi de oglinzi versaillezi, dar să şi şteargă pe Ungă arhive prăfoase şi mai cu seamă pe lingă baricade în flăcări, care i-au afumat şi ars parte din dantelărie. Efectul dinţii ca şi de pe urmă al conduitei sale critice este însă totdeauna de complicaţie delicată în stil rococo". Celălalt portret îl putem desprinde din paginile, recente, consacrate de Gh. Grigurcu tocmai volumului ultim din Opere, în „Viaţa românească". Notînd „sentimentul visător, evanescent, de o amabilitate incredibilă", care ar caracteriza critica lui Perpessicius, comentatorul adaugă: „însă drama subiacentă a criticii lui Perpessicius abia de aici începe. Sentimentalismul său surdinizat, melancolic, e o măsură care nu se poate decît cu greu aplica unor obiecte ce-/ contrariază, după cum nu se îndură a refuza, a numi în chip propriu rebutul. Pe tărîmul său de moliciuni şi catifele, de bucurii anexate printr-o dialectică a infinitei comprehensiuni, unor prilejuri adesea^ minore, elogiul e aproape singurul mod îngăduit, ca într-un misticism al afectului ce necontenit se decantează. Criticul se mărturiseşte mereu într-o jubilaţie, se scuză parcă prin stilul său de o contorsiune orientală în faţa unei nevăzute instanţe. Căci ce e altceva urbanitatea sa excesivă decît forma unei expieri? Ca un adolescent perpetuu, autorul Menţiunilor critice nutreşte un cult al entuziasmului, al devoţiunii neselective.

10

Perpessicius

Discernămîntul său intelectual e jertfit în favoarea unei stări personale revolute, în care devălmăşia cărţilor e o lume absolută, de o dulce tiranie. E cea mai lirică exegeză din cîte cunoaşte scrisul românesc, de o beatitudine ce o poate identifica mereu cu sine, deci îndreptăţi".

între aceste două moduri de înţelegere a atitudinii lui Perpessicius se mişcă, de cîteva decenii, critica criticii lui. Este deci autorul Menţiunilor cînd un protocolar, care-şi ascunde sub un gest şi etichetă părerea crudă, cînd un admirativ, impresionist şi liric, incapabil să se aplice unor obiecte ce-l contrariază. Cu alte cuvinte: amabilitatea lui e cînd o mască, o politeţe, cînd starea esenţială a unui suflet jubilant. Nici unul din aceste moduri nu se poate susţine fără pericol pînă la capăt: dovadă că Vladimir Streinu introduce, ca pe o corecţie necesară, spiritul orleanist, iar Gh. Grigurcu admite, o pagină mai departe, că

„experienţa admiraţiei" implică un registru secund: „Gîndirea critică apare scufundată în politeţuri, menită a fi descifrată doar prin pipăit ca un alfabet Braille". în ce mă .priveşte, înclin spre părerea lui Vladimir Streinu. Dacă un critic (şi cu atît mai mult un cronicar) este un clarificator de valori, Perpessicius înfăţişează cazul opus, al celui care, în loc să dezvăluie, învăluie. Politeţea lui nu e pur şi simplu o metodă de a eluda obiecţiile, ci una de a le ambala spre a le face suportabile. Nuanţînd la infinit, retractînd, ocolind, el spune totuşi ce are de spus. Şi ştie să fie maliţios, ironic, deşi nu pare. Comentează de exemplu severitatea lui O. Şuluţiu la adresa unui roman arghezian: „ E aici locul (mai bine zis ar fi) pentru o dezbatere (Thibaudet spunea dialog) proprie să alimenteze o adevărată critică a criticii". Şi urmează dezacordul, pe care condiţionalul din prima paranteză ori îndulcirea substantivului din a doua nu fac decît să-l întîrzie tactic. Altă dată, părîndu-i-se că rezervele formulate în legătură cu Nunta în cer al lui M. Eliade pot jigni pe autor şi pe iubitorii literaturii lui, revine cu „perfide" retractări: „Numai că: a stărui asupra acestor observaţii e tot una cu a reproşa lui Mircea Eliade că şi-a construit romanul aşa şi nu altfel. Iar despre aşa ceva nici pe departe nu poale fi vorba. Unde s-ar ajunge dacă fiecare cititor şi-ar impune punctul de vedere şi dacă romancierul s-ar lăsa ispitit să-l urmeze". Şi încă, această neluată în seamă profesie de credinţă: „ Datoria noastră este să cetim şi să însemnăm. Uneori şi să ne resemnăm ".

Cred că în aceste fraze găsirn esenţialul atitudinii critice a lui Perpessicius. Politeţea lui amabilă izvorăşte dintr-o resemnare: nu din incapacitate selectivă, dintr-un gust apt să se plieze la nesfîrşit, nici prin nevoia nediferenţiată a admiraţiei. Există la Perpessicius o

strategie a admiraţiei, mai curînd decît o iubire neţărmurită faţă de literatură, sub care se ascund luciditate şi spirit critic, poate şi un secret scepticism. Autorul Menţiunilor nu e un jubilant sincer, cînd citeşte pe un Dem. Psatta sau pe im Petru Şerbănescu, ci un dezamăgit ce se complace în jocul plin de primejdii al elogiului fals. El nu e un critic amabil, ci unul ceremonios; iar ceremonia criticului seamănă cu eticheta principilor: e o formă, nu un conţinut. Şi nu e un impresionist, ci un preţios. Impresionismul lui e trucat, căci nu de contact direct, senzorial, cu operele e vorba aici, ci de o afectare şi de o aferare continuă. Obiecţia e deghizată, nu absentă. Cel dintîi lucru care ne atrage atenţia în mătăsoasele lui fraze este chiar inconsistenţa elogiului. Cînd laudă, Perpessicius e de obicei numai convenţional. în definitiv ce motive de meditaţie profundă îi puteau oferi lui Emanoil Bucuţa aceste fraze despre Capra neagră: „ultimul roman.. , scris cu aceleaşi virtuţi de stil şi poezie, cu aceeaşi pătrundere a tainelor inimii şi cu acelaşi meşteşug al compunerii epice...". Rareori iese Perpessicius din astfel de generalităţi menite a face plăcere celui comentat. Uneori le evită cu totul, nu însă fără reverenţa de rigoare: „Şi iată-ne porniţi pe consensuri - scrie el după ce a enumerat punctele de dezacord - tocmai în momentul cînd trebuie să ne despărţim", în schimb, obiecţiile sînt mai totdeauna substanţiale. Politeţea e nelipsită şi de aici, ea constînd într-o „ipocrită" minimalizare a cauzelor de nepotrivire chiar de către cel care le-a semnalat, cu aerul că se discută mărunţişuri erudite: „Unde Şerban Cioculescu are totuşi dreptate şi e desigur partea cu adevărat preţioasă a observaţiunilor sale, raportată la mărunţişurile de pînă acum, cărora le-am acordat o excesivă atenţie şi numai de dragul palavrelor... ". Ar trebui să fie cineva de tot naiv ca să cadă în capcana acestor repetate mea culpa şi civilităţi de vocabular. Adjectivele lui Perpessicius - mai numeroase decît oricare altă parte din vorbire în stilul său - nu sînt doar foarte lunecătoare, dar uneori şi voit contradictorii, completîndu-se într-un chip derutant: „E cazul, înainte de

toate, al acelui roman pur, Maitreyi, cu care d-l Mircea Eliade a cunoscut o binemeritată glorie, după ce-şi făcuse debutul cu o carte, infinit mai complexă, deci mai artificioasă, ca Isabel şi apele diavolului". Categoric în negaţie, Perpessicius nu e niciodată, dar cum să ne lăsăm înşelaţi de citarea cu prefăcut entuziasm a unei observaţii a lui Vianu despre acele „aspecte imitate, nerealizate sau minore" din poezia lui Macedonski, cînd se adaugă numaidecît că poetul „n-a izbutit, cu toate eforturile lui repetate, să moduleze nici un acord autentic, în ordinea folclorică, nici în cea erotică, nici în cea socială "?

12

Perpessicius

Oare jurnalul încă inedit ne va prilejui cunoaşterea celeilalte feţe a lui Perpessicius? Greu de presupus: efortul de a scrie protocolar, în critică, nu se poate să nu se fi răsfrînt şi în notaţiile zilnice nedestinate tipăririi, stilul public asupra celui privat. Perpessicius este, cu o formulă adaptată, un critic de lume şi un curtean al Literelor. Arta lui constă mai cu seamă în sugestie şi în nuanţă, deloc în afirmaţia netă, căci nu adevărul interesează într-o astfel de critică, ci respectarea aparenţelor. Un cod al bunelor maniere o prezidează de la un caz la altul. Făcută din gesturi de politeţe, critica lui Perpessicius a inventat un ritual şi o etichetă: menite a învălui un fond sceptic. Raţionalismul galic al autorului Menţiunilor, educat la şcoala franceză a clasicismului şi a rococoului stilistic, se deghizează în ceremonii bizantine. Perpessicius e fundamental, ca şi Şerban Cioculescu, Streinu ori Pompiliu Constantinescu, un european, un occidental, care însă, spre deosebire de aceştia, a avut gustul oriental (şi levantin) al întortocherii stilistice şi al preţiozităţii. Dacă există în scrisul lui un paradox, el constă tocmai în aceSt maxim protocol al admiraţiei sub care putem distinge gustul amar al dezamăgirii. Jubilant e Călinescu, nu el, capabil de o patimă a literaturii pe care autorul Menţiunilor n-o avea deşi o simula, ca un veritabil critic de lume care s-a deprins printr-un îndelung exerciţiu să-şi ascundă sentimentele.

(România literară, nr. 35, 1978)

13

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

TUDOR VIANU „Opere 2"

Două recente retipăriri (Arta porzatorilor români; Opere 2) ne oferă prilejul unei lecturi aproape integrale a criticii lui Tudor Vianu, de fa cărui moarte s-au împlinit săptămîna aceasta nouă ani. Arta prozatorilor români este reluarea întocmai a ediţiei a doua din 1966, îngrijită şi prefaţată de Geo Şerban. Volumele doi şi (sub tipar) trei din Opere cuprind studiile critice despre scriitori români şi reproduc, cu puţine schimbări, ediţia lui Pompiliu Mareea din 1970 („Biblioteca pentru toţi")- Schimbările ţin de perfecţiunea ordinii istorice („Junimea" trece înaintea articolelor despre Maiorescu, acesta, înaintea Poesiei lui Eminescu etc.), deşi însăşi această ordine mi se pare contestabilă într-o ediţie quasi-completă şi, în care, ceea ce ne interesează este mai ales evoluţia criticii. Editorii au preferat cronologiei fireşti a operei o cronologie a autorilor, aşa încît trebuie să începi lectura volumului cu unul din ultimele articole ale lui Tudor Vianu (despre Anton Pann, din 1954) şi s-o închei cu unul din cele dintîi (despre Vlahuţă. din 1919) sau să iei cunoştinţă de debutul critic al autorului (Revizuire critică, p. 671) după ce ai parcurs

majoritatea contribuţiilor maturităţii. Credinţa greşită că o operă critică nu are o istorie proprie, fiind doar un mod de a ne documenta asupra istoriei literaturii, că un critic nu este un scriitor, stă la baza ediţiei lui Matei Călinescu şi Gelu lonescu, defectuoasă şi în alte privinţe. N-am înţeles, de exemplu, de ce anumite articole sînt trecute la Addenda.şi altele, citate fragmentar, în Note. E destul să le luăm pe acelea, numeroase, despre Eminescu spre a vedea că e cu neputinţă de stabilit un criteriu obiectiv al repartizării. Explicaţia editorilor cum că Addendele ar fi menite „să completeze anumite aspecte ale operei sau să satisfacă un interes documentar" (voi. I, p. XIII) e prea generală ca să constituie un răspuns, în ce priveşte Notele, ele sînt bogate şi utile. Reproducerea pe larg a unor articole polemice (Gh. Bogdan Duică, I. E. Torouţiu) dă o idee mai bine despre vicisitudinile criticii literare. De unele intervenţii banale sau complezenţe o ediţie ca aceasta s-ar fi cuvenit totuşi să se disperseze, în sfirşit, cîteva mărunţişuri: n-au fost îndreptate unele erori (Einiges Psigolophische... a apărut în 1860, nu în 1981, cum scrie T.V. la p. 355); nu s-au făcut totdeauna precizările necesare la trimiterile autorului însuşi, care nu mai corespund actualei ediţii (p. 335); citatul despre Figuri şi forme literare pe la p. 699 se repetă la p. 761 etc.

I

Tudor Vianu

în activitatea critică a lui Tudor Vianu putem deosebi două etape, în funcţie de mijloacele folosite. La început, această critică este una de idei generale, preocupată de factorii culturali ai operei, de izvoare şi afinităţi, respingînd însă, deopotrivă cu impresionismul superficial, şi erudiţia fastidioasă. „ Trebuie exprimat cu toată energia adevărul -scrie Tudor Vianu în Prefaţa la Arta prozatorilor (p. 5) - că scopul esenţial al lucrării critice este conştiinţa. Criticul este şi el un om de ştiinţă, chiar dacă ştiinţa lui, aplicîndu-se asupra unor fenomene ale creaţiei şi, prin urmare, ale vieţii, este mai dificil, mai puţin sigură şi menită să rămînă mai puţin completă decit aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte". Dacă aceste rînduri au fost deseori semnalate, a fost aproape trecută cu vederea, cealaltă atitudine a lui Tudor Vianu, de combatere a istorismului abuziv care împiedică lucrarea critică, menţinînd-o etern în faza preliminariilor documentare. Totuşi, Prefaţa la Poesia lui Eminescu a atras autorului supărarea lui Gh. Bogdan Duică ce s-a simţit vizat de o concluzie ca următoarea: „ între acestea trebuie să apară întrebarea dacă simplitatea nu poate aduce servicii mai bune şi dacă, întrebuinţînd numai materialul adunat pînă acum, confruntarea cu opera poetului, ajutată de gust literar şi de cunoaşterea atmosferei în care această poezie s-a dezvoltat, nu poate cumva să îndrăznească a întreprinde ceea ce în general se socoteşte a fi nu numai atît de greu, dar deocamdată cu neputinţă" (Opere, e, 373). (Părerea că „biografia naţională" a poetului se va lipsi pînă la strîngerea întregului (?) material, pe care o ironiza Tudor Vianu în 1930, s-a menţinut însă şi am văzut-o de curînd reafirmată de unul din colaboratorii la Caietele Eminescu). Tudor Vianu alege deci o cale de mijloc, atenuînd defectele unei procedări prin calităţile celeilalte. Studiile despre „Junimea" (din Istoria literaturii române moderne), Eminescu şi Maiorescu sînt dovada cea mai potrivită. Ne izbeşte, în toate, • claritatea expunerii, aproape didactică, dar de o supleţe şi de o varietate a informaţiei care produce încîntare. Criticul gîndeşte limpede şi construieşte metodic. El porneşte totdeauna de la situarea istorică a operei, spre a completa cu observaţii despre circulaţia-temelor şi a motivelor. Ideologia scriitorului ocupă un spaţiu întins. Ceea ce Tudor Vianu spune, de exemplu, despre formaţia şi despre contribuţia originală în estetică şi filosofie a lui Maiorescu este definitiv. Rolul criticului e apoi marcat cu precizie, în scopurile pe care şi le-a propus şi

în rezultatele pe care le-a obţinut. Aici însă, în pragul analizei propriu-zise, Tudor Vianu se opreşte, ca şi Maiorescu însuşi, de altfel. Dacă poate fi vorba de un maiorescianism adînc la Tudor Vianu (şi I. Biberi în monografia lui, şi,

mai de curînd, Pompiliu Mareea în prefaţa ediţiei din „Biblioteca pentru toţi" a exagerat această înrudire), el constă tocmai în stilul general şi ilustrativ al caracterizării. Dincolo de ilustrarea formulei generale prin cîteva exemple particulare Tudor Vianu trece rareori. Iată de pildă cum sînt tratate articolele criticului junimist în principalul studiu pe care Tudor Vianu i l-a consacrat: „Din această pricină puţinele articole de critică literară ale lui Maiorescu sint mari date ale literaturii noastre. Articolul despre Eminescu subliniază cu energie importanţa epocală a poetului şi schiţează pentru o generaţie întreagă liniile generale ale interpretării eminesciene. Articolul despre Caragiale impune definitiv pe acest scriitor. Din generaţia următoare el ştie să recunoască numaidecît metalul nobil în opera lui Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, LA. Brătescu-Voineşti etc...". (Opere, p. 346-347). Capitolul din Istoria literaturii va fi mai bogat, dar nu mai puţin abstract-teoretic.

(România literară, nr. 21, 1973)

„Arta prozatorilor români"

S-ar putea ca Arta prozatorilor, care deschide seria studiilor de stilistică, să fie nu numai rezultatul unei „nevoi de exactitate" (deci tot de ştiinţă), cum pretinde Tudor Vianu însuşi, ci şi al unei încercări de apropiere de text, de viaţa lui inefabilă, de căutare a mobilurilor individuale ale expresiei, în tot cazul, spre sfîrşitul carierei sale, Tudor Vianu s-a lăsat atras de stilistică, voind să corecteze impresia de generalitate teoretică, pe care critica sa o lăsase pînă atunci, prin aplicaţii lingvistice. Stilul e înţeles de Tudor Vianu în felul lui Karl Vossler (pe care-l şi numeşte) sau al lui Charles Bally, drept „întrebuinţarea individuală a limbii". Pentru Vossler, esteticianul descoperă formele culturii în formele limbii şi individualitatea scriitorului, în expresiile folosite (Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft). Pentru Bally, „stilistica studiază faptele de expresie ale limba/ului, organizate din punctul de vedere al conţinutului lor afectiv", deci ca- abateri semnificative (Precis de stylistique). Tudor Vianu distinge între o funcţie tranzitivă (de comunicare) şi una reflexivă (artistică) a limbajului, definind stilul drept „ansamblul notaţiilor pe care el (scriitorul) le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobîndeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic" (p. 13). Artisticul echivalează deci cu deviere subiectivă de la norma comună, capabilă să exprime „variaţiile viziunii şi sensibilităţii

individuale" (p. 2). în fapt, Tudor Vianu nu părăseşte cu totul punctul <je vedere al Retoricii („artistul întrebuinţează totuşi forme generale de expresie, comparaţii şi metafore, alegorii şi epitete" etc., p. 3—

4), completîndu-l prin observarea că descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu e şi suficientă; abia frecvenţa unui procedeu ori absenţa altuia, abia varietatea individuală a figurilor generale indică nota personală a scriitorului.

E interesant însă că spiritul teoretic al lui Tudor Vianu a găsit ocazia să se reafirme, poate tocmai cînd ne-am fi aşteptat mai puţin: „Pentru cercetătorii de azi, există nu numai stilişti, dar şi stiluri - încheie criticul oarecum în sensul deosebirii lui Spitzer dintre Sprachstil şi Stilspraclie; nu numai scriitori individuali, dar şi grupări care îi conţin, curente care îl poartă" (p. 14). încît Arta prozatorilor români va combina criteriul expansivităţii individuale cu acela al stilului de epocă, marcîndu-l în special pe cel din urmă. Prozatorii sînt grupaţi „istoriceşte", în funcţie de şcoala sau curentul de care aparţin. Individualitatea fiind subordonată speciei. Cartea devine astfel o istorie a prozei noastre în latura elementelor de limbaj şi de compoziţie. .'.Dezvoltarea prozei literare romaneşti ne-a apărat cu un proces unitar" (p. 6) , remarcă T. Vianu însuşi, după ce a raportat tipul său de descriere istorică la istoriile literare obişnuite. Ceea ce mi se pare cu adevărat memorabil şi util în Arta prozatorilor este tocmai înfăţişarea acestui proces organic de evoluţie a prozei, de la Heliade şi Bălcescu la Camil Petrescu, stabilirea afinităţilor şi legilor generale (oricîte lacune s-ar găsi). Portretul artei fiecărui scriitor conţine numeroase lucruri interesante, analize de detaliu, însă forţa lui Tudor Vianu stă, şi de această dată, mai puţin în identificarea originalităţii misterioase şi irepetabile a unui autor decît în ştiinţa de a compara şi clasifica. Să dau, ca singur exemplu, capitolul despre Hortensia Papadat-Bengescu. E limpede că descrierea modului în^are proza romancierei se desface, treptat, din stilul liric, vaporos al lui Delavrancea şi Macedonski, din acela alegorizant şi estet al lui Anghel sau Galaction e superioară determinării noutăţii propriu-zise a acestei proze. Amestecul de lirism şi analiză, pe care a pus mare teniei E. Lovinescu, şi pe care Tudor Vianu îl socoteşte un merit al scrierilor de început ale prozatoarei (părînd a-i regreta lipsa din romane) nu constituie o formulă satisfăcătoare. Mai profundă e observarea senzorialităţii, dar pe care Tudor Vianu o apreciază mai ales întrucît devine reflexivă! începe să fie evidentă neînţelegerea tipului de proză, foarte modernă, pe care o scrie Hortensia Papadat-Bengescu. O serie de procedee de introducere în scenă a personajelor, de compoziţie, tehnica însăşi a naraţiei şi analizei rămîn, de altfel, nerelevate.

în ansamblu, importanţa Artei prozatorilor constă în a fi prima încercare de critică stilistică sistematică la noi şi un bun îndreptar de lectură.

(România literară, nr. 21, 1973)

„Opere 7"

După Estetica, publicată în al 6-lea volum de Opere, este acum rîndul celorlalte studii ale lui Tudor Vianu din aceeaşi sferă de preocupări să fie strînse în volum. Editorului Gelu lonescu i s-a alăturat, pentru volumul 7, George Gană, autor al unei atente postfeţe. Materialul este excepţional şi, în genere, puţin cunoscut. Problema valorizării în poetica lui Schiller, cu care Tudor Vianu şi-a trecut în 1923 doctoratul la Tiibingen, tipărită în germană un an mai tîrziu, apare pentru întîia oară în traducerea românească. Dualismul artei, cartea următoare a esteticianului, este tipărită după mai bine de cincizeci de ani de la singura ediţie (1925). Din „Revista de filosofie", 1930, este reprodus studiul intitulat Estetica antică, în

sfîrşit, Probleme filosofice ale esteticii reprezintă textul inedit al unui curs universitar, revizuit de autor după litografierea lui în 1944-l945. Acestea sînt lucruri rare. Celelalte studii, de mai mică sau de mai mare întindere, au cunoscut o răspîndire normală, fiind retipărite în volumele autorului. Atît postfaţatorul, cît şi N. Tertulian în articolul de la pagina alăturată a revistei noastre socotesc, pe bună dreptate, importante aceste lucrări ale lui Tudor Vianu întrucît ne permit să ne facem o idee precisă despre continuitatea scrisului său în domeniul esteticii. George Gană examinează cu precădere cursurile universitare. N. Tertulian stabileşte locul esteticianului român în cuprinsul direcţiilor principale ale disciplinei din prima parte a secolului, bazîndu-se mai ales pe Estetica din 1934. Cronica mea diferă ca scop şi ca premise: îmi propun să analizez mai puţin ideile esteticianului decît modul realizării lor literare; şi atribui o mai mare însemnătate unora din studiile publicate în volumul 7 decît Esteticii, fiindcă mi se pare că Tudor Vianu a fost eminent nu atît ca teoretician al artei, cît ca istoric al ideilor estetice.

într-adevăr, eclectismul luminat al lui Tudor Vianu îşi arată limitele tocmai în unicul lui tratat sistematic, în Estetica, operă primită cu rezerva la apariţie din această cauză. Ea a fost însă pregătită, cum ne convingem străbătînd volumul de faţă, prin numeroase studii al căror obiect îl formează de obicei nu o problemă teoretică sau alta, ci comentariile pe care ele le-au suscitat în decursul timpului, altfel spus,

evoluţia punctelor de vedere exprimate în legătură cu ele. Remarcabil istoric al esteticii, prin informaţie şi claritate, deşi nu ne-a lăsat decît fragmente dintr-o posibilă operă de acest fel, i-au lipsit lui Tudor Vianu plăcerea şi, probabil, capacitatea de a sta singur faţă-n faţă cu problematica propriu-zisă a artei. S-a refugiat mereu în domeniul auxiliar al erudiţiei istorice. Voind să ştie totul • despre sursele speculaţiei estetice, n-a mai putut să regăsească acea spontaneitate pe care o dă, nu desigur ignoranţa, dar renunţarea la imensul bagaj de cunoştinţe acumulat prin contribuţia altor gînditori. Contemplaţia şi reflecţia estetică traduc un contact imediat cu arta; timpul lor este un prezent etern. Tudor Vianu priveşte mai mult spre trecut. Forma gîndirii sale este una a medierii permanente. Obiectul i se înfăţişează prelucrat de comentarii anterioare. Eclectismul provine, cel puţin în parte, de aici. De cjte ori o soluţie (şi el le cunoaşte pe toate) i se pare superioară jcelorlalte, Tudor Vianu nu ezită să şi-o însuşească, indiferent la faptul că ea aparţine unei concepţii incompatibile cu aceea care i-a furnizat soluţia învecinată. Dacă radicalismul lui Croce rezultă dintr-un fel de fanatism al purităţii concepţiei, eclectismul lui Vianu rezultă, din contra, dintr-o toleranţă împinsă pînă la ştergerea graniţelor dintre diferitele concepţii. Istoria urmează la Croce teoriei; la Vianu îi premerge. Estetica Iui se cristalizează după sute de pagini de cercetare istorică; şi, odată concepută şi scrisă, nu e urmată de alte studii similare, ci tot de lucrări în care investigaţia istorică o covîrşeşte pe aceea sistematică. Din confruntările succesive nu se naşte la Tudor Vianu decît nevoia altor confruntări; domeniul estetic îi apare mereu ca domeniu al unei metamorfoze continue; soluţia proprie indefinit amînată denotă o greutate de a alege şi de a se fixa. Croce este înainte de orice un estetician original, care scrie istorie spre a-şi justifica teoria; Vianu este mai ales un istoric: eclectic fiindcă nu se raportează aproape niciodată la termenul stabil şi exigent al unei singure teorii.

Exemplul tipic îl constituie studiul despre Dualismul artei, a cărui temă este formuiată limpede de la început: „ în lucrarea de faţă se face pentru întîia oară încercarea, de a înfăţişa laolaltă silinţele

cercetătorilor mai noi care au căutat sa stabilească diferenţele tipice care divizează domeniul artei". Pe urmele kantiene! separaţii dintre artă şi frumos, dintre o estetică a conţinutului şi una a formei, Tudor Vianu va studia de la Schiller la Panofsky, trecînd prin Worringer şi Wolfflin, dualismul artei. Originală e, pînă la un punct, punerea problemei; ca şi ordonarea ilustraţiei. C^ş,,ce,,nij,(e, desigur, puţin lucai. Regăsim nu numai uriaşa erudiţie cu care Vianu se înarma de fiecare dată cînd pornea la drum, dar şi un scrupul infinit de clarificare

a raporturilor şi evoluţiei dinlăuntrul temei sale. însă nu şi vreo originalitate de fond: căci studiul propriu-zis constă din rezumarea principalelor opinii. Din mosorul kantian. Vianu desfăşoară firul dualităţilor şi divizărilor succesive ale domeniului artei. Nu râmîne, e drept, la o curată constatare a tezelor; clarificarea însăşi presupune luarea unei poziţii. Dar de obicei la el, o teză se corectează şi nu nuanţează prin alta care i-a succedat, Worringer prin Dilthexy, psihologiştii prin pozitivişti. Obiecţiile ridicate de Vianu însuşi sînt de ordin secundar şi, nu întîmplător, cele mai multe se produc, în capitolul despre Spengler, al cărui limbaj metaforic nu are totdeauna acoperire filosofică.

Autorul Dualismului artei rămîne un admirabil istoric al ideii de dualitate (în estetica germană) şi un la fel de admirabil profesor. De cîte ori îl recitesc, mă regăsesc în situaţia studentului care i-am fost acum douăzeci de ani, curios de cunoştinţe noi şi de clare scheme de gîndire. Meritul profesorului constă în a produce certitudini, însă înţelegerea are un prag, al dubiului, peste care trecem neapărat la o anumită vîrstă. Didacticismul lui Vianu ne opreşte de obicei înaintea acestui prag; căci el ne întăreşte în speranţele noastre a nu şti mai mult, totul chiar, dar ne interzice să ne îndoim în principiu de pătrunderea minţii. Ne instruieşte fără să ne şocheze şi, mai ales, nu vrea să ne primejduiască. Dar oare există cu adevărat creaţie, în filosofic ca şi aiurea, fără un sîmbure de iniţiativă hazardată? Vianu e un consolidator care construieşte abia după ce stadiul acumulărilor i se pare încheiat. Are o viziune „organică'" a cercetării, însă acumularea de cunoştinţe nu devine de la sine creaţie: e nevoie de introducerea, într-o ordine stabilită de fapte, a unui semn de întrebare, a unei negaţii; iar spiritul negator e mai degrabă unul imatur şi pripit decît unul care aşteaptă răbdător consumarea firească a etapelor. Nici o creaţie nu e pe deplin organică. Fără ruptură, fără salt, creşterea nu se realizează. Vianu detestă imaturitatea negaţiei şi e fundamental un sceptic, lipsit de acea candoare datorită căreia creatorul, ca şi copilul, se poate legăna în iluzia că tot ce face este original şi nou.

Acest scepticism are la origine o prudenţă de om foarte învăţat. Vianu ni se înfăţişează aproape de la început în ipostaza adultului, obsedat de o tradiţie prea bogată ca să-i mai îngăduie libertăţi absolute. Posibilităţile creatoare i se par epuizate dinainte. Totuşi a existat şi la el un moment al speranţei naive, repede depăşit: îl descoperim în studiul de debut despre poetica lui Schiller. Este-cel mai simpatic şi tineresc lucru ieşit din mîna esteticianului, „în numeroasele studii dedicate scrierilor estice ale lui Schiller şi în special vestitei sale

poetici, lucrarea Despre poezia naivă şi cea sentimentală - spune - Vianu în Cuvîntul înainte al tezei sale, alegîndu-şi, cum se vede, drept punct de plecare tot comentariile anterioare - problema estetică a valorizării a atras, în mod surprinzător, cel mai puţin atenţia cercetătorilor. Şi totuşi tocmai aici rezidă importanţa principală a lucrărilor lui Schiller". A doua jumătate a frazei este neobişnuită pentru Vianu: căci echivalează cu aşezarea chestiuni pe o bază diferită de aceea de la majoritatea esteticienilor. Şi chiar dacă va consacra întîiul capitol al studiului (şi părţi din celelalte) tot unei critici a criticii, autorul va fi silit, mai departe, să se despartă de tradiţia comentariilor schilleriene şi să şi susţină propriul punct de vedere. Aparent neînsemnata abatere de la perspectiva curentă are consecinţe majore. Karl Groos, referentul tezei, le-a remarcat numaidecît. în notele bogate ale volumului. 7, referatul lui este reprodus integral (l-a publicat mai întîi Stancu Ilin în „Manuscriptum"): „Aducînd în prim plan, în celebrul studiu al lui Schiller, nu diferenţierea tipo-psihologică, la care trimite titlul, ci problema valorizării - scrie profesorul de la Tiibingen — (Tudor Vianu) a ajuns să descopere legături între opera .poetului şi la querelle des anciens et des modernes, din timpul lui Ludovic al XJV-lea şi cu întreaga dispută pe această temă, din Franţa şi Germania". Dar nu doar restituirea în context istoric este inedită, ci reinterpretarea subtilă noţiunilor din poetica schilleriană. Karl Groos o ştie bine: „Printre lucrurile cele mai valoroase aduse de el (de Vianu), aş considera analiza noţiuniii de naiv... Instructivă este, de asemenea, folosirea conceptului de ficţiune al lui Valhinger în legătură cu modul în care Schiller transformă tot mai mult opoziţia dintre naiv ş(sentimental, formuiată mai întîi istoric, într-una sistematică". Nici vorbă, este în acest prim studiu un Vianu diferit de cel ştiut nouă apoi. Capitolele 3-5 sînt, teoretic, de o mare fineţe şi originalitate. Nicăieri autorul Esteticii n-a repetat acest mod direct de tratare, care presupune o suspendare provizorie a conjuncturii interpretative şi ţinerea sub ochi a obiectului propriu-zis. Ulterior, esteticianul se distanţează de obiect, preferînd grila pe care comentatorii succesivi au pus-o între el şi Schiller. Studiul de debut ne îndreptăţeşte să privim cu „oarecare nostalgie spre destinul filosofic al autorului, întors dia promiţătorul său elan spre sinteză personală, de o exagerată circumspecţie, în Tudor Vianu, un posibil teoretician al artei s-a sacrificat pe altarul erudiţiei istorice.

(Romanţa, literară, nr. 26, 1978)

-. j.nîn: nil

G. CĂLINESCU „Principiile de estetică ale lui G. Călinescu"

iată, în sfîrşit, un volum care strînge cele mai importante scrieri de estetică ale lui G. Călinescu, de la „cursul de poezie" din 1937-l938, la Universul poeziei, publicat în 1947, de la Simţul criticii din 1927, la Tehnica criticii şi a istoriei literare din 1938..., dar nu ştiu ce să citez şi ce să las deoparte: sînt aici Istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică, Domina bona, Poezia „realelor", Clasicism, romantism, baroc, Sensul clasicismului. Nu mă pot opri, tocmai fiindcă e vorba de o carte extraordinară, să nu fac cîteva remarce mărunte, dar care mi-au tulburat bucuria. Citim pe copertă: George Călinescu. Acest George, cînd e ştiut că autorul semna cu iniţială, dă numelui un aspect grafic neobişnuit. Volumul e însoţit de prefaţa lui Ion Pascadi. Să-mi fie iertată întrebarea, dar de ce această lipsă de modestie? Are nevoje G. Călinescu de

prefeţele noastre? Sau este mai degrabă vechea preocupare a editurilor de a ne lămuri cum stăm cu „principiile de estetică" ale autorilor clasici? A doua supoziţie pare a fi mai aproape de adevăr, fiindcă în prefaţă (vagă descriere a articolelor) furnică propoziţiile de tipul: „e drept, iar formulările nu excelează uneori prin rigoare", „în procesul clarificării concepţiilor sale filosofice şi sociologice... " (dar Călinescu e perfect clarificat din 1927!), „reabilitînd din punctul de vedere ştiinţific inefabilul artei... " etc. Ah, poncifele astea!

Ar fi să cad, la rîndu-mi, în vanitatea de a scrie în cinci pagini despre cele mai frumoase eseuri ale lui G. Călinescu, dacă aş încerca să vorbesc despre toate. Unii critici le cunosc, alţii le vor citi acum. Mai interesant ar fi să descoperim în ce constă darul speculativ al lui G. Călinescu. Talentul lui de evocator, de portretist, în proză sau în critică, fineţea analizelor sale critice, au fost adesea relevante. Dar despre „esteticianul" G. Călinescu s-a scris cu nedrepte rezerve, aceleaşi din cazul „esteticii" lui. Pe scurt, nu doar i s-a refuzat orginalitatea gîndirii estetice, dar s-a convenit cu destulă greutate că are măcar spirit speculativ, îndoiala aceasta a fost întreţinută cu grijă mai ales de profesorii de estetică, ameninţaţi în însăşi raţiunea lor de a fi, căci G. Călinescu nu ştie să fie blînd cu el: „Estetica, declară el din capul locului, este o disciplină sau mai bine zis un program de preocupări care s-a.născut, inconştient sau nu, din nevoia simţită de o întinsă clasă de'intefeSiilciB de a vindeca lipsa sensibilităţii artistice prin judecăţi aşa-zise obiective, adică în fond străine de fenomenul

substanţial al emoţiei". Ca tocmai un profesor de estetică să prefaţeze acum Principiile lui G. Călinescu - iată un paradox la care s-ar cuveni să medităm! Fireşte, am în vedere categoria, nu persoana prefaţatorului.

Singura estetică posibilă fiind, prin urmare, pentru G. Călinescu, una a posteriori, nu o ştiinţă, ci o sumă de observări şi reflecţii asupra operei, o experienţă a operei generalizată, - eseurile vor deveni analize ale lecturii noastre valabile condiţionat şi fără a întruni cerinţele unui sistem. Cu mult înainte de Gaetan Picon în L'âcrivain et son ombre, a vorbit despre estetică ca despre o experienţă nemijlocită a valorii. Cititor excepţional, nu se putea ca G. Călinescu să nu fie şi un cunoscător excepţional al obişnuinţelor, al surprizelor şi al ticurilor lecturii. Talentul lui teoretic nu-i cu nimic mai prejos decît acela critic. O pagină de G. Călinescu rămîne totdeauna o pagină de G. Călinescu.

„ Prin simbol înţeleg tocmai ceea ce se raportează la destinul meu de om şi socotesc că e poetic orice lucru care vorbeşte despre mine [...] Oricum, e greşit să considerăm lucrurile în sine, trebuie mereu să le raportăm la ideea generală. Cineva îmi va spune poate că aparatul de radio este eminamente prozaic. Ca orice invenţie, tehnică, însă obiectul nu-i constant, zic eu, ideii. Trebuie să vie numai poetul să accentueze simbolul inclus. De ce dacă îngerii vestesc catastrofa finală prin trîmbiţă, n-ar vesti-o prin radio: «Atenţiune, atenţiune!! Vae, vae, incolis terrae» şi celelalte? De ce pîlnia aparatului în legătură cu eterrul n-ar primi mesagii din cerul însuşi? Este evident că dacă lisus ar fi apărut într-o vreme ca cea de azi, limuzina şi radioul ar fi fost imagini sacre. Răstignirea pe cruce era atunci o pedeapsă banală. Astăzi lisus ar fi fost împuşcat şi puşca ar fi devenit obiect sfint [...] Eu îmi iau ca motto versurile lui Eichendorff: „In fiecare lucru doarme un cîntec... ".

G. Călinescu introduce şi în limbajul estetic libertatea cuvîntuluî şi imaginaţia creatoare: cele mai abstracte noţiuni se însufleţesc şi se leagă în chip nevăzut. G. Călinescu umple de viaţă spaţiul ideilor; între două definiţii estetice ne aşteptăm Ja o lovitură de teatru. O concluzie ne taie răsuflarea ca o cortină, căzută brusc peste finalul piesei. Chiar cînd dă eseului un aer de „seminar" (Universul poeziei), G. Călinescu ştie să fie aşa de puţin profesor, încît nu încape nici o umbră de pedanterie. Elevul nu e, nici el, elev, după cum profesorul nu e profesor: unul este un alter-ego al celuilalt, o fantasmă intentată din raţiuni retorice. Căci vorbind mereu cu sine, G. Călinescu nu se dedublează realmente, din îndoială sau dui, prudenţă, totul rămîne gratuit, ca un joc al inteligenţei, mai degrabă un spectacol decît un dialog.

Aceasta şi este nota „esteticii" lui G. Călinescu: spectacolul. Ideile capătă la el o prezenţă aproape fizică, sînt personajele unei comedii, se costumează, se deghizează, se mişcă într-un decor studiat minuţios. Piesele de teatru ale lui G. Călinescu nu sînt deosebite structural de eseuri: materia fiind alta, spiritul intern e acelaşi.

în Poezia „realelor", G. Călinescu împarte pe scriitorii români în două categorii: didactici şi gnostici. Dacă ar fi să-l încadrăm pe el însuşi într-o categorie ar fi în cea de a doua, a gnosticilor, a „realiştilor", alături de Caragiale, de exempiu. Nu pur şi simplu din cauza „teatrului", înrudirea e mai profundă, în Domina bona, G. Călinescu încearcă să descrie literatura română prin spiritul lui Caragiale. De ce tocmai Caragiale, ne putem întreba. Pornind de la cîteva tipuri ale lui Caragiale, G. Călinescu ajunge la concluzii paradoxale. Poate că nu răsturnarea tuturor judecăţilor noastre este lucrul cel mai uimitor în Domina bona, dar o mare similitudine dintre mecanismele descrise de G. Călinescu la Caragiale şi la eroii lui şi propriul chip de a gîndi. G. Călinescu „reabilitează" pe Zoe, pe Pristanda şi pe ceilalţi care, ca şi Caragiale însuşi, sînt „inteligenţi", adică mobili, minţi dialectice, sărind cu uşurinţă peste contradicţii, deloc dogmatici. Fireşte, ei sînt caricaturali şi asta ne împiedică să-i judecăm just. Leonida, de exemplu, se caracterizează prin această eliminare sistematică a contradicţiilor, acolo unde le întîlneşte: „ Astfel a declarat că nu-i revuluţie, pentru că nu e voie de la poliţie să se tragă cu pistoale. Cu toate astea s-a tras cu pistoale. Conu Leonida găseşte un distinguo. Nimeni n-are voie să dea cu pistolul afară de poliţia însăşi, şi, în cazul acesta a fost poliţia în persoană". Caragialismul lui G. Călinescu constă în absenţa oricărei rigidităţi dogmatice, în această emoţie (pe care o are şi Leonida) de a întoarce noţiunile pe partea cealaltă, de a găsi senzaţionalul în locurile comune. Pentru noi, nimic nu e mai fix, mai înrădăcinat, mai aproape de prejudecată şi schemă decît eroii lui Caragiale. Ei bine, un Titirică profund şi mistic, un Ipingescu cartezian, un Trahanache avînd despre femeie filozofia lui Dante, un Caţavencu comparabil cu Hasdeu - sînt observări paradoxale şi care, de n-ar fi dovedite de geniul lui Călinescu, ar rămîne un fel de „revuluţie făcută de poliţie în persoană". Raţionamentul nu diferă: şi pentru unul şi pentru altul, totul atîmă de interpretare. Ceea ce spune Leonida despre statul democratic e plauzibil dacă îi admitem premisa. Acest caragialism al lui G. Călinescu, acest geniu al paradoxului, adică plăcere de a dovedi profunzimea lucrurilor comune, nu trebuie totuşi absolutizate fiindcă există şi un „dogmatism" foarte puternic la Călinescu, (de exemplu, în tot ce are atingere cu romanul sau cu specificul naţional).

G. Călinescu

Interesant este să vedem şi ce se întîmplă cînd G. Călinescu scrie despre un, de data aceasta, integral dogmatic, ca Titu Maiorescu. Numeroase pagini din Poezia „realelor" sau Domina bona îi sînt consacrate. Dacă eroilor lui Caragiale, aşa de des învinuiţi de lipsa fondului, de caricatură goală, de mecanism pur Călinescu le găseşte tocmai un fond puternic (aceasta este şi demonstraţia lui), lui Maiorescu i se tăgăduieşte acest fond. „Fondul era, înaintea lui Maiorescu, un fond fără formă gramaticală, în timp ce el pretindea că e o formă fără fond. Cînd citeşti discursurile, remarcabile, ale lui Maiorescu, constaţi cu surprindere carenţa fondului". Cu .alte cuvinte, paşoptiştii sînt haotici, dar au fond, adică tensiune, viaţă spirituală, Maiorescu e formalist întrucît se ocupă exclusiv de expresie. Aici sînt două întîmpinări posibile. Prima este aceea că prin expresie Maiorescu nu înţelege formă, ordine de suprafaţă, ci structură adîncă. El este un „structuralist" identificînd, înaintea lui Claude Levi-Strauss, expresia, cu acea savoare inefabilă prin care structura se deosebeşte atît de elementele ce o compun cît şi de suma lor. Aşadar, paşoptiştii, n-au fond, pentru Maiorescu, întrucît n-au expresie; el împrumută de la alţii formele superficiale, în acest caz formele lor vor fi, fireşte, goale, în al doilea rînd, Maiorescu face o curioasă (dar explicabilă) extindere: lui, „inteligenţa" paşoptiştilor şi a eroilor lui Caragiale i se pare nu doar semn de mobilitate morală. G. Călinescu găseşte filosofia lui Caţavencu în uşurinţa cu care „se repliază" moral. Pentru Maiorescu acest punct de vedere este inadmisibil şi „caragialismul" generaţiei'de la '48 i se înfăţişează ca o lipsă de fermitate şi de consecvenţă. Acesta este „fondul" pe care Maiorescu îl caută la el şi nu-l găseşte: gravitatea, simţul tragicului istoric, linearitatea morală dusă pînă la rigiditate. E curios că nu şi-a dat seama cît de aproape era Bălcescu de idealul lui. Pentru „inteligenţa" lui Călinescu (perspectivă întoarsă) Maiorescu e linear, adică inuman, mai bun etic, dar sărăcit ca experienţe morale! Doctorul Hergot din Bietul loanide care înseamnă în jurnalul său cînd află că a murit Gonzaly lonescu: „Cerul extrem de senin. Priviţi steaua polară" este un astfel de tip impersonal, abstras, şi ne face să ne gîndim la Maiorescu cel ce notează în ziua înnebunirii lui Eminescu: „Foarte cald!" Maiorescu urăşte bufoneria, tocmai fiindcă confundă labilitatea intelectuală a lui Leonida cu labilitatea morală a lui Caţavencu. Pentru el, fond înseamnă, în ultimă instanţă, constanţă şi seriozitate, refuzul tranzacţiilor, indiferent de sensul lor.

(România literară, nr. 47, 1968)

25

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

„Istoria literaturii române"

„ Dl. G. Călinescu trebuie să plece din învăţămînt şi aceasta pentru că: a) este periculos educaţiei tineretului, prin lipsa de obiectivitate cu care tratează literatura română, denaturînd relaţiile şi valorile, cu scop de-a dărîma gloria trecutului şi a făuri temple pentru trecătoarele şi neînsemnatele talente de duzină, pe care d-sa le evidenţiază; b) este lipsit de sentimentul onoarei patriotice şi româneşti...; c) este slujitorul fanatic al unei concepţii inactuale ori periculoase, după care naţionalismul este desconsiderat...; d) este un spirit critic negativist şi periculos pentru neamul acesta... De aceea, laşul Moldovei lui Ştefan cel Mare şi al lui Eminescu nu-l mai poate suferi. Să plece!".

Aceste fraze agramate şi agresive poartă semnătura unui oarecare M. Gr. Constantinescu într-o broşură menită a semnala intelectualilor, moldoveni primejdiile legate de publicarea la Fundaţie a Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent de G. Călinescu. Le-am extras dintr-o carte utilă şi destul de bine alcătuită a lui Petre D. Anghel (p. 66-67) care reface Dosarul critic la Istoriei (Editura Eminescu). Voi spune cîteva cuvinte mai la vale despre dosarul cu pricina. Deocamdată aş insista pe primirea de care Istoria a avut parte la tipărirea ediţiei princeps. Ea este de două feluri, după cum vine de la atacatori fără nici un scrupul ori de la apărători prea plini de scrupule.

M. Gr. Constantinescu se rînduieşte, desigur, printre cei dinţii. El este, judecind- după argumente, un „naţionalist". Majoritatea denigratorilor ediţiei princeps face parte din această tabără, pe cit de zgomotoasă, pe atît de ineptă. Predecesorii de acum o jumătate de veac ai lui Vădim Tudor îşi reunesc glasurile într-un veritabil cor al urii. „Sacrilegiu", „impietate", „complot împotriva frumosului românesc", „scandal public", „batjocorirea patrimoniului spiritual românesc", „act de lesnaţiune" - iată doar cîteva din aprecierile acestor oameni, ale căror nume nu ne mai spun astăzi nimic, dar a căror mentalitate aculturală şi al căror vocabular îşi păstrează, din nefericire, actualitatea.

Explicabilă, deşi în fond meschină, este receptarea cărţii lui G. Călinescu de către criticii serioşi ai momentului. Cu două sau trei excepţii (tinerii de la revista „Albatros" ori aceia, ca Adrian Marino şi Al. Piru, sprijiniţi de Călinescu la debutul lor), criticii nu fac, dacă e să spunem lucrurilor pe nume, decît să caute noduri în papură Istoriei. Evident iritat de capitolul care i-a fost consacrat, şi care nouă astăzi ni se pare şi exact, şi frumos, sexagenarul E. Lovinescu, decanul de vîrstă

al breslei, intră nesilit de nimeni într-o demonstraţie sofistică din care rezultă că G. Călinescu are toate „ marile însuşiri de expresie artistică, de receptivitate estetică, de amplexiune a inteligenţei, de putere de muncă, de adunător de uriaşe materiale şi de arttmator al lor prin simplul prestigiu al talentului", dar că, în acelaşi timp, el „nu era indicat pentru a scrie o Istorie a literaturii" (loc. cit., p. 187). O enormă cronică a lui Ş. Cioculescu recunoaşte meritele literare (portrete, evocări, descrieri) ale cărţii, ba chiar şi îndreptăţirea criteriului estetic, adică valoric, întrebuinţat într-o istorie, dar îi neagă eficacitatea de „calitate ştiinţifică'' (p. 215). Pentru cine ştie stilul insidios cioculescian, aceasta înseamnă a lua înapoi cu ambele mîini ceea ce ai dat cu una. Curios este că Ş. Cioculescu respinge tocmai lectura inversă care face originalitatea lui Călinescu şi încă în numele unor pretinse anacronisme. Uzînd de o erudiţie întrucîtva şcolărească, Ş. Cioculescu indică datele de apariţie ale unor opere invocate de autor ca să probeze, de exemplu, că D. Cantemir nu putea apela în Istoria ieroglifică la un procedeu satiric voltairian de vreme ce testele satirice ale scriitorului francez sînt ulterioare celui ale scriitorului român. Este limpede că se confundă afinitatea cu influenţa şi că Ş. Cioculescu rămîne la ideea pozitivistă de istorie literară.

Dosarul critic al lui Petre D. Anghel recurge în linii mari la metoda cărţilor din fosta colecţie de la Editura Eminescu intituiată Interpretat de... Prefaţa este în genere corectă (dar cu unele simplificări, cum ar fi aşezarea lui Al. George şi M. Niţescu în linia detractorilor proletcultişti ca Ion Vitnec), fără idei generale şi cam descriptivă, părînd, în plus, redactată înainte de revoluţie, dacă e să ne luăm după unele aprecieri „prudente", ca şi antologia de texte critice, oprită cam acum zece ani. Interesante mi s-au părut tabelul

cronologic (Istoria Istoriei) şi ideea de a folosi excerpte din corespondenţa Călinescu-Rosetti referitoare la ediţia din 1941. N-am înţeles exact sensul separării articolelor în două capitole, intitulate Pro şi contra şi, respectiv, Cronici, articole, studii, nici încălcarea cronologiei. Capitolul Bătălia... este incomplet şi trage spre partea celor care, ca Al. Piru, au pledat cauza textului completat de autor după 1988, arată clar că Istoria intră irevocabil cu acel prilej în zodia elogiilor imperturbabile. Tristă soartă: meschinelor comentarii de la început le iau locul acum comentarii apologetice încă şi mai plicticoase (un record greu de egalat: articolul lui D. Micu intitulat Palatul fermecat).

Nu pot încheia fără a semnala un text pe care nu-l cunoşteam. L-a publicat N. Vasilescu-Capsali în „Tribuna" din 1977, de unde l-a

reluat Petre D. Anghel. E vorba de propunerea pe care Ş. Cioculescu, T. Vianu şi VI. Streinu o fac, pe la începutul lui 1942, şi, se pare, la cererea expresă a ministrului I. Petrovici, unul din nemulţumiţii de cartea lui CălineScu, de editare a unei istorii a literaturii române. Una adevărată, se înţelege, adică ştiinţifică, în text, regăsim multe din obiecţiile pe care îndeosebi Ş. Cioculescu le adusese Istoriei călinesciene („un loc prea întins subiectivismului în stabilirea valorilor", „numeroase erori de fapte şi de date" ş.a.m.d.). Cum se poate constata, trei dintre cei mai de seamă critici ai momentului împing invidia profesională pînă la a se preta jocului autorităţii culturale a vremii şi a lovi, fie şi indirect, o carte neplăcută acestora. Cei trei crai au reuşit să dea, doi ani mai tîrziu, o succintă Istorie a literaturii române moderne (secolul XIX), perfect onorabilă, dar neputînd-o concura pe a lui Călinescu.

(România literară, nr. 13, 1993)

G. CÂLINESCU, MATEI CĂLINESCU, ADRIAN MARINO, TUDOR VIANU

„Clasicism, baroc, romantism"

Cunoscuta prefaţă cu acest titlu a lui G. Călinescu la Impresii asupra literaturii spaniole deschide o culegere recentă de studii consacrate clasicismului, romantismului şi barocului de către Tudor Vianu, Adrian Marino şi Matei Călinescu. Utilitatea ei indiscutabilă nu ne scuteşte de a căuta criteriile după care a fost alcătuită. Din capul locului ne întrebăm cine este autorul selecţiei şi al rezumatelor analitice, fiindcă, totdeauna în asemenea cazuri, este evident un punct de vedere, mai ales erori. Anonimatul arată o ciudată (şi destul de răspîndită) idee despre antologia critică. Principala eroare a culegerii este înşiruirea alfabetică a autorilor incluşi, deşi ordinea cronologică ar fi fost cea firească. Studiile reflectă momente succesive din istoria temei. Evoluţia unghiului de vedere şi a tehnicii de analiză rămîne greu de determinat fără respectarea cronologiei. Matei Călinescu îl citează pe Adrian Marino, căruia însă îi

premerge în culegere, şi amîndoi pornesc de la Tudor Vianu, care le succede. Selecţia nu e, nici ea, infailibilă. Din Tudor Vianu a fost preferat începuturile iraţionalismului modern, numai tangenţial în raport cu problema cărţii, unui studiu precum Manierism şi asianism, cu siguranţă mai potrivit. Numărul autorilor este şi prea restrîns ca să ne facem cu adevărat o părere despre contribuţia românească în materie. Ar fi fost un lucru interesant să vedem cum se punea, de exemplu, chestiunea barocului înainte de război şi cum se pune astăzi, cum s-a modificat conceptul de clasic sau acela de romantic, dacă a existat un clasicism sau un baroc românesc; după cum, ar fi fost instructiv să putem compara modul de interpretare tradiţional cu acela modern.

Studiile, în sine, sînt, fireşte, excelente. Ele sînt de trei tipuri. Clasicism, romantism, baroc al lui G. Călinescu seamănă cu Lo barroco al lui Eugenio d'Ors, nu numai prin cîteva idei, dar, mai ales, prin factura literară. Amîndouă formulează teoretic o experienţă artistică nemijlocită; este vădit că şi Eugenio d'Ors şi G. Călinescu pornesc de la un gust şi de la o observare personală a operelor. Ei au plăcerea de a trăi printre tablouri înainte de a o avea pe aceea de a le comenta. Meditaţia începe de la ochiul care vede detaliul revelator, de la impresia pe care o lasă în suflet, o pînză sau o figură sculptată, însă acumularea de impresii scoate, curînd, la iveală ideea; culorii afective i se substituie o culoare ideologică şi ceea ce păruse gust empiric şi

provizoriu se dovedeşte a fi o solidă cultură. Rapiditatea generalizării e la fel de mare ca şi aceea a privirii. G. Călinescu are spirit sintetic şi expresie lapidară, aforistică. Metoda inductivă e, poate, înşelătoare, o simplă tehnică de a capta şi reţine pe cititor, un suspense, într-atît se impune, în cele din urmă, o schemă de gîndire care constrînge noţiunile să i se supună. Şi Eugenio d'Ors şi G. Călinescu sînt, în fond, nişte dogmatici paradoxali, tinzînd, prin impresii, să ilustreze un principiu ordonator. Studiile lor se află la limita dintre ştiinţă şi artă; d'Ors îl socoteşte pe al său o autobiografie, un roman sau un basm. Ştiinţa ţine de capacitatea de a formula adevăruri generale; arta, de revelarea lumii de opere sub un unghi concret, de viziunea epică.

Cu totul diferit este studiul, foarte profund şi temeinic, al lui Tudor Vianu despre Romantism ca formă de spirit. Aici s-a şters aproape orice urmă a contactului direct cu operele; lipseşte, dacă nu lirismul superior a! ideii, în orice caz viziunea epică de la G. Călinescu. Ochiul s-a deprins de|a a vedea în serii abstracte şi mintea clasică înainte ca reacţia gustului să se fi produs. Emoţia e curat intelectuală: stabilire de distincţii şi nuanţe. La G. Călinescu, ne frapau puterea asociativă şi fineţea intuiţiei; la Tudor Vianu este o fineţe mai ales în comentariul ideologic. Amîndoi înfăţişează o opoziţie între clasic şi romantic, dar în vreme ce pentru G. Călinescu opoziţia este între două ,,personaje", pentru Tudor Vianu ea rămînea abstractă.

Ceea ce se remarcă îndată la Adrian Marino (cel mai stăruitor dintre esteticienii mai noi ai curentelor literare) este accentul pus pe soluţia sincronică. Referinţa istorică nu lipseşte niciodată, însă, pe deoparte, c mai sumară decît la Tudor Vianu, iar pe de altă parte, e repede conduşii către o încercare de sistem. Influenţa structuralismului e hotărîtoare. Seria istorică devine serie sistematică. Calităţile şi defectele studiilor lui Adrian Marino despre clasic, romantic, baroc, modern etc., provin, în egală măsură, din tendinţa de a proceda exhaustiv şi complet. Numărul „notelor" fiecărei noţiuni creşte aîîl de

mult (pe cînd Paul Van Tieghem distingea opt sensuri ale clasicului, Harry Levin, cinci, iar Tatarkiewicz, patru, Adrian Marino le ridică la zece), încît definiţia propriu-zisă se amînă la nesfirşit. O definiţie este o limitare şi a defini înseamnă a renunţa. Excesul analitic face cu neputinţă sinte/ă. G. Călinescu avea ideea în cap de la început, încît înmulţirea relaţiilor nu periclita aici o clipă sistemul, în descrierea structurală a lui Adrian Marino lipseşte adesea tocmai structura.

Şi Matei Călinescu beneficiază de structuralism. Clasicul e, de exemplu, descris în funcţie de trei criterii; valoric, istoric şi clasificatpriu. într-un prim stadiu, fascicolul de semnificaţii se

deschide foarte mult; apoi el este trecut printr-o nouă prismă şi adus la unitate. E vorba de acelaşi structuralism ingenuu al lui Tudor Vianu, care, clarificînd, tinde spre o definiţie lapidară, fără a transforma momentul analitic în scop în sine. In al doilea rînd, noţiunile îşi păstrează relativitatea, fluctuaţia, inevitabilă. Ceea ce face simpatice aceste discuţii (de atîtea ori sterile) de termeni este micul accent personal pus pe un cuvînt sau interpretarea mai liberă a unui sens. Un „dicţionar de idei literare" trebuie să fie, fără-ndoială, cît mai exact şi mai riguros, dar ca să-l putem consulta, se cade să fie scris cu imaginaţie.

(România literară, nr. 19, 1972)

VLADIMIR STREINU „Pagini de critică literară"

în Istoria literaturii, G. Călinescu, neacordînd criticii lui Vladimir Streinu decît o rugară atenţie, notează, după examinarea poeziei aceluiaşi: „în aplicări, eseistul avea de reexaminat unele opinii prea cordiale ori prea reticente, precum va trebui să-şi corecteze stilul oficios". Aceasta, cu toate că Vladimir Streinu este autorul unui număr însemnat de foiletoane, parte adunate în Pagini de critică literară (volumul întîi reia, cu un adaos de opt titluri, pe acela din 1938, volumul al doilea cuprinde cronici risipite prin reviste, după 1938) şi al unor studii despre Clasicii noştri, cunoscute, în marea lor majoritate, lui G. Călinescu cînd îşi redacta Istoria. Mai mult decît atît: eseistul a schiţat chiar cîteva răspunsuri personale la Problema criticii literare, arătînd, şi cu alte prilejuri o conştiinţă foarte precisă a profesiunii sale.

Totuşi, măcar într-o privinţă, G. Călinescu are dreptate. Dintre criticii generaţiei lui, Vladimir Streinu îi pare cel mai indiferent faţă de alegerea operelor pe care le recenzează. Nescriind (precum Pompiliu Constantinescu ori Perpessicius) despre toate apariţiile, el nici nu lasă sd se vadă motivarea preferinţelor, care nu e totdeauna valoarea. Ne referim doar la articolele publicate în Pagini şi probabil că impresia aceasta ar fi oarecum schimbată dacă am avea răgazul să le căutăm şi pe acelea abandonate în reviste. Fapt e că Vladimir Streinu scrie despre Robul lui Dem Theodorescu, nu şi despre Rusoaica lui Gib Mihăescu, despre însemnările unui belfer ale lui loachim Botez, nu şi despre romanele lui Camil Petrescu, Rebreanu, M. Sadoveanu (cu excepţii nesemnificative), în poezie, către care se îndreaptă

înclinaţiile criticului, nu e omis, dintre autorii de seamă, decît Barbu. Dar în critică, prezenţa unor cărţi face iarăşi inexplicabilă absenţa altora, aşa că, pînă la urmă, tabloul este incomplet şi arbitrar. Nu se poate găsi o scuză în eventuala lipsă de vocaţie pentru cronică; Vladimir Streinu a scris mai ales cronică, iar capriciile nici nu ne dezvăluie o pasiune statornică pentru o anume familie artistică sau pentru un anume tip de scriitor, care să'explice alegerea. Pe urmă chiar metoda de recenzare diferă de la o carte la alta, fiind vorba cînd de simple articole â propos de, cînd de veritabile studii, cînd de excursii erudite, cînd de o notă â voi d'oiseau: ceea ce nu i se poate, desigur, reproşa autorului, dar ceea ce justifică pînă la un punct părerea mai generală că Vladimir Streinu e mai cu seamă un eseist, destul de

dispreţuitor faţă de dogmele profesiei, „jucînd", poate cu o secretă voluptate, în amator. Stilul este acela al criticii preţioase; nu pun nimic peiorativ în afirmaţie, căci există în critică un stil preţios, aşa cum există unul sec, ambele la fel de îndreptăţite. Să luăm la întîmplare o pagină: „ înţeleg că un cunoscător al literatura, de transă şi fantoşe, nervaliene ar putea ridica o întimpinare poate întemeiată. Gerard de Nerval, victimă a onirismului, însemna in capela aceea romantică de provincie a Dijonului, unde trăia, un cordon de legătură al întregii literaturi franceze cu poezia şi mentalitatea germană S-ar putea ca atît Nerval, cit şi Blaga, să fi avut o aceeaşi reminiscenţă dintr-o literatură, pe care îndeobşte se ştie că amîndoi au cunascut-o. In acest caz, acei cărora poezia germană le-a revenit familiară sînl în drept să înnumere firele acestea de nisip. Voi risca totuşi un gînd de zădărnicie pentru cazna lor ".

Dacă nu este un „grefier" al criticii că Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu nu este nici numai un degustător de cărţi ca Perpessicius. Cum am mai spus, el a căutat să definească un concept de critică şi, fără a reuşi să ajungă la unul original, a fost acela care, în generaţia lui, a cultivat mai atent reflecţia asupra criticii. N-au făcut-o nici Pompiliu Constantinescu, nici Ş. Cioculescu; G. Călinescu are o situaţie excepţională. Cu toate acestea, există un număr de păreri despre critică şi literatură pe care le împărtăşesc toţi: mai mult, un număr de convingeri artistice. Toţi sînt, din naştere, maiorescieni. De aici decurge „militantismul estetic", încercarea, cum spune Vladimir Streinu, „de a stăvili surparea, peste valorile artistice, a unor terenuri limitrofe, de a zădărnici instaurarea anarhiei în spirite şi de a veghea asupra celei ordini supreme pe care Arta o instituie în lume". Admirabile cuvinte! Reprezintă ele un crez estetizant? Nu: „Militantism estetic nu însemnează estetism... Estetismul este un mandarinat care desconsideră nevoia luptei de idei, adică însuşi fondul acestor volume de critică". Apărarea purităţii artei se leagă de aceea a purităţii criticii. Vladimir Streinu vine către critică, asemenea colegilor lui de generaţie din învăţămîntul secundar (cum a remarcat tot G. Călinescu); le-a fost dat acestor foşti profesori să reacţioneze, desigur şi sub înrîurirea lui E. Lovinescu, în primul rînd contra denaturărilor didactice ale criticii. Fără să fie un polemist, ci mai degrabă un ironist, Vladimir Streinu este totuşi autorul unor energice articole care denunţă prostia criticii de tip şcolar (Confuzie 1933, O istorie şcolară a literaturii române). Aceasta este una din marotele lui.

Momentul cel mai important, pînă astăzi, al criticii româneşti moderne se află, în felul acesta, întemeiat pe trei-patru principii sigure,

între care autonomia esteticului deţine rol de vioară întîi. Critică estetică înainte de orice. Nu e mai puţin adevărat că urmele vechilor deprinderi didactice nu dispar niciodată cu totul şi aceste deprinderi continuă să ţină înlănţuite, dacă nu gustul, în orice caz metodele propriu-zise de analiză. Violenta reacţie la critica şcolară izvora şi dintr-un secret complex. E semnificativ şi surprinzător - nu o dată - că le-a lipsit unor critici de talentul celor în discuţie ambiţia de a trece de hotarele criticii explicatoare a operelor. De aceea, poate şi ramîn mai interesanţi în recenzie decît în cărţi, pentru că în acestea din urmă canoanele didactice ies dintr-o dată la iveală, cum se întîmplă în studiul lui PcSmpiliu Constantinescu despre Arghezi. Lucrul se vede şi mai lămurit dacă luăm în considerare atitudinea lor faţă de operele trecutului. Obligaţiile foiletonului i-au ţinut departe de istoria literară pe care au lăsat-o, mai ales pe cea veche, în seama specialiştilor, rupînd-o astfel pentru multă vreme de preocupările intelectualului modern. Retrospecţia lor s-a oprit de obicei la marii clasici, pe care i-au citit, ce-i drept, cu totul altfel decît o făcuseră înaintaşii (Lovinescu) şi decît o făceau istoricii literari de meserie. Lecturile lor din Creangă, din Eminescu sau din Caragiale creează primul curent susţinut de redescoperire a valorilor clasice dintr-Jin unghi modern. Dar nici unul n-a lărgit la întreaga literatură a trecutului analiza. Dacă Ş. Cioculescu scrie un capitol dintr-o Istorie a literaturii române moderne, despre epoca 1830-l865, biografia lui Caragiale o menţine în notă strict documentară, declarînd circumspect că autorul Scrisorii pierdute ,, îşi va găsi, fireşte, scriitorul de mare talent, care să-i învie chipul". Perpessicius se consacră ediţiei Eminescu. Vladimir Streinu istoriei versului liber românesc... Cărţi utile, nici vorbă, dar care nu cer talent, ci numai pricepere.

O despărţire decisivă de metodele istoriei literare de tip universitar nu se produce niciodată (doar Călinescu o va pune în practică); mai ciudat este că nici analiza critică a operelor prezentului nu s-a eliberat cu totul de metodele didactice! Teme, motive, tipuri, artă literară... Iată cum analizează Vladimir Streinu pe Arghezi; articolele consacrate marelui poet nu alcătuiesc un eseu unitar, ci se continuă oarecum în serie paralelă cu a volumelor lui Arghezi. Primul, de exemplu, se opreşte la Cuvinte potrivite, altele la Cărticică de seară, Hore, Florile de mucigai sînt ignorate, deşi, dacă e de căutat originalitate la Arghezi, aici ea putea fi găsită cel mai lesne. Metoda e peste tot aceeaşi. Se pleacă de la „critica criticii" (aproape o ceremonie, am zice, obligatorie la nişte critici care au întreţinut permanent în relaţiile dintre ei cea mai deplină politeţe şi cordialitate), trecîndu-se la preciziuni în

legătură cu natura liricii argheziene, într-o polemică ce se va reînnoi cu punctul de vedere „psihologic" în analiza poeziei, se exprimă şi o poziţie pe care criticul va întemeia mai tîrziu propria sa analiză. Ni se atrage atenţia asupra a două categorii de poeţi: unii care inovează limbajul, alţii care inovează substanţa. Eseul moral, psihologic, n-ar avea raţiune decît în cazul celor din urmă, primilor studiindu-li-se „în mod normal numai meşteşugul şi aplicaţia". Ideea va reveni şi în studiul despre Bacovia, unde se afirmă încă mai clar că singura îndreptăţire a studiului psihologic al poeziei ar fi apariţia pentru întîia oară la un poet a-unor anume zone morale sau sufleteşti; în astfel de cazuri (Baudelaire, Bacovia), psihologia diferenţială s-ar arăta nimerită, în ce priveşte pe Arghezi, discutabilă nu e contestarea „dramei morale" (poetul e înţeles ca geniu verbal), ci motivarea acestei contestări. Ca şi la Barbu (socoteşte VI. Streinu), conţinutul

de intuiţii spirituale nefiind nou, valoarea poetului trebuie pusă pe seama exclusiv a tehnicii. Mi se pare că recădem în dualitatea conţinut-formă. Ceea ce numim conţinut al poeziei nu trebuie să fie din nou, ci numai valabil în plan hric. Dar cum vom determina gradul de noutate? Oricînd se poate dovedi că poeţii cei mai violent originali împrumută şi ei. In prefaţa la traducerea lui Hamlet, Vladimir Streinu însuşi observă cum Shakespeare a fost în întregime transformat de specialişti într-un mozaic de lucruri luate de pretutindeni. Ceea ce-l face pe Shakespeare să rămînă Shakespeare, iar pe Arghezi - Arghezi este tocmai, să zicem în lipsă de altceva, tonalitatea unică, inefabilă, a unei • opere, ale cărei materiale pot fi foarte bine străine. Eseul moral curat poate urmări noutatea relativă a lumii morale; critica estetică, nu, şi e de mirare cum de n-a simţit Vladimir Streinu în ce contradicţie se pune cu sine însuşi.

Paginile de critică literară sînt opera unui intelectual fin. cu gust şi personalitate, foarte activ şi astăzi, cînd ar putea adăuga la cele două volume de articole vechi un al treilea de articole din ultimii am. Totuşi, ca să fim sinceri pînă la capăt, am prefera acestui al treilea volum, care ar cuprinde cam multe lucruri de conjunctură, retipărirea eseurilor din Clasicii noştri.

(Contemporanul, nr. 22. 1968)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

ŞERBAN CIOCULESCU „Itinerar critic"

Noua carte a lui Şerban Cioculescu se aseamănă foarte bine cu, dintre cele ce i-au premers, Varietăţi critice din 1966, strîngînd cîteva zeci de articole apărute mai întîi (cu puţine excepţii) în Breviarul săptămînal pe care domnia-sa îl susţine în revista noastră. Nu e vorba deci de studii ample sau de recenzii propriu-zise (ca în Aspecte literare contemporane, rod editorial al unei activităţi de acest fel, însă, ce-i drept, mai vechi), nici de portrete de scriitori, cu accent pe latură morală (ca în Medalioane franceze), ci de o publicistică, în sensul mai direct al cuvîntului, neîngrădită tematic, diversă şi spirituală. Dacă, prin contribuţia substanţială la istoria literaturii din ultima jumătate de secol, Aspectele... rămîn o carte fundamentală, greu de ocolit, „varietăţile critice" din culegeri ca acelea pe care le-am pomenit au un merit deloc neînsemnat (din contra, aş zice) în precizarea tipului de critică pe care Şerban Cioculescu o practică, mai ales de la o vreme. Formula, oarecum fixă, de 4-5 pagini, expresie a unui ritm săptâmînal de scriere, a Breviarului, a jucat şi aşa un rol, dovadă caracterul mai eterogen al Varietăţilor în raport cu Itinerarul de azi. Aşezarea articolelor în ordinea istorică a'subiectelor mi se pare, de aceea, inutil sistematică, fiindcă o parte din farmecul acestei publicistici vine din neprevăzutul şi pitorescul temelor, din alunecarea de la una la alta. Trebuia păstrată succesiunea din revistă, ca mai naturală şi mai definitorie pentru extraordinara vioiciune intelectuală a criticii lui Şerban Cioculescu, în care plăcerea pentru amănuntul istoric şi biografic şi lectura modernă se întîlnesc. Articolele din Itinerar, arătînd aceeaşi fineţe de spirit şi de limbă ca şi studiile ori cronicile din Aspecte, sînt, pe de altă parte, netăgăduit mai simpatice, în lipsa oricărei rigidităţi didactice. Secretul Breviarului consta, de altfel, in întinderea pe dedesubt a cunoştinţelor, în ştiinţa de a face agreabile pînă şi aridităţi filologice. Neconstrîngîndu-se la analiza curentă de carte (pentru care a arătat o metodă personală), autorul cultivă acum, cu deplină libertate, verva maliţioasă, sau de-a dreptul rea, ironia, într-un stil al perfidiei

protocolare de altă specie -decît aceea a lui Vladimir Streinu (mereu solemn în ceremonialurile sale destructive) sau a lui Perpessicius (obsecvios şi mustitor ca un burete).

Există în critica precisă şi limpede a lui Şerban Cioculescu o bună doză de „inefabil", pe care protestele repetate ale autorului însuşi contra termenul ca atare şi părerea lui despre critică - în care vede o

operaţie pozitivă, la antipodul imaginaţiei călinesciene - ne-au împiedicat de multe ori s-o relevăm. Un critic adevărat este neapărat un scriitor, indiferent de opinia lui despre critică şi despre sine. Itinerarul dezvăluie un astfel de scriitor, original, stăpîn pe o expresivitate de tip literar, în care elementul esenţial este curiozitatea ce îndrumă spre biografia morală. Nici un cuvînt nu iese mai des de sub peniţa marelui scotocitor de mărunţişuri care este Şerban Cioculescu decît verbele „a scotoci" şi „a adulmeca", încît la naţionalismul franţuzesc (evident pînă şi în dispreţul pentru obscuritatea literară), de atîtea ori lăudat, al acestei critici, deloc lirice şi artistice în mijloacele exterioare, se cuvine să adăugăm instinctul ce o orientează subteran şi un miros subtil, rafinat, care sînt, în esenţa lor (horribile dictu!), inefabile. Şerban Cioculescu este un poet care se ignoră al rarităţii în literatură, are gustul lucrului de preţ, al detaliului colorat şi picant. Un manuscris necunoscut, o carte veche plină de însemnările cititorilor succesivi, un episod din viaţa lui Şt. O. losif, un cuvînt neaşteptat la care recurge D.D. Pătrăşcanu, o pagină de cronică moldovenească - acestea şi altele, în loc să lase indiferent pe partizanul comentariului ştiinţific modest explicator de opere (cum se socoteşte el însuşi), îi procură mari satisfacţii secrete, un haz interior reţinut, o exultare rece, intelectuală, care fac să vibreze pagina critică. Iată, spre a concretiza, întrebuinţarea dată ironiei. Şerban Cioculescu este unul din marii noştri ironişti, în critică, polemist de temut din această cauză. Gama instrumentului său e foarte întinsă. Ironia e uneori abia perceptibilă: „Desigur că N. lorga şi G. Ibrăileanu exagerau în rău. Nu «toată clasa cultă» românească este galomană, ci o pătură subţire a clasei suprapuse, care «se piquait de lecture»" (p. 139). Aici expresia.franceză de la urmă arată că autorul nici nu dispreţuieşte, în fond, prea tare pretinsa galomanie. Alteori, mai directă, ironia rămîne totuşi binevoitoare, ca în consideraţiile finale la poezia lui C.A. Rosseti: „C.A. Rosseti a fost, în definitiv, întîiul «textier» de mare succes al secolului trecut. Cine ar fi crezut că acest Don Juan şi Cassanova, de la meridianul suburbiei bucureştene, avea să ajungă, prin forţa.evenimentelor, temutul condei de la Românul şi spaima oamenilor de ordine?" (p. 72). Spre a sfîrşi în vecinătatea diatribei, ca de exemplu în denunţarea falsului portret eminescian, uzînd cu aparentă linişte de argumente ştiinţifice: „se ştie că în antropometria judiciară este consemnată ca un alt semn net distinctiv, de la om la om, forma urechii. La noul portret, «fotografie comunicată de Ion Zgaibă, elev» si găsită, zice-se, «în albumele îngălbenite ale unei familii din Fior eşti», urechea apare parţial acoperită de chică,

uşor îndepărtată de cap (clăpăugă) şi n-are armoniosul lob al ginţii eminesciene. Fizionomia, cu cît privim fotografia mai de aproape pare a unui onorabil ţîrcovnic sau a unui cinovnic ce se simte prost în haine noi duminicale... sau de împrumut" (p. 89).

Un procedeu oarecum înrudit este al dublului registru al cuvintelor. Puţini critici sînt mai iubitori de filologicale decît Şerban Cioculescu, gata a trage toate foloasele de pe urma unei nevinovate etimologii sau a sensului figurat al cuvintelor. Nu ştii nici o dată dacă autorul nu dă frazei şi alt sens decît acela superficial. Despre G. Topîrceanu ne spune (G. Topîrceanu-intim) că, fiind secretar de redacţie la „Viaţa românească" „ işi făcea mina bună printre scriitoarele începătoare, şi făcînd «toaleta» prozei lor şovăitoare" (p. 202). Şi mai încolo: „ Găzduit de Stere la Bucov, înlr-un rai de trandafiri, se plîngea unei admiratoare [...] Galant, mulţumea pentru mici atenţii ale aceleiaşi: «nu mă pot opri de a vă săruta în gînd vîrful unui deget şi a vă mulţumi pentru solicitudine». Speriat însă la gîndul că i s-ar fi cerut stilizarea întregului manuscris..." (p. 203). Echivocul e abil întreţinut pînă la ultima linie a articolului: „ Citiţi Scrieri alese de G. Topîrceanu. Este o lectură instructivă şi plăeută. Omul mi se pare tot atît de cuceritor ca şi poetul" (p. 205). Sublinierea îmi aparţine.

Reunite, într-o scurtă evocare a felului cum Şt. O. losif a întîlnit-o pe Natalia Negru, ironia şi echivocul fac ravagii. Criticul pare a se ţine de textul unor scrisori ale blîndului poet, atunci custode al Bibliotecii Fundaţiei; istorisirea e pe alocuri o capodoperă de insinuaţie. Voi cita doar finalul: ,,A doua scrisoare, fără dată, ni-l arată pe poet îndrăgostit mai mult ca oricînd de acea pe care o numea destul de fad «sărmana mea domniţă albăstrică». A avut sărmanul, peste citeva zile de la scena de pomină, «îndrăzneala nemaipomenită de a o ruga să-mi permită s-o însoţesc». A treia zi ea a arborat «un corsaj albastru de mătase care o prindea de minune». I s-a părut îndrăgostitului «aşa de frumoasă, frumoasă! Să-ţi pierzi minţile cînd te uitai la ea, nu altceva1». A urmat o strîngere fugitivă de mină din partea ei, şi iar o absenţă calcuiată, în cursul căreia losif a urcat toate treptele sublimului, pînă la aceea de a se simţi nevrednic să se ridice pînă la ea!" Ultima propoziţie cade sec: „Restulse cunoaşte" (p. 156-l57).

(România literară, nr. 38, 1973)

„Poeţi români"

La împlinirea vîrstei de optzeci de ani, Şerban Cioculescu a stimulat condeiele portretiştilor, care n-au pierdut un prilej atît de rar

de a-şi arăta preţuirea sau de a fi, unii, mailiţioşi şi chiar insiduoşi cu decanul de vîrstă al criticii noastre contemporane. N-au lipsit de la întîlnire nici unele notiţe înţepătoare şi suburbane ca ton, ele dovedind că prezenţa autorului Vieţii lui Caragiale continuă să fie, pentru o parte a publiciştilor literari de azi, la fel de iritantă pentru colegi ai lor de acum cîteva decenii. Şerban Cioculescu a văzut multe şi nu cred să fi fost peste măsură de surprins. Contestaţia îl va fi făcut să se simtă tînăr. O formulă spirituală a găsit Marin Sorescu, într-un frumos şi plin de înţelegere portret publicat în „Ramuri", cînd l-a numit „un vestigiu preţios din vremea criticii normale". •

într-adevăr: citesc culegerea intituiată Poeţi români şi-mi dau seama că timpurile literare s-au schimbat, dar Şerban Cioculescu a rămas acelaşi. Nu voi ascunde că în această constatare există, pe lîngă un motiv de laudă, şi unul de îngrijorare. Nu mă refer la viaţa literară. Dar dacă literatura actuală nu mai seamănă cu literatura interbelică (şi nu mai seamănă), ne-am aştepta să nu mai semene nici critica. Şerban Cioculescu este un adversar declarat al metodelor noi în critică. Respingîndu-le exagerările, le respinge şi principiile. Bunul simţ de la care se revendică orgolios şi cu dreptate, îl ajută să vadă just excesul de zel, dar îl şi împiedică să admită cîteodată necesară schimbarea instrumentelor. Ironic, se caracterizează singur într-un rînd, prin raportare la autorul unui studiu despre Eminescu: ,,Dînsut, intuiţionist şi existenţialist, sensibil la adierile contemporane ale gîndirii, iar eu, biet retardatar, legat de metoda carteziană, a îndoielii metodice, şi încrezător în puterile inteligenţei". Sau, cu aceeaşi ocazie, într-un mod şi mai precis: ,,... Nu sînt sceptic, dar, cum spuneam, plec de la îndoiala metodică spre a ajunge la adevăr, iar în cercetare, de la texte probante, indubitabile, neîncrezîndu-mă în subtilităţi de interpretare". Nu se putea un crez critic mai limpede! Şerban Cioculescu vrea să fie R. Picard al nostru faţă de noua critică, întrebarea pe care i-aş pune-o (punîndu-mi-o în acelaşi timp mie însumi) este dacă există cu adevărat texte indubitabile. Roland Barthes deosebea două feluri de lectură: o „lecture de plaisir", care are în vedere literatura clasică, valorile sedimentate şi formulele consacrate; şi o „lecture de jouissance", care are în vedere literatura modernă, aceea care „se face" sub ochii cititorului. Cea dintîi e reconfortantă, cea de-a doua e neliniştitoare. S-ar crede că pentru Şerban Cioculescu doar prima are îndreptăţire: lectura care nu cunoaşte incertitudini. Metoda carteziană a domniei sale introduce îndoiala doar în chip tactic sau retoric, de vreme ce textele alese sînt considerate indubitabile, şi explică principial şovăiala anxioasă de care este cuprins orice comentator al modernităţii.

Subtilităţile de interpretare, „alambicarea" expresiei critice, „complicaţiile" exegezei, „filozofia" în marginea operei i se par lui Şerban Cioculescu suspecte. El caută acea stare de confort intelectual pe care opera clasică ne-o dă adesea, dar pe care opera prea nouă ne-o refuză de 'obicei. Ineditul şi insolitul sînt totdeauna surse de complicaţie, uneori inutilă, a comentariului, aşa încît doar ceea ce e clasic poate apărea indubitabil. Nu apăr impostura, ci dreptul la eroare, fără de care critica nu înaintează şi pierde pasul cu literatura. Aş fi preferat să discut aceste lucruri cu ocazia interviului pe care Şerban Cioculescu mi l-a acordat pentrir„România literară", acum cîteva luni, replicîndu-i atunci la observaţiile, după părerea mea, nedrepte, pe care le făcea lui Eugen Simion. Interviul a fost însă un chestionar şi n-am ştiut, decît după publicare, conţinutul răspunsurilor, ceea ce mi-a atras din partea lui Marin Sorescu (atent la ce spun „gurile rele") comparaţia deloc măgulitoare cu Iago.

Poeţi români cuprinde patruzeci şi cinci de studii, dintre care un sfert sînt vechi (unele publicate şi în Aspecte literare contemporane), iar restul noi, apărute la Breviarul din „România literară". Intre ele există cîteva diferenţe importante. Voi reţine una singură şi anume, caracterul sintetic şi „frontal" al studiilor de dinainte de război: poezia lui L. Blaga, Ion Vinea sau Adrian Maniu era privită atunci în totalitate şi în evoluţie; studiile respective par capitole de istorie literară. Doar o dată un studiu recent are această ambiţie de completitudine: Cuvmtul înainte la „Opere" de Lucian Blaga. „Breviarele" arată o deplasare a accentului de Ia centru spre periferie şi, din cînc în cînd, de la esenţial spre secundar: criticul alege cîte o latură a textului în discuţie, un aspect sau un detaliu, adesea o problemă de editare, de

limbă sau de stil, şi organizează articolul în funcţie de ele, fără a mai urmări opera în ansamblul sau în evoluţia ei. Multe din aceste comentarii sînt încîntătoare prin lipsa desăvîrşită de didacticism şi de pedanterie, prin pitoresc, culoare, anecdotic. Ele au sare şi piper, în linii mari însă, studiile noi şi cele vechi conţin un număr de asemănări care garantează fidelitatea autorului faţă de modul lui dintotdeauna de a înţelege şi practica analiza literaturii.

Fiind vorba de analiză: tocmai ea ne permite să întrevedem cel mai clar concepţia criticului. Preponderentă este formaţia de istoric literar a lui Şerban Cioculescu. Incursiunile sale în trecutul şi în împrejurimile textului sînt delicioase. Cu puţine excepţii (Alexandru George, de exemplu), noi nu mai avem, pentru epoca modernă, tipul acesta de scotocitor de mărunţişuri, erudit cu autoritate, cunoscător absolut al operei şi a circumstanţelor, în stare să vadă cu ochiul liber

cea mai neînsemnată greşeală de tipar sau să identifice spontan sursa aparentă. Cronicile de ediţii (în special Arghezi) sînt uimitoare. Şerban Cioculescu este o enciclopedie vie a variantelor, căci a străbătut nu numai ediţiile, ci şi publicaţiile. Admirabile sînt şi comentariile la traducerea unor poeţi, a lui Ion Barbu în franceză, de exemplu, unde cunoaşterea tuturor nuanţelor conduce pe critic spre observaţii extrem de subtile şi de necesare. A doua însuşire a acestor analize este, dacă pot spune aşa, acurateţea filologică. Şerban Cioculescu este un mare iubitor de filologicale. A descoperit nenumărate izvoare ale metaforelor, întrebuinţate de poeţi, a corectat erezii şi a descifrat sensuri ascunse. El ştie bine atît limba veche şi înţeleaptă, cît şi neologismele, dar, dincolo de competenţă, observăm plăcerea cu care stăruie asupra cuvintelor, intuiţia exactă a valorilor lor, ca şi atenţia acordată elementelor de stil şi prozodie, în sfîrşit, «criticul socoteşte poezia o expresie a unui anumit conţinut afectiv, moral sau, mai general, spiritual. Trebuie să adaug numaidecît: o expresie ordonată şi relativ clară. Acesta este njvelul principal la care se referă analiza. Dacă în 1934 (O privire asupra poeziei noastre ermetice), autorul justifica „ambiguitatea" existentă în Ifrica unor poeţi ca Blaga, Barbu, Vinea, Arghezi, apărîndu-i de neînţelegerea lui N. lorga, astăzi el pare mai degrabă înclinat s-o identifice cu obscuritatea. Experienţa modernistă de limbaj, manierismul (în sensul lui Hocke), aşadar insolitul, nonsensul voit, analogia aparent absurdă, concettismeJe şi restul sînt tot mai des respinse în numele unei concepţii clasiciste despre poezie (care include şi romantismul). Despre poeţii contemporani, Şerban Cioculescu a scris rar (nici un articol n-a fost cules în volumul de faţă) şi atunci cu mari rezerve. Considerată ca expresie, poezia lirică este descifrată de Şerban Cioculescu în latura „conţinutului", după criterii de verosimilitate emoţională, morală sau chiar istorică. Fără intenţia de a oferi termenul ca posibilă ţintă a ironiei sale, aş preciza că acest conţinut este de regulă unul referenţial. E lesne de închipuit care sînt obiecţiile ridicate de critic unor lirici de azi, dacă patru versuri ale calsicizantului N. Davidescu sînt analizate în felul următor: „«Armatele de un zeu necunoscut / Conduse ale Cartaginei slăvite / Ca gheţurile au năvălit topite, / Pe-al nostru întreg şi strămoşesc ţinut». Incidentala «de-un zeu necunoscut conduse» îngreuiază strofa şi suferă de un echivoc naţional, deoarece cartaginezii erau politeişti, aşa că ea se referă probabil la regele lor, Hanibal. Pus în gura unui roman, epitetul «slăvită», legat de Cartagma duşmană, e admisibil doar ca o împlutură cerută de rimă, iar celălalt epitet, «strămoşesc», pe lingă ţinutul Italiei peninsulare,

este discutabil, deoarece cucerirea de către laturi a ţării întregi era prea recentă ca să permită romanul de a vorbi cu conştiinţa modernă a unui cetăţean". Nici vorbă că asemenea observaţii au valoarea lor. Ea constă într-6* corectă lectură a textului în datele lui elementare fără de care nu se poate clădi o adevărată interpretare. Amintind bunăoară că ştiuta poezie Caligula a lui Arghezi se intitula, la apariţia în revistă, Declamaţia lui Caligula, Şerban Cioculescu notează despre „conţinutul" ei: „Noi am păstrat imaginea clasică a singerosului împărat, detracat mintal, care şi-q făcut armăsarul senator, în suprema deriziune a instituţiilor statale In prima tinereţe însă, mai exact în primele luni ale scurtei sale domnii, împăratul se afirmase ca oştean adorat de soldaţii săi, cărora le împărtăşise portul şi încălţămintea (Caligula, de unde numele său!), prin neaşteptate dărnicii, reduceri 'de biruri şi reîntoarcerea la instituţiile republicane, călcate în picioare de predecesorul său, Tiberiu. A fost, aşadar, in prima lui ipostază, un împărat popular, aşa cum şi-l doriseră romanii, setaşi de dreptate socială şi de conducere plină de solicitudine pentru cei de jos. Acestei imagini îi corespunde «declamaţia» lui 'Caligula, care în acel moment era perfect sinceră". Dar o astfel de lectură rămîne prea „gramaticală" (stabilind corectitudinea textului ori a citirii lui), în stare să arate coerenţa sau, din contra, incoerenţa. Toată problema criticii moderne a fost însă de a depăşi (nu de a eluda) simpla gramaticalitate a bunului simţ şi de a admite că fantasia lirică îşi po^te crea un spaţiu plin de contradicţii, bizar ori chiar absurd, la o considerare logică, dar fecund poetic şi adesea uluitor. Criteriul verosimilităţii şi al corectitudinii expresive nu se poate cu siguranţă aplica lui Lautreamont, dar probabil nici lui Blaga şi în definitiv nici unui liric, în fapt, analiza practicată de Şerban Cioculescu, poate cel mai maiorescian, sub acest raport esenţial, dintre toţi criticii noştri, se bazează pe parafrazarea în proză a textului poetic, ceea ce presupune la rigoare că poezia lirică este socotită „traductibilă" în limbaj comun. Dar oare este?

Nu pot încheia fără a atinge cîteva trăsături ce ţin de spiritul aşa-zicînd social al criticii lui Şerban Cioculescu şi care, ele, în primul rînd, creează acea impresie de normalitate de care a vorbit Marin Sorescu. Criticul pune punctele pe i. Credincios convingerii sale că adevărul trebuie afirmat în orice circumstanţe. Dar o face pe un ton civilizat, chiar dacă ironic. El este printre puţinii care mai păstrează splendida încredinţare că ironia nu poate jigni decît pe proşti şi se foloseşte de virtuţile ei ca nimeni altul astăzi. Inversul ironiei nu este seriozitatea, ci stupiditatea morocănoasă ori agresivă.

Şerban Cioculescu nu e niciodată morocănos şi, fiind ironic, nu devine agresiv. Polemica lui e reconfortantă prin precizia afirmaţiilor şi prin urbanitatea limbajului. Te convinge sau numai te incită, dar nu te răneşte. Şerban Cioculescu e un „adversar" redutabil în polemică,,dar pe care orice om inteligent şi-l doreşte. E un critic cu idei limpezi, un raţionalist, un „galic", cum s-a spus adesea, pe care nu-l pot omagia mai sincer decît comentîndu-l sine ira et studio, în spiritul de francheţe deplină care îl caracterizează în primul rînd pe el însuşi.

(România literară, nr. 49, 1982)

„Itinerar critic"

La 15 aprilie 1988, Şerban Cioculescu preda Editurii Eminescu 71 de texte, provenite în marea lor majoritate din Breviarul pe care-l ţinea săptămînal în pagina a şaptea a „României literare" şi constituind sumarul unui nou volum, al cincilea, din seria celor intitulate Itinerar critic. Nu cunosc motivele şi nici cine a adăugat în sumar două texte, pe care autorul a mai apucat să le tipărească în revistă (la 21 şi la 28 aprilie), plus un al treilea, nedatat, şi în legătură cu care n-am verificat dacă este inedit sau nu. (în volum se mai află şi alte texte nedatate. Ordinea ascultă în general de mai multe criterii deodată şi devine pe alocuri greu de justificat: de ce, de exemplu, cele şase articole despre Codru-Drăguşanu merg aşa-zicînd după o numărătoare inversă, pînă la un punct, răsturnată apoi în cronologia firească, sau de ce al patrulea articol consacrat lui lorga e despărţit de alte trei etc.?). Articolele au fost scrise în ultimul deceniu de viaţă al criticului. Le putem aşadar examina prin această prismă.

Nu este aici o diferenţă între ele şi cele care le-au precedat în Itinerarii. De multă vreme Şerban Cioculescu adoptase o anumită manieră de comentariu şi frecventa anumite cărţi şi anumite subiecte, înainte de a spune ceva în această privinţă, să reamintesc că el ştia ca nimeni altcineva în deceniile din urmă să umble cu manuscrise şi cărţi vechi sau rare. îşi făcuse obiceiul de a sta zilnic cîteva ore la B.A.R. (unde fusese director?) şi de a, cum să zic, scotoci. Urmărea ce se tipărea (aproape toate articolele din Itinerar pornesc de la o apariţie recentă), însă plăcerea lui era de a ieşi în raidurile lui cotidiene prin bibliotecă. La aceasta, trebuie adăugate întîlnirile. de la Muzeul Literaturii, pe care le prezida, şi care erau nişte şuete superioare pe tema cîte unui scriitor, prilejuit de regulă de aniversări. Oprindu-te în stradă, în curtea B.A.R. - sau în cea de alături a Uniunii Scriitorilor, Şerban Cioculescu avea totdeauna o descoperire de comunicat,

pe care o debita repede, într-un moment fermecător, fără replică de obicei, devenită practic imposibilă din pricina unei surzenii care însă nu-l făcea, ca pe atîţia alţii, nici morocănos, nici absent. Bibliofil, erudit al cărţii, pe care o aprecia adesea şi ca pe un obiect fizic (numai el păstra deprinderea de a-şi ţine cititorii la curent cu formatul cărţilor sau cu alte detalii tipografice), Serban Cioculescu se „desfată" (e cuvîntul lui) adesea mînuind o raritate în materie, cum ar fi o traducere a Istoriilor lui Herodot din 1645, sau „ofta" după un dicţionar ca acela latin-francez al lui Quicherat. Avea cu cărţile un raport de afecţiune şi, cînd le coup de foudre se producea, putea, tot vorba lui, să „tăinuiască zile întregi" în compania cine ştie cărui exemplar descoperit întîmplător sau consecvent ca prin minune. Chiar felul lui de â citi dobîndise, la bătrîneţe, unele proprietăţi remarcabile. Şi cu aceasta mă întorc la maniera de comentariu şi la subiectele preferate.

în fapt, cred că Serban Cioculescu citea cu creionul în mînă, după ce în prealabil însă îşi vîra nasul (să mi se ierte expresia) între file. Nasul lui era un coupe-papier dotat cu un detector. Exista în Serban Cioculescu o curiozitate de copoi literar. Era un Sherlok Holmes în meseria noastră, care căuta totdeauna ceva, se afla necontenit în urmărirea unei piste sau în reconstruirea unei filiere. Şi cînd asta nu era posibil, se mulţumea să vîneze greşeli, inconsecvenţe ori chiar bizarerii. Pentru editori, un comentariu al lui Serban Cioculescu putea deveni un coşmar. Nici cea mai îngrijită ediţie critică nu ieşea

cu faţa curată din investigaţiile lui. Citiţi articolul Consideraţii metodologice despre corespondenţa dintre Maiorescu şi primii săi discipoli (Minerva, 1978) şi veţi vedea (p. 205-207) că nimic nu scapă comentatorului: erori de tipar sau de lecţiune, cuvinte în limbi străine transcrise greşit, nume proprii incorect redactate, note insuficiente sau imprecise, date greşite ş.a.m.d. Biografii aveau şi ei de ce să se teamă. Serban Cioculescu identifica instantaneu „candoarea" unor supoziţii sau ipoteze, „în orice caz - scrie bunăoară comentatorul pe marginea cărţii lui G.C. Nicolescu despre Alecsandri - căsătoria proiectată în 1858 nu putea fi cu Paulina, aşa cum credea sau dorea să creadă biograful său, spre a face din eroul său un perfect cavaler şi în ale dragostei" (p. 88- 89). în stilul lui Ş. Cioculescu este şi ironizarea subţire a „pudorii" cîte unui biograf sau editor, care, ca Marta Anineanu, evită numele Lukasiewicz al Paulinei, zicîndu-i Alecsandri chiar şi în lunga perioadă în care nu era căsătorită cu poetul, sau o numeşte pe fiica lor Măria Bogdan, după numele celui de-al doilea soţ al ei, înainte cu mult ca Măria să se fi aflat la vîrsta mariajului, şi asta tot spre a evita comentariul savuros la o notă

a aceleiaşi editoare a corespondenţei poetului: „O mică observaţie finală la adresa primei note, Ia întîia scrisoare ce o adresează poetului, în 1859, contesa d'Agoult: «...celebră prin prietenia sentimentala cu Liszt». Atît de sentimentală, că a dat naştere a două fete, una măritată cu politicianul francez Emile Ollivier, cealaltă cu Wagner, şi poale şi unui flu. după revendicările zgomotoase ale urmaşilor acestuia: d-rul Caro/ Davila! Să nu mai crezi ab imo (din adîncul inimii) în roadele «prieteniei sentimentale» ".

în fond, articolele lui Ş. Cioculeseu sînt altceva şi decît critică literară, şi decît istorie literară, dacă luăm termenii în sens strict. Nu conţin, în prim plan, aprecieri de valoare, nici interpretări, nici idei generale; pe de altă parte, nu reprezintă contribuţii documentare (decît, uneori, în subsidiar şi, tară excepţie, în probleme de amănunt) şi nu se referă la context decît aruncînd, cel mult, o privire asupra lui. Le putem considera glose .filologice. Doar Perpessicius în ultimele sale menţiuni mai proceda înuvun mod oarecum asemănător. Termenul însuşi de menţiune pare a fi potrivit aici (Ş. Cioculescu scrie şi el un soi de menţiuni), cu condiţia de a-I înţelege exact. Menţiunea rezultă din glosarea îndelungă şi meticuloasă pe marginea textelor şi are cîteva particularităţi: privilegiază detaliul în detrimentul ansamblului; este o formă, la originea vechii critici filologice, în care aspectele de lexic (şi de istoria lui) precumpănesc; cu toate acestea insistenţa pe acest unic nivel al textului nu exclude un curios dezinteres tocmai pentru text considerat în autonomia lui, preferîndu-i-se sursele şi circumstanţele istorico-biografice. M-a frapat la cititori precum Perpessicius şi Cioculescu, ultimii, în fond, mohicani ai generaţiei de critici estetici din epoca interbelică, această pactizare de la bătrîneţe cu biografismul. Este ca şi cum e! n-ar mai fi avut plăcerea de a citi operele scriitorilor, întorcîndu-le spatele, şi ar fi fost în schimb atraşi de vieţile lor. E destul să cercetăm global sumarul acestui ultim Itinerar ca să observăm ce fel de cărţi reţin pe autor: culegeri de corespondenţă şi de documente, ediţii, biografii. Pînă şi atunci cînd are sub ochi o culegere de studii critice despre un-autor (D. Anghel interpretat de..., de pildă), nu ideile critice ori evoluţia receptării îl interesează, ci „tabelul cronologic", prilej de a discuta unele momente din biografia poetului. Rareori studiile abordează opera (cele despre Macedonski şi Coşbuc) şi atunci sînt cu mult mai puţin valoroase. S-ar părea că Ş. Cioculescu pierduse, intrat în vîrsta a treia, atît gustul lecturii poeziei ori a romanelor (nici un singur roman nu face obiectul atenţiei sale), cît şi capacitatea analizei complete a unui text. Observaţiile sale se îndreaptă spre aspecte sau spre amănunte, par accidentale, ocazionale.

45

Literatura română postbelică- Critica. Eseul

Fireşte, ele nu sînt lipsite de valoare critică şi nici de savoare. Glosele lui Ş. Cioculescu au expresivitate artistică. E peste tot un deliciu al amănuntului, un pitoresc al secundarului şi o mare vigoare polemică pusă în slujba unor cauze derizorii. Să adăugăm şi frecventele referiri autobiografice sau amintiri, presărate de anecdote şi portrete (lorga, Kiritescu). N-aş vrea să se creadă că observaţiile mele sînt obiecţii sau că urmăresc să minimalizeze contribuţia ultimă a lui Ş. Cioculescu. Pur şi simplu constat o formulă şi, cum nu mai cred de mult că formula face critica, nu exclud deloc posibilitatea ca glosa, marginaliile critice, să fie şi utile, şi frumoase. La experienţa lui Ş,. Cioculescu, aflat în jurul vîfstei de 80 de ani, e şi normal ca textele lui să ne impresioneze, indiferent de temă şi manieră. Autorul pare a şti totul. Competenţei lui universale nu-i scapă nimic. E un filolog, un lexicograf, un istoric al limbii, un istoric al civilizaţiei şi un biograf. Ţine permanent în mînecă un as cîştigător. Informaţia excepţională nu înlătură jocul intejectual. Aici este un punct forte al metodei lui Ş. Cioculescu. Multe din descoperirile sale n-au valoare decît dacă le restituim unui spaţiu ludic intelectual, acolo unde ştiinţa serioasă e neputincioasă şi unde doar spiritul pur trăieşte. N-are probabil cine ştie ce însemnătate pentru latinişti revelarea de pildă a unui vers din Vergilius (şi încă în dicţionarul lui Guţu) - „colori versihits mcomptis ludunt" - din care s-ar putea trage concluzia că poetul latin avea idee de existenţa unei poezii populare pe vremea sa. Dar ca efect de'joc şi surpriză, revelaţia este agreabilă. Priceperea în materie de limbă e considerabilă şi iată o mostră (e vorba de o notă a lui Corneliu Albu la ediţia Drăguşanu): ,, Testul înţelegerii filologice a testului este nevinovata şi foarte limpedea sintagmă: «băi de aur californice». Editorul traduce in notă: «Băi de apă caldă». Care va să zică, epitetul californice i s-a părut a fi im derivat de la adjectivul latinesc calidus, a, unt! Era însă clar că epitetul derivă din toponimul California, iar băile pentru cine ştie româneşte, mai înseamnă şi minele, de unde, în ţara noastră, Baia de Aramă etc. Ca ardelean, C.A. putea să fie la curent cu sensul toponimelor şi ca atare să înţeleagă că acele „ băi de aur californice» erau pur şi simplu minele de aur ale Transilvaniei, tot atît de bogate ca şi cele din California... " (p. 146).

între critica nonlingvistică, de inspiraţie croceană, a unor Lovinescu şi Călinescu, şi aceea lingvistică, fie în sensul tradiţional de la Vianu, fie în sensul tradiţional al stilisticii structurale, glosele lui Cioculescu şi Perpessicius ocupă un loc mijlociu, ele continuînd spiritul filologiei şi erudiţiei clasice. De aici farmecul desuet, de aici expresivitatea.

(România literară, nr. 9, 1990)

46

Al. Călinescu AL. CĂLINESCU „Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii"

Problema originalului eseu al lui Al. Călinescu (Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii) o găsim cu limpezime formuiată de la început: «Acesta este dublul demers al lui Caragiale; pe de o parte fructificarea formelor literaturii „ minore ", ale genurilor marginale, şi transformarea materialului extraliterar în literatură; pe de alta, discursul metatextual lucid, necruţător de lucid, „dezgolind"

procedeul, denunţînd clişeul, îngăduind distanţarea ironică faţă de text; şi arătînd pe viu, din mers, cum se face (şi cum ar trebui să nu se facă) literatura». Atît limbajul, cît şi ideea sînt împrumutate din poetica modernă („formaliştii ruşi", Andre Jolles, Barthes, Todorov etc.). Demonstraţia e precisă, inteligentă, conducînd la concluzii surprinzătoare.

Unele explicaţii sînt necesare. Mai exact, e vorba de trei lucruri distincte (deşi legate între ele), fiecăruia consacrîndu-i-se un capitol. în Caragiale şi evoluţia formelor literare, Al. Călinescu aplică prozei scurte a scriitorului o teză a lui Viktor Şklovski (reluată şi de Tînianov, Tomaşevski şi alţii), conform căreia o formă nouă apare în istoria literară nu numai decît spre a exprima un conţinut nou, dar şi spre a se opune unei forme vechi, în fiecare epocă există forme şi genuri considerate „majore", „canonizate" deci, şi forme şi genuri „minore", împinse de cele oficiale spre periferia literaturii; tocmai acestea din urmă iau la un moment dat locul celor dintîi, printr-un proces ce nu constă în simpla substituire, dar care antrenează relaţia complexă a literarului cu neliterarul, interacţiunea imaginaţiei cu practică social-umană. Să adaug şi că acest „model" de evoluţie are caracter dialectic (spre deosebire de modelul organicist, inspirat de biologie, în uz de pe la sfîrşitul secolului trecut), presupunînd o teză, o antiteză şi o sinteză, deci o transmitere a moştenirii, cum spune Şklovski, „de la unchi la nepot". Al. Călinescu descoperă la Caragiale (ca şi la Cehov, Mark Twain, Jarry, Haşek, Allais etc.), pe lîngă un interes enorm pentru gazetărie, încercarea de a folosi în proza scurtă o mulţime de forme ale reportajului sau articolului de gazetă, ca şi altele înrudite, ţinînd de aceeaşi expresivitate cotidiană, cum ar fi anecdota, „moftul", anonima ori chiar ficţiunea ştiinţifică (sau pseudoştiinţifică) şi politică, într-o antologie ce ilustrează eseul, criticul strînge cele mai multe din aceste schiţe caragialiene în care jurnalistica a pătruns (Temă şi variaţiuni, Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii,

înfiorătoarea şi îngrozitoarea şi oribila dramă din strada Uranus, Boborul I, Reportaj, Articol de reportaj, Politică), ca şi altele de parodiere a stilurilor literare clasice ori a stilurilor administrativ şi juridic (Smărăndiţa, Dă-mămult... mai dămămult, Poetul Vlahuţă, O cronică de Crăciun, Proces-verbal, In stilul şi sintaxa Monitorului Oficial). Observăm uşor cum această literatură numită de autorul însuşi de „bas-etage" tinde s-o uzurpeze pe aceea pe care epoca o socotea serioasă, nobilă, înviorînd modalităţile genului scurt.

în capitolul al doilea (Caragiale şi retorica) este analizată maniera parodică în care Caragiale tratează toate formele. Spre deosebire de contemporani, care „ascund" procedeul artistic, Caragiale îl „dezvăluie". Dacă tehnica realismului consta, în secolul trecut, în a face să pară „natural" orice artificiu, la autorul Cronicii de Crăciun ea constă în a-l da pe faţă, ironizîndu-l. Criticul are dreptate să vadă aici o atitudine foarte modernă, pe care ne lăsau într-un fel s-o bănuim şi părerile lui Caragiale despre retorică. Respingînd fără echivoc fastidiile stilistice ale romanticilor (sau pe cele mai recente ale naturaliştilor), el iubeşte, dintre toate stilurile, pe acela „potrivit". Ceea ce a trecut în ochii multor cercetători ai lui Caragiale drept o relativă îngustime teoretică, e justificat de Al. Călinescu din perspectivă modernă. Dar autorul Smărăndhei nu se mărgineşte să glumească pe seama lui Hugo sau a lui Delavrancea, ci le reia tehnica în adevărate exerciţii de virtuozitate în scopuri parodice. Capitolul următor (Caragiale şi exerciţiile de stil) trece în revistă această latură a prozei lui; scriitorul este arătat în ipostaza (ştiută, dar

nu suficient luată în seamă pînă acum) de „experimentator" al „literaturii potenţiale", situat „chiar în inima operei, în centrul procesului de fabricare, de producere, de instaurare a operei". Al. Călinescu scrie: „ Dorinţa de a depăşi retorica, pe care o vede compromisă prin faptul că a abandonat principiul adecvării, a făcut- din Caragiale primul nostru poetician, atît în planul teoriei, cîl şi în acela al producţiei literare ". Exemplele sînt admirabile.

Patru scurte capitole (de fapt, nişte eseuri oarecum de sine stătătoare) dezvoltă în direcţii neaşteptate teza principală a cărţii. Un „dicţionar de idei primite" trece în sarcina Iui Caragiale cunoscuta intenţie a lui Flâubert de a alcătui un inventar de locuri comune pe care opera însăşi le furnizează. Al. Călinescu pune în practică o idee pe care au avut-o şi alţii. Acest „sottisier" e plin de haz, semănînd cu Ingeniosul bine temperat al lui Mircea Horia Simionescu. O dovadă în plus că despre spiritualul Caragiale trebuie să scriem cu spirit. La fel de amuzantă este „La grande bouffe"

consacrată gastronomiei caragialiene. După coana Lucsiţa mîncînd ca o Haplea în timp ce merge la Moţi, după Verigopolu consumînd „micile economii" ale nevestei prin birturi, iată tema gastronomică în viaţa politică (Monopol, Politică şi delicateţe, Jertfe patriotice) culturală, în Pastrama trufanda, o descoperim sub forma umorului negru, iar în Smărăndiţa sub aceea a „euforiei bahice şi gastronomice". O pură problemă stilistică, în „Curat murdar", unde se face observaţia că oxiomoronul (alături de antiteză şi pleonasm, figură principală în proza lui Caragiale) reprezintă „figura emblematică a carnavalescului caragelian" Cartea se încheie cu (paradoxal) un Avertisment: criticul citează, în sprijinul ideii sale că orice critică trebuie să realizeze „ echilibrul între libertatea interpretării şi constrîngerea textului", anecdota lui Caragiale O pildă din care desprinde acest... avertisment: „Nu in toate cuvintele Moftului stă un îndoit înţeles ".

Superbul eseu al lui Al. Călinescu îmi oferă prilejul de a spune cîte ceva despre structuralism. Metoda e folosită de autor fără abuz şi, lucru lăudabil, cu o perfectă stăpînire a vocabularului. Atras de mai multă vreme de poetica modernă, Al. Călinescu se dovedeşte aici competent şi moderat, ştiindu-i bine avantajele şi dezavantajele. E un exemplu de însuşire temeinică a lecţiei. Originalitatea eseului provine mal curînd din felul cum înţelege să verifice propoziţiile poeticienilor ruşi şi francezi în cazul lui Caragiale decît din vreo rigoare metodologică excesivă care l-ar fi desfigurat pe autorui de care se ocupă. Premisele se găsesc totuşi în poetica folosită, nu în opera lui Caragiale, care joacă rolul unui „revelator". Din acest punct de vedere, Al. Călinescu rămîne fidel metodei care e prin excelenţă deductivă. Sigur că opera oferă exemplele (dar nu toată; criticul face un decupaj personal, eliminînd teatrul şi nuvelele, încît demonstraţia lui se sprijină doar pe proza scurtă); putem admite chiar că (aşa cum pretind structuralişiii) critica de acest fel constă într-un du-te-vino permanent într-o poetică generală (al cărei obiect este discursul literar, literaritatea) şi o interpretare particulară (al cărei obiect este opera în cauză), însă nu-i mai puţin evident caracterul ei de deducere şi ilustrare. Am putea imagina studii asemănătoare şi despre proza lui C. Negruzzi, Ion Ghica, D. Anghel sau Tudor Arghezi, ca să ofer cîteva nume (nu la întîmplare). Orice metodă deductivă duce în critică la stereotipie şi la scăderea rolului criticului; o dată pus Ia punct procedeul, oricine îl poate folosi. Exagerez pentru a demonstra ideea, dar cred că nu greşesc principial, împingînd lucrurile la limită, observăm cum criticului îi ia locul experimentatorul: cel ce verifică

adecvarea metalimbajului critic la limbajul literar. Dar experimentatorul nu e iramplasabîl, ca atunci cînd critica e o hermeneutică implicînd raportul a două subiectivităţi. Structuralismul (s-a spus) îşi consideră opera ca pe un obiect. De aici, decurge rolul criticului structuralist, a cărui subiectivitate se limitează la aplicarea corectă a tehnicii. Structuralistul e un chimist care foloseşte turnesolul ca să distingă acizii de baze. Dacă literatura e privită ca un limbaj suficient în sine, netranscendent, netranzitiv, critica însăşi tinde să devină o gramatică sau mai bine zis o sintaxă universală. (Are dreptate Serge Doubrovski: o literatură autistă cheamă o Critică autistă), îndoielile mele privind metoda structuralistă în critică pornesc de aici: de la detronarea criticului-ideolog în favoarea criticului-tehnician. Gerard Genette încearcă să separe domeniile, rezervînd hermeneuticii cîmpul operelor „vii", actuale, ce pot fi retrăite, şi structuralismului, pe acela al operelor „moarte" (ce nu pot fi retrăite), fie datorită depărtării în timp, fie datorită depărtării în spaţiu (la care adaugă romanul poliţist, de aventuri, literatura de serie, deci). Dar în acest caz structuralistul e condamnat să nu fie niciodată criticul propriei culturi (sau, cel mult, al periferiei ei). Şi spre a duce maliţia ceva mai departe, nu e sortit el oare să joace rolul acelor carnivore, al căror nume îl ştie toată lumea, care aşteaptă moartea unui animal spre a-l putea devora? Fireşte, aceste consideraţii se referă la dificultăţile pur teoretice ale metodei (recunoscute de mulţi) şi nu neagă deloc putinţa ca, în anumite împrejurări, studiile structuraliste să fie instructive şi chiar strălucite. Dovadă chiar acesta, remarcabil, atractiv, nou, al lui Al. Călinescu, restituindu-ne un Caragiale foarte modern.

(România literară, nr. 4, 1977)

„Biblioteci deschise"

Prima parte a cărţii lui Al. Călinescu (Biblioteci deschise, C.R., 1986) se intitulează Teme şi structuri narative şi cuprinde cîteva eseuri despre romanul clasic (a doua, Lecturi, reia selectiv cronicile literare ale autorului). Acest titlu, pe care-l folosesc la rîndul meu pentru articolul de faţă (Structuri şi teme - n.n., M.V.); mi se pare foarte semnificativ. Structura şi tema sînt două cuvinte-cheie nu numai ale criticii lui Al. Călinescu: relaţia dintre ele defineşte însăşi critica din ultimii ani. Se ştie că autorul Bibliotecii deschise s-a numărat printre pionierii la noi ai criticii de inspiraţie structuralistă. Majoritatea textelor lui au fost consacrate prozei, mai exact, unor aspecte legate de naratologie. Cînd a scris despre Holban şi Caragiale,

într-o colecţie cu profil monografic, le-a descifrat opera prin aceeaşi prismă. Noutatea acestei critici, în raport cu aceea care o preceda, a constat în acceptul mai decis pus pe structura operei literare sau, ceea ce e-tot-HFra;-pe text, interpretat ca o reţea importantă, cum a arătat cel mai clar Livius Ciocârlie cu cîţiva ani în urmă) între analiza structuralistă şi aceea textual istă. noua critică a scos în evidenţă o latură a operei de artă de care critica anterioară se interesase rar şi nesistematic şi şi-a asigurat totodată o solidă bază teoretică. Voga structuralismului a trecut, ceea ce nu înseamnă că ne-am întors la

impresionismul „inocent" de dinainte. E destul să ne aruncăm ochii pe studiile şi articolele din ultimul deceniu ca să ne convingem că, deşi nu mai este la fel de sofisticată şi de rebarbativă ca acum cincisprezece ani, critica „modernă'" a păstrat orientarea generală spre structuri şi o parte a vocabularului recent dobîndit. Revenirea la temă (care stătea în centrul criticii clasice) se produce în acest context pe de o parte se corectează perspectiva exclusivistă a structuralismului (care exilase tema în numele structurii), implicit, a altora, conexe sau derivate). (Exact acesta a fost scopul unui colocviu care a avut loc la Paris în 1984. cu participare internaţională, ale cărui lucrări au fost publicate în revista Poetique, nr. 64 din 1985), sub titlul Du tlieme en litterature). Avem de-a face cu unul din acele compromisuri istorice prin care o disciplină sintetizează e'xperienţd provenită din tradiţie şi aceea care s-a opus la un moment dat tradiţiei. Acest spirit tolerant, postmodemist, îl aflăm la Al. Călinescu însuşi şi de aceea mi s-a părut demnă de atenţie împrejurarea că el se referă, explicit atît la structură, cît şi la temă, încă din titlul secţiunii inaugurale a cărţii sale Trebuie doar să precizez că, promotor de la început al naratologiei, criticul n-a fost şi un fanatic al metodelor inspirate de structuralismul anilor '60. Cărţile lui s-au citit totdeauna nu numai cu folos, dar şi cu plăcere: fireşte, înainte de toate, fiindcă sînt scrise de un om fin şi cultivat, care are talent, dar deopotrivă fiindcă erau destul de literare în expresie, în pofida utilizării unei metode şi a unui lexic specializat. Acum. Biblioteci deschise conciliază aproape perfect „structuralismul" şi „tematica": adică, demersul formal cu acela de conţinut, „ştiinţa" literaturii cu imaginaţia critică.

Un frumos eseu este Sub pecetea „Tainelor inimii", în care se examinează romanul neterminat al lui Kogălniceanu: prezenţa şi rolul naratorului, balzacianismul descrierilor de cadru şi retorica portretului feminin. Consideraţiile despre aceasta din urmă sînt, în deosebi, foarte subtile. „Portretele - scrie criticul - ascultă de o anumită logică: după o primă imagine de ansamblu, urmează detalierea, iar lectorul este

determinat să ((privească» (in imaginaţie) portretul aşa cum ar «citi» un tablou. [...] Acest tip de lectură vizuală este, se înţelege, rezultatul unei anumite practici culturale, istoriceşte determinată, specifică civilizaţiei europene şi care, cu timpul, s-a codifieaLiŞk, a devenit «tradiţie»"' în acelaşi spirit este analizat romanul lui Nicolae Filimon în Ciocoii vechi şi noi sau A.B.C.-ul romanului: modul de a începe, timpul istoric şi timpul fictiv, documentarul în ficţiune, racorduri, anticipări, perspectivă narativă. Chiar dacă astfel de observaţii s-au mai făcut (şi Al. Călinescu le citează ori de cîte ori e necesar), ele apar în studiul de faţă proaspete şi surprinzătoare. Mai este şi o mise-en-scene inteligentă (portretele de la Kogălniceanu sînt „debfăşurate" ca să li se vadă articulaţiile, simetria sau opoziţiile) care face lectura agreabilă, în Caragialiana „structuralismul" lasă un loc încă şi mai mare chestiunilor „tematice". Completîndu-şi într-un fel cartea despre Caragiale, Al. Călinescu se ocupă acum de cafenea în opera prozatorului ca „ioc ideal de observaţie" şi ca „loc-cheie în planul evenimentelor", şi de compartimentul de tren, care este pe de o parte, ca şi cafeneaua, .,un spaţiu închis, (de)limitat, protejat", iar pe de alta, unul „integrat unui ansamblu în mişcare". Notaţiile criticului sînt savuroase, în linia eseisticii unui Al. Paleologu sau Alexandru George, aşadar aparent foarte diferite de cele din primele două articole citate mai sus. Spun „aparent", fiindcă în fond deosebirea nu este radicală, Al. Călinescu a abandonat aici unghiul formal pentru acela tematic, dar disocierile, terminologia şi în definitiv întreaga infrastructură a eseurilor lui rămîn profund ancorate în modalitatea care l-a consacrat pe critic. E instructiv să vedem,

citind aceste eseuri, cum arată de fapt această nouă critică postmodernă, în care vechiul impresionism reapare (sub forma intervenţiei personale, autobiografice sau a unei asociativităţi capricioase) fără a disloca fundamentul „ştiinţific" cîştigat prin atente exploraţi în straturile operei. Şi e puţintel amuzant să descoperi cum a reînvăţat critica să se joace, în sens superior, după ce păruse definitiv şi irevocabil condamnată la academismul grav. ,, Naratorul îşi are şi el voluptăţile lui - afirmă criticul pe marginea unor schiţe caragialiene în care acţiunea se petrece în tren Una din ele constă în notarea scrupuloasă a indicaţiilor din Mersul trenurilor, indicaţii ce vor asigura nu numai coerenţa povestirii, dar şi un «decupaj» secvenţial impecabil [...] în Monopol naratorul venind din străinătate ajunge la Paşcani la 12.30 p.m. unde are un tren spre Iaşi la 4.10 cu sosire la Iaşi la 6.5 (antologică descriere, aici, a Paşcanilor şi a drumului «tica-taca» pînă la Iaşi". Aici o trimitere la subsolul paginii: „Ritm care, pe această rută, pare să fi devenit o fatalitate.

De exemplu, cursa 6316 pleacă din Paşcani la 16.29 fi soseşte la Iaşi la 18.18 (Mersul trenurilor de călători, 84/85, p. 177). între 1907 (cînd apare Monopol) şi 1984 s-au cîştigat şase minute". "••-A«est amestea.de>seriozitate şi de umor, de stringenţă a analizei şi de paranteză personală, inventivă, ne întîmpină şi în cele trei eseuri intitulate Biblioteci, de departe cele mai atractive literar din toată cartea. Ce idee, mai întîi, să studiezi lecturile sau să reconstitui biblioteca unor personaje de roman! Fireşte, ea nici n-ar fi putut trece prin cap criticului înainte de a se fi impus o anumită înţelegere a literaturii ca text şi ca intertextualitate. Dar, dincolo de asta, felul în care Al. Călinescu îşi concepe eseurile nu ne duce cu gîndul la mornele investigaţii şi inventare textualiste, ci la strălucitoarele analogii călinesciene din Domina bona şi celelalte, aşadar la tradiţia criticii artiste. Dinu Păturică, bunăoară, ar fi avut două biblioteci: una în care stau la loc de cinste Plutarh,-Cezar, Machiavel, şi biografiile de oameni iluştri (Homer, Pindar, Sofocle, Euripide, Anacteon şi Safo fiind consideraţi „buni pentru femei şi oameni afemeiaţi"), şi alta ceva mai tîrziu, în care descoperim Proorocia lui Agatangltel, Filosoful Sintipa, Alexandria şi altele. Criticul se întreabă spiritual: „ Să fi ajuns oare între timp personajul la concluzia că povestirile şi istorioarele din aceste cărţi populare sînt mai pline de tîlc şi mai «mobilizatoare» decît ceea ce îi puteau oferi Principele şi Vieţile paralele? Abandonîndu-şi prima bibliotecă. Dinu Păturică pierde, într-un fel, şansa de a deveni Julien Sorel autohton" De fapt, o singură dată personajul Ciocoilor mai este surprins în flagrant delict de lectură şi anume în capitolul XXIX, cînd funia destinului său se apropie de par. El deschide la nimereală Biblia şi cade peste două pasaje foarte â propos de situaţia lui însuşi, aşa încît azvîrle cartea sfintă cît colo. Comentează Al. Călinescu: „Notînd, mai întîi, că lectura a ajuns pentru Păturică o preocupare accidentală, mai curînd un mod de a-şi omorî vremea, să remarcăm, că aici, la sfirşitul romanului, el se leapădă de cărţi, deoarece cărţile s-au întors împotriva lui. învăţămintele pe care le căuta odinioară acolo au devenit avertismente". La fel de captivante constatări face Al. Călinescu şi vîrîndu-şi nasul în biblioteca lui Ştefan Gheorghidiu (aceea a lui Codrescu din Adela fiind cercetată temeinic şi înainte, îi rămîne criticului doar ocazia unei lungi şi sclipitoare paranteze despre dicţionare). Şi ce credeţi că descoperă? Nici eroul lui Camil Petrescu nu prea citeşte! Dragostea (şi gelozia) şi războiul îi mănîncă în fapt tot timpul. El are totuşi două biblioteci, a doua fiind prin excelenţă cazonă. Din cea dintîi, filosofică şi literară, „un mare absent: Proust".

Aici mi se pare că Al. Călinescu săvîrşeşte o inadvertenţă: acţiunea romanului apărut în 1930 se plasează în preajma şi în timpul războiului mondial, cînd Gheorghidiu nu prea avea cum să fi aflat de romancierul francez. E drept că biblioteca a doua, cea cazonă, cuprinde şi cărţi tipărite după război, dar referinţa la ele nu se face în text, ci într-o notă de subsol, în care naratorul afirmă explicit că sînt la mijloc lecturi tîrzii, zece ani după sfîrşitul evenimentelor descrise în roman.

Un mic fragmentarium (Prin biblioteci) duce la limită acest eseism ingenios şi liber, pînă la pagina de jurnal a lui Roland Barthes), abundent în citate şi consideraţii personale.

Cîteva fraze, în fine, despre cronicile din Lecturi. Ele sînt clare şi concise, cu intrări abrupte în subiect, aşadar în mod eficace şi profesionist, cu judecăţi de valoare mai peste tot acceptabile. Şi din ele se observă că autorul n-a pierdut vremea cu naratologia: romanele de care se ocupă (ale lui Radu Petrescu, C. Olăreanu, Livius Ciocârlie) se pretează cel mai bine la un examen din unghiul procedeelor folosite. Tot aşa şi piesele de teatru ale lui D.R. Popescu, în care elementul structural atrage numaidecît atenţia. Surpriza, dată fiind raritatea, e că Al. Călinescu scrie la fel de bine despre poeţi (Şt. Aug. Doinaş, E. Brumaru, M. Dinescu, loanid Romanescu), chiar dacă se remarcă în aceste din urmă articole că tematica e mai deseori urmărită decît structura, în fine, sînt comentate cărţi de critică: prilej pentru un comentator în genere înţelegător să-şi arate colţii. Articolele despre D. Tiutiuca şi Anton Cosma de exemplu sînt foarte severe (şi pe drept!), iar cel despre debutul lui Val Condurache... pedagogic (laude de principiu cumpănite de revelarea unor inexactităţi de detaliu). O trăsătură a mai tuturor cronicilor este umorul intelectual. Al. Călinescu nu scrie numai bine şi la obiect, ci şi cu un anume har al ideii, neostentativ şi nebazat pe efortul vizibil de a exploata resursele limbajului, rezultat mai curînd din asociaţii inteligente, din strălucirea cîte unui paradox.

Pe scurt, Biblioteci deschise (în ce sens? or fi şi unele închise?) este o carte care se citeşte cu încîntare.

(România literară, nr. 8, 1987)

Edgar Papu EDGAR PAPU „Din clasicii noştri"

,. . ,

Prin studiile strînse sub titlul Din clasicii noştri, Edgar Papu se înscrie într-o mai veche, la noi, opoziţie faţă de ideea lovinesciană a sincronismului. Nu-i voi reface istoria. E de'ajuns să spun că ceea ce a iritat de obicei în demonstraţia lui E. Lovinescu a fost mai puţin sincronismul ca atare, pe care el îl proclama ca absolut firesc şi decurgînd din alinierea la un spirit al veacului, cît instalarea la baza procesului a principiului imitaţiei. De aici s-a tras o concluzie prea simplă ca să fie şi adevărată: dezvoltare prin imitarea altora înseamnă lipsă a autenticităţii organice; Lovinescu neagă deci puterea creatoare a rasei, însă Lovinescu n-a susţinut niciodată acest lucru şi e de mirare că un om învăţat şi precaut ca Edgar Papu poate pune fără să clipească semnul egalităţii între sincronism şi „năzuinţa ce alimentează o conştiinţă retardatară" (Cuvînt explicativ). La origine, sincronismul a reprezentat punctul de vedere al

liberalismului burghez, în căutare, îndată după primul război, de contacte internaţionale şi oferind pieţe culturale de desfacere. Era o critică de la stînga conservatorismului şi izolaţionismului ce se - manifestaseră, uneori în forma celei mai agresive suficienţe xenofobe, la începutul secolului. Cerinţa sincronizării trebuia reamintită şi E. Lovinescu gîndea progresist şi modern observînd dezvoltarea culturii noastre în legătură cu aceea europeană, ca parte dintr-un întreg. Prin sămănătorism şi celelalte curente retrograde din jurul lui 1900, eram ameninţaţi de provincialism intelectual: E. Lovinescu, democrat şi burghez, întorcea ochii spre Europa. Acesta este punctul forte al Istoriei civilizaţiei. Exagerarea rolului imitaţiei în detrimentul altor factori nu era decît urmarea prea de aproape a doctrinei lui Tarde. în consecinţă, problema care se pune astăzi, cînd discutăm sincronismul, este corectarea mecanismului prea sumar, sugerat de Lovinescu, prin care el s-ar realiza, şi lărgirea sferei determinismului istoric: cu alte cuvinte, o privire mai dialectică a raportului dintre specific naţional şi influenţă, în loc de asta însă şi în chip curios, de la refuzul legitim al imitaţiei unii ajung la exagerarea contrară: nu numai că noi n-am imitat pe nimeni, dar am anticipat pe toţi chiar dacă împrejurările ne-au privat adesea de roadele acestei întîietăţi.

Este (într-o variantă mai subtilă) şi teza cărţii lui Edgar Papu menită a releva „cîteva ilustrări ale anticipărilor pe plan universal care au avut loc de-a lungul secolelor în literatura românească".

Autorul nu-şi revendică, „în cadrul acestei acţiuni recente", decît „ paternitatea formulei de protocronism românesc, gîndită în opoziţie cu ideea sincronismului...". De aici subtitlul: Contribuţii la ideea unui protocronism românesc. Mai direct spus, aceasta înseamnă a stabili prioritatea românească a unor idei, formule sau modalităţi literare. Acum cîtiva ani, I. Constantinescu s-a ocupat de o problemă asemănătoare în Moştenirea modernilor, preferind termenul de avangardă celui de protocronism şi limitîndu-se la cazurile în care influenţa asupra unor realizări ulterioare putea fi dovedită cu certitudine. Poate că termenul lui nu e bun, dar modul de a privi lucrurile mi se pare mai firesc decît la Edgar Papu, ale cărui anticipări devin, în lipsa oricărui rezultat palpabil în afară, simple curiozităţi literare, care, în loc să ne reconforteze orgoliul naţional, ne deprimă prin insignifianţă.

Autorul citează de exemplu elogios pe G. Munteanu care ar fi ajuns ,, la unele interesante detectări ale absurdului în Dănilă Prepeleac". Şi adaugă: „Am putea spune că există virtual tot materialul necesar pentru o istorie a anticipărilor de absurd în literatura noastră". Pe o astfel de cale, folclorul ne-ar furniza desigur numeroase elemente beckettiene! Oricîtă bunăvoinţă aş avea, nu văd legătura între basmul lui Creangă şi literatura occidentală a absurdului. Altă dată, e semnalat un comentariu al lui C. Noica la versul eminescian: „Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit", în metaforele căreia autorul cărţii Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti descifrează „un întreg capitol din frămîntarea filosofică a omului modern", şi anume existenţialismul, şi totodată depăşirea lui: prima jumătate a versului conţine deci pe Heidegger, Sartre şi pe ceilalţi existenţialişti de toate orientările, a doua jumătate le oferă soluţia zadarnicelor lor căutări! Profitînd de voga unor astfel de imposibile analogii, Edgar Papu ne sugerează el însuşi cîteva chiar din prefaţă. Fabula lui Gr. Alexandrescu Boul şi viţelul anticipează „perioada de înaltă maturitate a lui Heine, Hugo şi Eminescu " printr-un „ clasicism numai aparent cu care jonglează romanticii tîrzii". Bizara demonstraţie merită a fi citată: „O analiză mai

atentă descoperă perfect romantismul acestei fabule clasice, aşa cum n-ar fi scris-o nici La Fontaine şi nici Kîrlov. Tot ceea ce urmează în primuLvers după un bou ar fi fost superfluu pentru clasicism. Pentru că este ca toţi boii si mai este ţi puţin la simţire - ar fi trebuit să rezulte exclusiv din acţiunea fabulei. Alexandrescu mai aplică însă şi acele adausuri ca invective ale unui temperament romantic, aşa-cum vom întîlni şi în Scrisoarea a Hl-a de Eminescu. Cit priveşte sintagma puţin la simţire,

este o critică venită tipic din partea romantismului, care vestejeşte îndeosebi lipsa sensibilităţii". Etc. Etc. Chiar dacă aceste constatări ar fi juste - şi nu sînt, vai, decît o forţare a evidenţei inexplicabilă la un critic aşa de fin - şi tot n-am putea dovedi altceva decît că temperamentul romantic a lui Alexandrescu era stînjenit de gustul şi de educaţia lui clasică. Despre anticipare, la un clasicist întîrziat, e mai cuminte să nu vorbim.

Dar important, în primul rînd, că Din clasicii noştri ne oferă studii foarte interesante, erudite şi subtile interpretativ. Majoritatea au ca punct de plecare analize de text. Edgar Papu continuă metoda stilistică a lui Vianu din Arta prozatorilor români, cu o procedare încă mai puţin riguroasă, dar şi, pe alocuri, mai plină de imaginaţie decît la profesorul său. Caracteristic este amestecul de idee generală şi de reacţiune imediată la text. Cultura furnizează criticului toate datele necesare: analiza le verifică. Pastelurile lui Alecsandri sînt raportate la moda extrem orientală şi la impresionism. Intre o poemă de Du-Fu, marele poet chinez din secolul opt, şi Sfîrşit de toamnă sînt surprinse similitudini absolut uimitoare ca şi între ritualul ceaiului din Mandarinul şi din Pavilionul de porţelan al lui Li-Tai-Pe. Fireşte, Alecsandri n-avea cu adevărat idee de vechea literatură chineză, citind cel mult ceea ce francezii traduseseră după 1860. Asemănările sînt întîmplătoare, rezultat al afinităţii, dar cu atît mai sugestive. Problema priorităţii fiind în afară de discuţie, criticul le descoperă nestingherit într-o demonstraţie sclipitoare. AceJJşi lucru îl remarcăm şi cînd îi urmărim paralela dintre evocarea de către Leonardo da Vinci a pierdutei sale fresce Bătălia de la Anghiari şi scena măcelului din Alexandru Lăpuşneanul de C. Negruzzi. Nuvela acestuia e, de altfel, aşezată într-o serie plauzibilă estetic premergînd realismului flaubertian: ,, Tipologic, face parte din categoria acelor nuvele compacte, de o tensiune întinsă pînă la rupere, saturate de sens la fiecare cuvînt, aşa cum s-au>văzut cultivate de unii generali prozatori, aparţinînd îndeosebi literaturilor romantice din secolul trecut, de la Matteo Falcone a lui Prosper Merimee pînă la Cavalleria rusticana a lui Giovanni Verga".

Nu e gfeu de constat că farmecul acestei critici vine din sfera ei culturală foarte întinsă, din asocieri şi comparaţii. A stabili întîietăţi este în critică perfect inutil (mai ales cînd proba influenţei nemijlocite lipseşte), a stabili relaţii de orice fel, afinităţi, este esenţial. Edgar Papu beneficiază în această privinţă de şcoala refuzatului E. Lovinescu şi a iritantului G. Călinescu (mereu tras de urechi pentru superficialitate şi contraziceri) mai mult decît de comparatismul rigid academic al lui

raport, vegetalul de animal, tocmai în măsura în care cel dintîi nu pare a asculta de aceeaşi regulă de evoluţie şi de conformare ca cel de-al doilea. Printr-o exploatare curajoasă, Edgar Papu aplică distincţia la stilurile artistice şi constată că formei închise, animale, îi corespunde clasicismul, în vreme ce romantismul e similar formei deschise vegetale. Paralela se poate stabili, înainte de toate, chiar în planul tematic, fiind cunoscută predilecţia clasicilor pentru coipul uman şi animal, ca şi tendinţa lor aproape inconştientă de a animaliza vegetalul după cum este cunoscută predilecţia opusă a romanticilor pentru universul vegetal. Mai subtilă e paralela structurală. Arta clasică se dezvoltă din interior, în jurul,unui centru vital, ajungînd la o linie de stabilitate care s-a numit perfecţiune: o dezvoltare homeostatică a organismului animal. Invers, arta romantică tinde, ca şi plantele, spre parataxă, arborescentă, însumare, în lipsa unui factor intern coordonator. Comparînd ideea de natură (animală şi clasică) a lui Buffon cu aceea (vegetală şi romantică) a lui Bernardin de Saint-Pierre, Edgar Papu trage cîteva concluzii frapante pentru teza sa principală. Ne aflăm în paginile cele mai bune ale cărţii sale, în care originalitatea nu e cîtuşi de puţin pusă în dificultate de erudiţie, ci sprijină pe ea. Fără a putea intra în toate amănuntele (unele, încîntătoare), să mai urmărim totuşi cîteva clipe firul demonstraţiei, în acest punct al discuţiei, apare şi o diferenţiere funcţională între stiluri. Socialitatea clasică îşi are, „ca prim germene", spune Edgar Papu, organicitatea animală. Există chiar un fel de „homeostază socială" la clasici. Din contra, solitudinea romancierului, de atîtea ori subliniată de cercetători, corespunde mediului vegetal, în care plantele sînt autotrofe, se reproduc adică şi trăiesc fără contact direct unele cu altele. „ Vestita iubire romantică, - scrie eseistul - îndreptată către fiinţa îndepărtată sau către fiinţa absentă, prezintă o afinitate certă cu acest amor din depărtare, existent în lumea vegetală, în care romanticul se cufundă cu toată fiinţa ".

Aş putea continua cu exemplificările. Mai important este însă să stăruim asupra îndreptăţirii procedeului extrapolării folosit de Edgar Papu. Eseistul însuşi se simte obligat în finalul subcapitolului său despre Rădăcinile organice ale antonimiei clasic-romantic să-şi precizeze încă o dată, şi mai bine, poziţia. După ce ne prevenise că „orice articulaţie artistică cu adevărat valabilă nu prezintă decît reproducerea unei prealabile articulaţii de structuri din natură", el adaugă spre o mai deplină înţelegere: ,, Toate consideraţiile de pînă acum au plecat de la dorinţa de a da romantismului o interpretare mai puţin arbitrară, mai puţin «literaturizată» decît aceea desprinsă

frecvent dintr-o aplicare stereotipă asupra sa. De aceea am şi apelat iniţial la omologarea ştiinţifică în sensul vederii lui Driesch care fixează indicaţii precise despre existenţa «formelor închise» şi a «formelor deschise» în lumea organismelor. De aici a rezultat şi confruntarea între cele două stiluri, urmărită de noi pe ba:ă biologică... ". Am subliniat în textul citat două cuvinte care mi se par a conţine cheia întregii procedări. Edgar Papu a voit să ofere descrierii şi interpretării romantismului o bază ştiinţifică. Nu putem decît să aprobăm, în principiu, acest lucru. Dar se ridică întrebarea dacă o metodă folosită în domeniul culturii şi al ştiinţelor spiritului trebuie să fie (sau dacă, măcar, poate să fie) omologată cu ajutorul unor principii sau criterii scoase din domeniul ştiinţelor naturii. Nu conduce aceasta la o încălcare a specificului? Şi nu este în definitiv omologarea respectivă doar una pseudoştiinţifică? Mă mărginesc să întreb, exprimîndu-mi îndoiala, fără a fi absolut sigur că răspunsul implicat de procedeul lui Edgar Papu nu este totuşi corect. Mărturisesc că îndoiala mea s-a ivit nu pur şi simplu în legătură cu paralela dintre

clasic şi romantic pe linia sugerată de teza biologistă a lui Driesch, pe care am interpretat-o iniţial într-un sens aproape metaforic; sens în care, într-adevăr, similitudinile sînt uimitoare, permiţînd eseistului român să facă despre clasicism şi romantism afirmaţii niciodată făcute, ceea ce, dată fiind biografia uriaşă a temei, reprezintă neîndoielnic un merit excepţional. Nici n-am dat de la început atenţia cuvenită dorinţei (totuşi exprimată de Edgar Papu) de a situa compararea curentelor şi descierea lor pe un fundament organic. Abia mai tîrziu am înţeles că eseistul întrebuinţa cuvîntul subliniat la propriu; şi am încetat a-l mai urmări cu acelaşi entuziasm, cum să zic, epistemologic. Voi ilustra într-un singur caz, dar cel mai elocvent, dificultatea epistemologică în care Edgar Papu a intrat la un moment dat. în capitolul Premise fotosintetice - „proaspătul" şi „dulcele" romantic, autorul, în continuarea paralelei sale fundată pe biologie, vrea să obţină o „omologare ştiinţifică" pentru senzaţiile, atît de caracteristice subiectivităţii romantice, de dulce şi proaspăt, şi anume o omologare „dată chiar de sensul propriu al noţiunilor respective". (Am citat întocmai spre a se vedea că trecerea de la sensul figurat la acela propriu al termenilor din biologie era în intenţia autorului). Ni se reaminteşte, astfel, de reacţia chimică din fotosinteză în care din bioxid de carbon şi apă ia naştere, sub acţiunea razelor soarelui, glucoza şi se eliberează totodată oxigenul. Edgar Papu va scrie deci respectiva reacţie chimică (6CO: + 6 HsO - CeHi^Oc + 6Oi) şi o va comenta astfel: „Deşi cele două produse ale reacţiei chimice de mai sus acţionează în mod

obligatoriu asociate, noi le vom disocia şi vom privi mai întîi oxigenul. El îşi va găsi un echivalent perfect ţi chiar o cvasi-identitate

(subl. mea - N.M.) în noţiunea de «prospeţime» sau «tinereţe» romantică, la care se mai pot adăuga acelea de «deschidere vastă», de «primenire înviorătoare», de «vînt al libertăţii». Sub alte numiri, sau cuprins în aliaje mai complexe, romantismul cîntă sau evocă adesea oxigenul - sau şi oxigenul - rezultat din fotosinleza plantelor. Astfel, solitudinea romantică respiră, toată, un asemenea oxigen, aflat implicit în resursele infinite ale lumii vegetale [...] Pe lingă oxigenul eliberat, fotosinteza la plante a mai făcut să rezulte totodată şi glucoza (CMji'Ot,). Este substanţa din mediul vegetal care, pe plan romantic, îşi găseşte un echivalent, poate mai esenţial decît «prospeţimea», şi anume «dulceaţa». Ne vedem aici solicitaţi de o problemă deloc nouă pentru noi. Am mai dezbătut cu aproape un deceniu înainte in aplicarea ei la Eminescu (v. cap. Dulcele eminescian în Poezia lui Eminescu, Editura Minerva, 1971). Intenţionăm acum să extindem acea aplicare la întregul romantism De asta dată ne vom sprijini însă şi pe substratul organic al fenomenului, substrat prezentat de substanţa «dulce» în sens propriii a glucozei. Aceasta se vede destinată să confirme obiectiv realitatea unei subiective senzaţii de «dulceaţă» romantică, în cadrul multiplelor ataşe ale stilului cu mediul florei" (subl. rnde - N.M.), Mi se pare că aici abuzul de „ştiinţă" este evident. Dulcele romantic sau eminescian nu e glucoza, cum prospeţimea ori tinereţea romantică nu sînt oxigenul! Pe cît de sugestivă a fost (şi va mai fi în cartea Iui Edgar Papu) scurtcircuitarea metaforică a planului spiritual cu ace) al naturii - vorbind de pildă despre animale clasice şi despre plante romantice, despre o erotică heliotropă a romantismului, despre perfecţiunea clasicistă ca una ideal homeostatică, despre romantica visare ca despre o aerisire - pe atît de forţat şi de greşit este sa echivalăm perfect, în nădejdea unei cvasi-identităţi, artisticul-şi biologtcul, animalul şi clasicul, planta şi romanticul.

. Ciudată erezie scientistă la un om atît de învăţat şi cu o inteligenţă atît de vie ca Edgar Papu! Dovadă, între altele, că defectele noastre sînt calităţile noastre duse la limită (şi dincolo de ea). Ceea ce m-a atras întotdeauna în critica lui Edgar Papu a fost tocmai înclinaţia ei câîre ingeniozitate şi originalitate (uneori bizară) pe un fond de seriozitate erudită în spirit Vianu. Nu vreau să las insă impresia că Existenta romantică se citeşte, din această cau/â, mai puţin captivant. Este, doar, o carte cam inegală, inferioară celei despre baroc de acum patru ani, şi în care, alături de idei extraordinare, găsim şi exagerări inexplicabile.

62

Edgar Papu

Totuşi, partea cea mai atrăgătoare rămîne prima (la care m-am referit exclusiv în acest articol), care este şi cea mai discutabilă. Ipostazele romantice, care-i urmează, mi s-au părut oarecum didacticiste şi prea descriptive, în fine, paginile despre romantismul românesc pun-o problemă: definiţia acestuia întrebuinţează aproape numai note sociale, deşi niciodată înainte n-a fost vorba de baza socială a romantismului în general, nici chiar în Romantismul - apariţie unică, subcapitol foarte sugestiv care valorifică o teză a lui Volkelt. Era chiar, dar în altă ordine de idei, o obiecţie posibilă aceasta, că nu se caută niciunde, dacă nu o explicaţie, măcar o situare a existenţei romantice în planul social. Dar, cum spuneam din prima propoziţie a articolului, o carte ca aceasta (ce pune în mişcare un vast orizont de cunoştinţe şi idei foarte originale) nu se poate epuiza într-o recenzie. Discuţia abia începe.

(România literară, nr. 11, 1981)

63

Literatura romană postbelică. Critica. Eseul

CONSTANTIN N.O1CA „Sentimentul românesc al fiinţei"

La început este totdeauna o poveste: cărţile din urmă ale lui Constantin Noica (şi mai ales Sentimentul românesc al fiinţei) seamănă din ce în ce mai bine cu nişte poveşti de cuvinte şi idei. Istorisesc aventurile unor cuvinte, în care se ascunde o întreagă filosofie; limba şi gîndirea apărînd indisolubil legate, fiecare cuvînt este o clapă care face o idee să cînte. Dacă nimereşti cuvîntul magic, lumea începe să cînte, spune versul lui Eichendorff citat de Călinescu. Cu modestie, autorul îşi refuză pentru lucrarea sa un curat statut filosofic, de vreme ce „mi o reflexiune speculativă este învăluită în basmele si creaţiile noastre" de care se slujeşte spre a desprinde „gîndul fiinţei". Totuşi: „Aşa cum puterea noastră de plăsmuire nu poate să spună de-a dreptul ceva esenţial despre un erou, ci trebuie să-l «povestească», raţiunea nu poate da socoteală de fiinţă decît înfăţişîndu-i fenomenele şj stările, făcîndu-i aşadar fenomenologia. O asemenea fenomenologie întreprinde vorbirea noastră despre fiinţă". Modelul acestei fenomenologii care pleacă de la stratul lingvistic îl putea afla C. Noica în Heidegger, de care totuşi se desparte ţ rin concluzii' „Meditaţia implicită asupra fiinţei, întreprinsă de limba românească de-a lungul veacurilor, merită să fie scoasă la lumină. Ea s-ar dovedi cu atît mai potrivită cu cît nu ar veni ca o mustrare adusă veacului, ca la Heidegger, ci ca o încercare de îiitregire. De vreme ce gînditorii germani eu crezut că pot citi atît de multe în vorbirea limbii lor şi a celei greceşti, ar putea exista o îndreptăţire să pui în joc şi

experienţa altor limbi. In vorbirea românească există o întreagă operă de modulare a fiinţei. De ce ar fi ea mai puţin semnificativă decît experienţa istorică a altor vorbiri? " Un astfel de cuvînt magic este prepoziţia întru: expresiile a fi în şi a fi întru sînt cu grijă distinse de C. Noica, oarecum în felul în care autorul lui Sein und Zeit distinge între Bewusstsein şi Dasein. Ceea ce în a fi în ţine de fixare şi închidere, în a fi întru izbuteşte să se deschidă, căci expresia indică deopotrivă un loc şi o tensiune spre el. întru este o prepoziţie cu o situaţie specială în limba română, fără poziţie exactă, prin care răzbate mai degrabă neliniştea întrebării decît certitudinea răspunsului. Nu fără rost vorbeşte filosoful român de „sensibilitatea noastră speculativă" (ceea ce infirmă modestia de a nu vedea în lucrarea de faţă o încercare filosofică): cercetarea lui pune în joc atît sensibilitatea faţă de cuvînt, faţă de limbaj, cît şi speculaţia, înţeleasă,

iarăşi heideggerian, ca o existimatio speculative, orientată spre species (cidos). Literatura populară, Eminescu ori Brîncuşi dovedesc din plin acest fel de sensibilitate: rărnîne filosofului s-o scoată la iveală.

Analiza, din acest unghi, a basmului lui Ispirescu, Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte, reprezintă lucrul exemplar din mica fenomenologie a lui C. Noica. Basmul e repovestit filosofic, redesfăşurat în scopul de a i se putea limpezi sensurile. Ceea ce rezultă este ceva cu totul nou. Un împărat şi o împărătească, se ştie, nu pot avea copii: „Dacă viaţa nu-şi face isprava de Ia sine yi totuşi viaţa apare, înseamnă că poate fi un joc ceva mai deosebit - şi a'j aici se naşte povestea noastră, ca de altfel poveştile din Vechiul Testament, unde cîteva femei nu puteau avea prunci şi cînd au reuşit să-i aibă, uneori la bătrîneţe, ca Sarah, a fost vorba de o natură exemplară în omenesc". Liniaritatea devenirii e, deci, deocamdată întreruptă; de aceea se adresează împăratul vracilor; de aceea îl avertizează „unchiaşul" cum că, de va fi împlinită, ,, dorinţa ce o ai o să-ţi aducă întristare ". Pruncul va aparţine altei ordini decît cea comună: „ El o să fie Făt-Frumos şi drăgăstos, şi parte n-o să aveţi de el". Ca să-l oblige să se nască, deoarece plînge, pruncului i se promit împărăţii şi neveste, dar el nu ascultă decît de o altfel de promisiune, şi anume de aceea că i se va da tinereţea fără bătrîneţe şi viaţa fără de moarte. Atunci „tăcu şi se născu". C. Noica spune: „ E un cuvînt adevărat pentru toate ivirile de excepţie din lume. Orice creaţie se naşte dintr-un plîns şi dintr-o tăcere... Ceva a plîns in Bach înainte de a compune o Pătimire; apoi tăcu şi Pătimirea se născu". Abia crescut, Făt-Frumos cere respectarea făgăduinţei. Ceea ce vrea el este „un lucru nemaiauzit". Filosoful observă: „ Este aici, în chip nesperat iarăşi, o trăsătură a lui a fi întru de care aminteam: prepoziţia întru poate deschide către ceva care să nu fie... Basmul românesc regăseşte astfel toate incidenţele şi implicaţiile modalului ontologic...".

Eroul trebuie să cutreiere lumea pînă va găsi făgăduinţa întru care s-a născut Cele trei încercări !a care este supus, pe rînd, sînt semnificative: „sînt împotriva celui ce o părăseşte". Gheonoaia cea crudă care căzuse ea însăşi sub blestemul părintesc reaminteşte Iui Făt Frumos riscurile neascultării faţă de părinţi, învinsă, ea „// dete un înscris cu sîngele ei"; „sîntem încă - notează C. Noica - în lumea zămislirii oamenilor din sînge, şi de aceea sîngele reprezintă suprema garanţie". Scorpia la rîndul ei simbolizează cercul mai larg al „rudeniilor": dacă prima încercare îi menţinea pe erou „sub semnul înţelesurilor părinteşti", aceasta îl aşază , sub semnul înţelesurilor de ginte şi larg omeneşti, încălecate şi ele". Dar cea mai frumoasă

încercare este a treia: „ căci tocmai in preajma palatului unde locuieşte Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte stau ultimele oşti ale Firii celei nesocotite de Făt-Frumos în numele Fiinţei". Fiarele păzesc ţarcul Firii:,, cu dînsele nu este chip a te bate". Eroul trece pe deasupra lor, cu ajutorul calului său, şi, atingînd din greşeală vîrful unor copaci, întreaga menajerie începe să urle. O clipă mai tîrziu însă, cînd călătorul se lasă în jos, el vede o fată frumoasă dînd de mîncare dihăniilor, liniştite ca prin farmec, aşa cum dai unor dobitoace îmblînzite. „Am trecut din lumea firii în lumea fiinţei... In mtinile Fiinţei, totul redevine bun şi cuminte". Fiul omului a devenit fiul fiinţei şi făgăduinţa s-a împlinit. Ca în Geneza, dobitoacele îi sînt înfăţişate unul cîte unul. Eroul ia de soţie pe fata cea mică, din cele trei, se spun poveşti şi totul s-ar fi putut încheia în acest paradis, însă basmul se continuă în chip neaşteptat: nu din dorinţa de a încălca, din nou, regula, ci din întîmplare (agentul ei fiind un iepure inofensiv), eroul nimereşte în Valea Vieţii, îşi recapătă memoria şi pleacă înapoi. Lumea în care reintră i se arată mai bătrînă cu multe secole, aşa cum se va arăta probabil lumea noastră cosmonauţilor care se vor întoarce după îndelungate călătorii: doar pe fundul unui tron din ruinele palatului părintesc pe Făt-Frumos îl aşteaptă Moartea. Este Moartea sa, nu moartea în genere din Ivan Turbincă şi din alte basme. Şi aşa mai departe.

Nu pot urmări aici întreaga dezvoltare a lui C. Noica. Să spun doar în concluzie că filosoful consideră basmul lui Ispirescu semnificativ întrucît arată că determinaţiile înseşi ale fiinţei pot sta sub vicisitudini, nu doar generalul, ca în Luceafărul eminescian. Lumea fiinţei, la care eroul accede, e o „lume a fiinţei fără fiinţare": „Fiinţa, viaţa, ca şi moartea, îşi cer "întruchipări anumite pe temeiul unor determinaţii anumite, iar cînd acestea nu sînt anumite, adică nu mai au nume şi devin anonime, fiinţa intră şi ea în plictisul anonimatului". Aşa se explică de ce a părăsit eroul basmului ţara făgăduinţei.

Analiza aceasta (ca şi altele, de exemplu la Luceafărul, însă oarecum prea rigidă) ilustrează în fond o teorie despre fiinţă, aşa cum poate fi dedusă din limba şi literatura noastră, de o mare complexitate. Chiar dacă nu sînt de acord cu unele exagerări ,şi absolutizări ale autorului, ce nu scapă prilejul de a transforma meditaţia filosofică în vanul elogiu, trebuie să recunosc frumuseţea ieşită din comun a tezei sale. Remarcabilul capitol intitulat Modulaţii româneşti ale fiinţei descrie şase stadii intermediare între a fi şi a nu fi; toate exprimate cu ajutorul aceluiaşi verb: n-a fost să fie. era să fie, va fi fiind, ar fi să fie, este să fie, a fost să fie. Nici o limbă nu cunoaşte această varietate.

afirmă C. Noica. Aici speculaţia lui stoarce cele mai surprinzătoare sensuri din materia verbală. N-a fost să fie nu semnifică o pură absenţa a fiinţei, căci fiinţa „a încercat să fie, a bătut la poarta realităţii spre a fi, dar n-a fost", îi lipseşte, ca să fie, ceva general, în expresia era să fie, unde fiinţa de asemenea nu e realizează, lipsa e de ordinul individualizării, indicînd o fiinţă suspendată. Va fi fiind semnifică deja o eventualitate. Prezumtivul e în limba noastră o „conjugare" de sine stătătoare. Ar fi să fie ne conduce

pînă la pragul posibilului. De la întîile două expresii, care arată imposibilităţi de diferite grade, prin eventualitate, ajungem la clara posibilitate: de aici la este (sau stă) să fie, adică la iminenţă e un singur pas. („Că este să fie, avem situaţia fiinţei ca intrare în fiinţă". C. Noica adaugă o'subtilă precizare: „ Nu tot ce este are parte cu adevărat de fiinţă, în viziunea noastră. Ceea ce este poate fi şi trecător, petrecător şi ca atare nefiinţător, spunem noi. Dar dacă este să fie, înseamnă că are o lege"). In sfîrşit, a fost să fie nu exprimă doar un imediat înţeles fatalist (aşa a fost scris), ci şi o deschidere, de data aceasta deopotrivă spre trecut şi spre viitor. Nu e un epitaf pentru realitate, ci o realizare a legii lucrului. •Din aceste stadii, C. Noica dezvoltă „sentimentul românesc al fiinţei" (exemplificînd cu cunoscuta cosmogonie eminesciană), care i se pare excepţional de bogat sub raport filosofic. EI critică limitarea pe care comentariile bazate numai pe Mioriţa ori pe cuvîntul dor o aduc în chestiunea aceasta. Concepţia românească despre fiinţă, aşa de raţională, trebuie sprijinită pe mai multe cuvinte esenţiale, pe limba t întreagă şi nu poate fi dovedită doar cu singura pildă a frumoasei balade.

Problemele ce decurg din teoria lui C. Noica depăşesc mijloacele cronicii de faţă; de aceea m-am mărginit să semnalez premisele ei. Scrisă superb, într-un stil mătăsos şi de o discretă preţiozitate arhaizantă, cartea lui C. Noica poate fi citită şi dincolo de cîteodată prea pedanta demonstraţie. E un eseu încîntător. un discurs de idei, care uzează însă de formule de introducere, mediane ori finale ca acelea din basme: vede ideile ca pe nişte personaje în carne şi oase şi are ritmul epic al tuturor poveştilor.

(România literară, 30, 1978)

„Şase maladii ale spiritului contemporan"

Napoleon, Balzac, Don Quijote, poezia, Kant, iluminismul: la toţi aceşti oameni politici, artişti, personaje literare, genuri, filosofi ori curente ideologice, poate fi observată o formă sau alta de dereglare

spirituală, aproape totdeauna productivă în plan creator, în care C. Noica identifică şase posibile maladii ontice; catholita, todetita, horetita, ahoretia, atodetia, acatholia. Spre deosebire de bolile somatice sau psihice, mai bine cunoscute, bolile spiritului au atras atenţia mai rar. Ele îşi au caracteristicile lor, totuşi, şi sînt de neconfundat cu celelalte. „Nici o nevroză - scrie C. Noica în uimitorul său eseu intitulat Şase maladii ale spiritului contemporan, temeinic şi pripit, comprehensiv şi îngust, - nu poate explica deznădejdea Ecleziastului, sentimentul exilului pe pămînt sau al alienării, plictisul metafizic ca şi sentimentul vidului sau al absurdului, hipertrofia eului ca şi refuzul a tot, contestaţia goală, aşa cum nici o psihoză nu explică fitror-ul economic şi politic, arta abstractă, demonia tehnică, sau cea a forma l is inului extrem în cultură, ditcînd astăzi la primatul exactităţii goale". E bine să ni se reamintească din cînd în cînd că nevroza lui Bacovia a fost, prin ceea ce a hrănit lirica lui. una spirituală, nu psihică şi, cu alte cuvinte, că poeţii nu sînt, cînd sînt, nebuni ca toţi nebunii (fiindcă în acest caz orice nebun ar fi poet). Maladiile spiritului, în deosebire de cele ale trupului şi creierului, sînt „cu adevărat constituţionale firii omului", nicidecum accidentale. Aşadar, ontice, în al doilea rînd, ele conduc, în majoritatea cazurilor, la creaţie, nu la destrucţie. Sînt maladii dătătoare de viaţă, boli necesare' omului şi societăţii, ba chiar, într-o înţelegere figurată, lucrurilor şi naturii. C. Noica le-a găsit nume greceşti. Catholita, de la „katholou",

general, este carenţa generalului potrivit şi totodată nevoia de el. resimţită chinuitor. Todetita, de la „tode ti", acest lucru anumit, e boala inversă, lipsa individualului potrivit. Horetita, de la „Horos", determinaţie, „exprimă tortura şi exasperarea de a nu putea făptui în acord cu gîndul propriu", cu alte cuvinte neputinţa de a-şi da determinaţiile necesare. Celelalte trei maladii sînt caracterizate nu de lipsa (şi nevoia) generalului, individualului ori determinaţiilor, ci de refuzul lor: acathilia, atodetia şi ahoretia.

Să culegem din eseul lui C. Noica unele exemple mai frapante. De catholita suferă „fiul risipitor". El pleacă în lume „ieşind de sub sensul general al familiei şi al societăţii, spre a-şi da sensurile pe care le vrea şi pe care el le ignoră ca sensuri generale". Tiranizat de generalitate, se liberează, în natură, în călătorie, în iubire. „ Fa rătăci pe neştiute de la un general la altul, dovedind explicit ori implicit că libertatea sa, este, în fapt (numai aceea), de a căuta generalul propriu ". Catholeta este boala tinereţii ce nu s-a fixat, a lui Goethe sau a insului de rînd („tot ce mă sporeşte e. adevărat"), a acumulării (de cunoştinţe, de bunuri) cu convingerea că poate însemna prin sine

înfiinţare, a lui Napoleon; în forma superioară, la Kierkegaard, îşi adaugă conştiinţa carenţei. Filosoful danez e torturat de imposibilitatea de a găsi acces la un general pe care-l ştie al său.

Todelita se manifestă ca o criză a inimii, a minţii sau a spiritului de contemplaţie. Este, apoi, boala lui Balzac (cînd, după ce şi-a imaginat generalul Comediei umane, n-a mai putut, de exemplu în romanele ţărăneşti, să-l împlînte într-un individual potrivit) şi a utopiştilor, în sensul lui C. Noica, deşi nu în termenii lui, a descris-o Alexandru Ivasiuc într-un eseu despre Swift din Radicalitate şi valoare (Caii ideali): „ Şi cum se prezenta, in opoziţie, viaţa nobililor cai? Nu inventau nimic peste necesităţile lor: nimic peste ovăz fi fîn (numai oamenii au ciudate tendinţe de a-şi găsi fi noi plăceri), totul, de o dezolantă simplitate. O lume fără monumente şi fără îndoieli, o lume reglementată ca un ceasornic. O lume fără legături afective... Este un feudalism absolut al raţiunii simple şi suficiente sieşi — şi care se exersează în afara problemelor, gata rezolvate pentru totdeauna" Putem spune că satira lui Swift vizează todetita, în această satiră a utopiilor uniformizatoare, în ce-i priveşte pe locuitorii cetăţii ideale, ei sînt bolnavi de atodetie, căci refuză individualul, particularul, afectivul. De altfel, autorul Racului putea fi citat în sprijin de C. Noica~pentru toată obsesia lui legată de mecanismele (politice, ideologice, artistice) care fac să îngheţe zvîcnirea de viaţă, aşa cum, sub efectul gazelor toxice descrise de Malraux, natura fizică se crispează grotesc.

Dacă todelita apare legată de inteligenţă, iar catholita, de sentiment, horetita la rîndul ei însoţeşte faptele de voinţă, spune C. Noica. Ea este acută la Don Quijote şi la Luceafărul eminescian. Acesta din urmă e o natură generală ce nu are individual pe măsură (deci suferă de todetita), dar suferă şi de horetita de vreme ce nu e în stare să-şi afle determinaţiile potrivite. Cele două metamorfoze eşuează. Demiurgul îi indică altele, în consonanţă cu natura lui generală. Specificul maladiei se 'Verifică bine pe liricul erou eminescian, căci cauza ei nu e atît lipsa determinaţiilor, cît faptul că acestea sînt simili-determinaţii „ întocmai coifului de carton al lui Don Quijote, pe care acesta îl încearcă spre a vedea dacă e bun, găseşte că nu este, dar îl decretează bun". Pentru generalul Hyperion, determinaţiile iubirii omeneşti sînt false. EI rămîne „un mort frumos cu ochii vii", privirea lui o îngheaţă pe Cătălina. De

aceeaşi boală suferea Nietzsche, prin eroul său Zarathustra căruia, cînd coboară din munţi, „nu i se întîmplă nimic" („în determinaţii adecvate şi organizate, 'ntrind într-o cumplită formă de horetita").

Ahoretita, boală a lucidităţii, este boala vechii Indii, a asceţilor creştini (anahoreţi), a eroilor beckettieni care aşteaptă pe Godot, în fine, a poeziei ce s-a identificat, de un secol, cu lirismul, căci îşi refuză determinaţiile: nu vrea să fie nici comunicare imediată, nici comunicare superioară, nici istorisire, nici elocvenţă, nici magie. ,, Cu atîtea renunţări, care sint pentru cuvlnt ca şi desprindere a lui de lume şi determinaţiile ei, poezia vrea 'să facă din cuvlnt o nudă biruinţă a lui in contemplativ. Cuvîntul în el însuşi - ca sfmtul Simian gol, pe un strlp de piatră - dincolo de orice determinaţii ale vorbirii, cu exerciţiul său pur şf deschiderea sa semantică, în sintaxa contextului, către un schematism mai pur al ideii, sau emoţiei, sau valorii, la extazul cărora el vrea să trimită, acesta pare a fi cuvîntul poeziei lirice şi o dată cu el substanţa ei. In ahoretita la care conduce ea, cîte admirabile reuşite nu pot fi! Dar ahoretie este, de n-ar fi decît pentru că emoţia cuvîntului poetic este atît de apropiată de emoţia tăcerii, la care uneori ajunge şi contemplaţia filosofică". Nu mă gîndeam acum o săptămînă cînd comentam versurile inspirate de orfism ale lui Dan Laurenţiu că boala lui Orfeu căzut în mijlocul femeilor şi a poetului căzut în labirintul feroce al unei limbi umane, dar refuzîndu-le şi unul şi altul, din tînjirea după Euridice şi după Cuvîntul pur, că boala aceasta poate avea un nume de origine grecească.

Alodetia, în schimb, nu mai e boala anahoretului, ci a poetului însuşi al religiei, a lui Spinoza, Kant, Tolstoi, a vechii Chine şi a muzicii. E o boală prin excelenţă a culturii, aşa cum următoarea va fi a civilizaţiei. C. Noica îi sugerează admirabil existenţa în Război ji pace. „De nenumărate ori, în cadrul romanului, valul sau mai degrabă refluxul generalului vine să spele tot ce încearcă o clipă să capete contur individual". Este, apoi, o răzbunare a acestei boli, care face ,, ca omul atodetic să nu aibă nici aşezare, nici identitate sigură, nici sălaş". Tolstoi însuşi, ca individ, o dovedeşte.

în sfîrşit, acatholia o constatăm în iluminism (despre care 1. Lotman spunea că se înscrie"tntr-un tip asemantic şi asintactic de societate: prin prima însuşire, el confirmă teza lui C. Noica, fiindcă e vorba de aceeaşi concepţie potrivit căreia „maximum valoric îl ating lucrurile reale ce nu pot fi folosite în calitate de semne", aşadar individualul ce-şi refuză un general; prin a doua însuşire, semiologul sovietic se desparte de autorul eseului de faţă fiindcă el crede că în iluminism „gradul maxim de realitate este un apanaj a ceea ce nu constituie o parte, o fracţiune, ci întregul ca atare", adică nu individualul, ci generalul), la Don Juanul lui Moliere, în pragmatismul anglo-saxon, în absurdul şi comicul contemporan, în Radiografia pampei

a lui Estrada sau în cinematograf. Iată: Don Juan, care e o adevărată individualitate, vrea să facă ce-i place, este un libertin, un ins pur, „adică insul lipsei de lege, al refuzului de general". Teoria infidelităţii, pe care o face eroul lui Moliere, faţă.de orice iubită, o întîlneşte pe a lui Platon, cu deosebirea că la

acesta „ infidelitatea faţă de o singură sau de oricîte întruchipări frumoase urca înspre Ideea de frumuseţe, adică înspre un general în care toate determinaţii/e depăşite să fie cuprinse", în vreme ce „la Don Juan infidelitatea e oarbă şi rămîne la un acelaşi nivel neurcător".

Aş putea continua şi dezvolta aceste exemplificări, ca să arăt rigoarea şi totodată scînteietoarea originalitate a eseului lui C. Noica. Mă simt obligat însă să ridic şi unele semne de întrebare care m-au făcut să-l caracterizez, la începutul acestei cronici, într-un fel (deliberat, desigur) contradictoriu. Spuneam, de pildă, că e comprehensiv şi îngust deopotrivă, temeinic şi pripit. Comprehensiv, prin imensa calitate de a le interpreta coerent. Căci, dacă în punctul de pornire, e vorba de o speculaţie filosofică, treptat, eseul se extinde asupra unei arii de probleme atît de mari, încît implică în concluziile sale fenomene rareori aduse la un loc., politice, sociale ori culturale, foarte generale, ori categorii ale gîndirii şi artei, eroi istorici şi eroi literari, ge*nuri, instituţii, opere particulare, curente, tendinţe şi aşa mai departe, şi devine un studiu de felul celor ale lui Spengler, Blaga (Orizont şi stil) sau Lotman, o semiotică sui generis. C. Noica posedă, ca puţini alţii astăzi, cunoştinţele şi tehnica necesare unei asemenea interpretări, el fiind temeinic în speculaţiile lui. îngustimea, ca rezultat uneori al grabei de a generaliza, alteori al concepţiei înseşi, devine vizibilă mai ales în interpretarea unor fapte din domeniul artistic. Cinematografului nu i se interzice doar accesul la general, dar „echilibrul artistic ultim - care este şi cel antologic". „Născută sub semnul precarităţii (ontologice, pînă la urmă) de a nu se fi desprins din ceva general, cum s-au desprins toate celelalte arte din generalul spiritualităţii religioase ori larg umane, cinematografia şi-a găsit degrabă o extraordinară funcţie artistică, fără să fi putut deveni şi o adevărată artă". Dar, chiar în fraza următoare, eseistul ne oferă un argument în favoarea cinematografului, în care s-ar regăsi pe de o parte sensul de artă populară de dinainte de Renaştere (putea fi folosit Bahtin cu analizele Ini din studiul despre Rabelais), şi, pe de alta, o valoare de experiment pentru creatorul ce vrea să iasă din artele tradiţionale. Cred că cinematograful provine din generalul unei spiritualităţi, ca şi dansul sau poezia; rămîne doar să ne înfrîngem superstiţia că tehnica e inaptă să producă valori substanţial umane şi nu

doar instrumentale. Mai ciudate sînt consideraţiile despre muzică ce ar ilustra (cea polifonică şi modernă) atodetia la fel de perfect (în natură necreatoare) ca cinematograful acatholia. Putem discuta dacă muzicii îi lipseşte cu adevărat individualul în care să-şi ancoreze cu adevărat generalitatea, dar că „ de clnd este polifonică, ea „ a dat extraordinare structuri şi construcţii, dar n-a mai cutremurat pe nimeni", iată o afirmaţie plină de riscuri. Ca şi cea care învinuieşte muzica de a modela sufletele însă fără să ştie bine cum şi nici măcar dacă în bine, şi de a încuraja „lipsa totală de răspundere spirituală". Aceste acuzaţii nu sînt originale, le regăsim în gura lui Settembrini, eroul lui Th. Mann: „Muzica... ea este semiarticulatul, problematicul, nejustificatul, indiferentul... Nu este o limpezime reală, ci una de reverie, nesemnificativă şi care nu anga/ează la nimic, o limpezime fără consecinţe şi totuşi periculoasă deoarece ne îndeamnă să ne declarăm mulţumiţi...". Dacă este o deosebire între Settembrini şi C. Noica, ea constă în faptul că în vreme ce primul mărturiseşte a avea faţă de muzică „o antipatie de natură politică", al doilea ar putea spune că are o antipatie de natură filosofică. E drept că şi domnul Settembrini suspectează muzica de „quietism", cum am văzut, însă nu împinge pasivitatea ei pînă la lipsa totală de răspundere spirituală. Ce se întîmplă în acest caz? Cred că putea susţine că filosoful român, care şi-a

descoperit singur drept boală ahoretia, şi şi-a alcătuit o complexă fişă clinică, extrem de interesantă, suferă într-o oarecare măsură şi de atodetie. Să-i citez caracterizarea finală a aceste boli: „ Ea nu este mai puţin activă la aproape orice autentic om de cultură, în ceasul maturităţii, cînd desfătarea intelectuală şi consideraţiile teoretice primind asupra acţiunii, aşadar cînd comentariul vieţii devine mai interesant decit viaţa, substanţa tematică şi verbul". Spiritul speculativ care sileşte realul să intre în tiparul lui prestabilit şi preferă realului o schemă dau un sistem - cum e cel din eseu - care e oare o dovadă de atodetie?

Capitolul final (Cumpătul vremii şi spiritul românesc) face pandant Spaţiului mioritic al lui Blaga şi este, deşi doar schiţat, plin de sugestii. După ce începe prin a spune (iarăşi pripeala ce roade înăuntrul oricărei temeinicii ca viermele un măr) că spiritul românesc „pune în joc toate maladiile deodată", ca la un cumpăt al vremii, autorul trebuie să admită deîndată că unele maladii precumpănesc şi la noi, ca şi oriunde. Acestea sînt catholita, todetita şi în special ahoretia. Dar C. Noica nu omite să indice şi ce, din celelalte, nu încearcă spiritul şi să-l anexeze pe Caragiale (acathilitic) unui specific faţă de care a fost situat cînd la marginea (G. Călinescu), cînd cu totul în afată

(N. Davidescu). Aceste maladii nu ar avea niciodată la noi caracterul lor cel mai îngroşat, în general, spiritul românesc e discret şi vine să se' înfăţişeze bunăoară - într-o gramatică a lui - nu prin categorii ca substantivul (universalul Evului Mediu era substantiv) ori adjectivul (Renaşterii), ci prin modesta prepoziţie: „ Tot ce ni se întimplă, şi de altfel tot ce se întîmplă universalului, trebuie să capete o aşezare asupra a ceva, cu ceva, spre ceva". Din păcate, acest ultim capitol se sfîrşeşte prea repede şi sistematicul, ce atinge aici una din marginile de sus, nu mai are suficientă acoperire, ca într-o formă gravă de atodetic. C. Noica va dezvolta probabil capitolul care ne interesează cel mai mult şi vom şti atunci mai bine care este maladia creatoare a lui Blaga, Eminescu, Kesarion Breb şi Vitoria Lipan, Bacovia, Brîncuşi, Nichita Stănescu, Mara, a revoluţiei de la 1848, a Constituţiei din 1866, sau dacă maiorescienele „forme fără fond" sînt un diagnostic just pentru maladia civilizaţiei noastre în secolul trecut, sau ce nume poartă, din perspectiva adoptată de filosoful român, teoriile sincronismului şi protocronismului, occidentalismul, balcanismul, obsesia originii latine sau revolta fondului nostru nelatin, cum spunea Blaga. în raport cu bolile de care se ocupă medicina, acestea studiate de filosofic îl constituie pe om şi lumea lui, sînt un fel de nume pentru specificul şi formele creaţiei umane, maladii paradoxale, căci nu aduc (decît poate cînd sînt excesive) moartea spiritului, ci îi insuflă viaţă ca şi apa din fîntîna tinereţii.

(România literară, nr. 51, 1978)

„Scrisori despre logica lui Hermes"

„Aceste Scrisori sînt adresate cuiva, în nădejdea că, la vămile culturii, vor fi interceptate şi poate citite de cîţiva matematicieni, logicieni şi alţi magicieni ai formelor goale", scrie Constantin Noica în Prefaţa extraordinarelor lui Scrisori despre logica lui Hermes (Cartea Românească). Cu siguranţă că la vămile culturii, de vor fi existînd, cartea va încăpea pe respectivele mîini. Şi nu ştiu cum va fi preţuită, căci nu sînt nici matematician, nici logician şi, cu atît mai puţin, un magician al formelor goale. Sînt doar critic

literar, dar cred tocmai de aceea, şi în pofida faptului că pentru Noica, aşa cum. a repetat-o de cîteva ori, această disciplină e marginală şi parazitară, simplu exerciţiu de alexandrinism cultural, că nici un alt cititor al Scrisorilor nu va fi mai sensibil decît mine Ia tema lor fundamentală, care constă în a face parte dreaptă şi cuvenită individualului, în-mijlocul generalului înstăpînit peste lumea gîndirii şi a ştiinţei.

Eu am necontenit în faţă individualurilor care conţin în fiinţa lor generalul: operele artistice. Şi n-am aşteptat strîngerea în volum a Scrisorilor, din care unele au apărut în „Viaţa Românească", pentru a înţelege că logica, aşa cum o defineşte autorul lor, şi critica literară, aşa cum încerc s-o scriu, au mai mult decît un lucru comun, în eseul meu despre roman, de acum cîţiva ani, l-am citat pe Noica şi am afirmată că fenomenul holomeriei caracterizează deopotrivă şi arta. Căci nu poţi interpreta operele dacă nu vezi că părţile lor poartă în ele întregul. Visez să folosesc drept moto la o carte de critică aceste cuvinte ale logicianului: „ Unor asemenea ginditori, care nu văd decît casele şi pentru care casele sînt făcute din cărămizi, le-ar prinde bine să treacă pe la şcoala broaştelor, din umorul britanic, unde se învaţă că şi cărămizile sînt făcute din case" (p. 56).

Sînt dator cititorilor, la care cartea lui Noica n-a ajuns încă, dar pe care nu trebuie s-o piardă, cu mai multe lămuriri. Nu mă încumet s-o înfăţişez în amănunţime, deşi mi-a mers la inimă şi nădăjduiesc a o fi înţeles corect; ar fi dificil şi, poate, fără folos în paginile unei cronici literare. Dar trebuie să o rezum, cum mă pricep, ca să fie clar despre ce e vorba.

Fiindcă iată, am preluat din carte un cuvînt (holomerie), pe care l-a creat autorul, şi care se cade explicat; însă ca s-o pot face, e nevoie să mă refer la tot contextul. Henri Poincare spunea ironic despre silogism că se poate reduce la o frază ca următoarea: „Dacă doi soldaţi fac parte dintr-un regiment şi regimentul dintr-o divizie, soldaţii fac parte din divizie". Logica, de la Aristotel şi pînă azi, a avut în vedere acest mod de a gîndi şi, oricîte s-ar mai putea adăuga pe seama silogismului şi a logicii clasice, „rămîne un fapt că - afimă acum Noica - în orice prezentare, partea este în întreg" (p. 23), dar niciodată invers. Logica aceasta, în care partea n-are „nici o intimitate cu întregul şi nici vorbă ca ea să exprime întregul", fiind doar „un caz stilistic, un individ numărat şi un fel de soldat într-o oaste", se poate numi „logica lui Ares, zeul războiului". „Dacă te gîndeşti că ea invocă pentru exerciţiul ei numai două valori, da şi nu, adevărat şi fals, adică un fel de sau-sau, sau învingem sau murim, atunci îţi vine în minte că viziunea este solidară cu războiul pur şi simplu" (p. 24). I se poate opune (şi acesta este pariul lui Noica) o logică a lui Hermes, în care partea să poarte întregul şi individualul să ţină în el generalul. Un holomer este tocmai un astfel de individual-general, o parte ridicată la puterea întregului: fenomenul holomeriei caracterizează cel puţin ştiinţele spiritului, pe om adică, deşi îl putem afla încă în multe alte locuri din natura vie şi nevie. De aici începe aventura Scrisorilor,

care îşi propun să construiască o logică nouă, care, într-un fel, o răstoarnă pe cealaltă, creîndu-şi categoriile proprii, paralele. „Logica lui Hermes pare să pretindă a răsturna aproape totul în venerabila ştiinţă al cărei nume îl invocă: pentru ea, raţiunea deplină nu este o formă de unificare, ci una de diversificare, pornind de la o unitate (pe care am numit-o holomer); procesele şi chiar formele logice, ca judecata şi raţionamentul, nu se obţin prin concentrare şi compunere, ci prin disociere şi descompunere; ca atare, raţiunea, cel puţin cea logică, nu ar fi o forţă agregantă, ci una dezagregantă, ba tocmai de aceea ar fi «raţiune», pentru că este în măsură să păstreze legi constante într-un univers în expansiune; în sfîrşit, totul pleacă, în logica lui Hermes, întocmai ca pe plan ontologic, nu de la simplu la complex, ci de la o complexitate structurată, respectiv de la un triunghi logic, a cărui tensiune lăuntrică ar genera distensiunile şi conexiunile logice, din 'gîndire, din simboluri sau din realul în organizată devenire" (p. 69). Judecata, silogismul şi toate celelalte ' arată, într-o astfel de perspectivă, diferit. După ce, în prima secţiune a cărţii, Noica descrie logica lui Ares în lumina logicii lui Hermes, în cea de a doua, caută să conceapă, în aceeaşi lumină, „o disciplină care nu există încă, după unii" (p. 137).

E treaba logicienilor s-o discute în articulaţiile ei, s-o ciocănească, s-o asculte cu stetoscopul, s-o pună să umble; şi, poate, s-o dezvolte în detalii, făcînd dintr-o aspiraţie spre o altfel de logică o logică, pe deplin nouă. Eu mă întorc la uneltele criticii literare şi observ frumuseţea artistică a Scrisorilor, nu numai pline de savoarea ideii (şi cine l-ar întrece pe Noica în materie de savoare a ideii?), dar care ştiu să facă atît de expresivă cea mai pură speculaţie, jocul de cuvinte, analogia abstractelor, silogistica şi raţionamentul. Exemplele care ne stau la îndemînă sînt mult mai numeroase decît aş putea cuprinde într-o recenzie. Noica alege bunăoară o propoziţie de geometrie elementară, precum aceasta: „Linia dreaptă este în realitate o elipsă" şi scrie, comentînd-o. Povestea Prinţesei regăsite: „La început a fost elipsa (în fond, conturul acela pe care-l percepe, cu o experienţă comună, din prima clipă cînd privim în cei doi ochi ai unei fiinţe umane). Elipsa a început să se- alungească, s-a alungit de tot şi a devenit o linie; dar linia a păstrat în ea amintirea elipsei, s-a frînt ca şi cum ar fi tins s-o regăsească şi a dat un unghi, iar întrucît unghiul, deschis cum era, nu amintea îndeajuns de elipsă, s-a prefăcut în triunghi, care era bun, căci readucea pentru prima oară conturul închis al elipsei, astfel că se putea întîrzia mult la el, cum şi întîrzie geometrii, pînă ce triunghiul el însuşi a trimis la poligoane, care pe

măsură ce-şi înmulţeau laturile si deveneau mai regulate, regăseau ceva din curbura elipsei, o regăseau chiar pe deplin cînd deveneau Ia limită cerc, iar acesta ar fi putut opri povestea la desăvîrşirea lui şi a proprietăţilor lui (ca şi Circe, cu cercul insulei ei, din povestea lui Ulise), dacă povestitorul nu ar fi ştiut că toate aceste proprietăţi sînt cazuri particulare ale proprietăţilor elipsei, pe care o readuce acum pe scenă (sau pe tablă), simplu,- dezlipind din centrul cercului cele două focare. Aceasta ar fi geometria elementară prezentată ca poveste a Prinţesei regăsite" (p. 50).

Mai e nevoie să precizez ce legătură au geometria şi povestea cu logica lui Hermes? Sînt sigur că nu. Dar de vreme ce o face Noica însuşi, să-l citez: „Aşa stînd lucrurile, propoziţia «linia dreaptă este o elipsă» implică în ea o cvasi infinitate de alte propoziţii, tocmai cele ale geometriei elementare, astfel încît logica nu mai trebuie întreprinsă din afară, prin acţiunea logicianului care combină o propoziţie cu alta, ci se oferă, poate întreagă, într-un singur ctmp logic, redus aici la propoziţie" (p. 51). Şi ce exemplu minunat

găseşte autorul Scrisorilor în şenila tancuhii: minunat şi neprevăzut, căci, dacă nu numaidecît şenila, în orice caz tancul este mai curînd de-al lui Ares decît de-al lui Hermes. Dar în şenilă este o idee filosofică mai profundă decît în multe invenţii omeneşti:

„ fntr-adevăr, şenila este vehiculul ce se aşterne drumului (ca în versul popular românesc) şi pentru care, ca orice vehicul, drumul ar trebui să fie mediul extern, dar care a preluat asupra ei şi în ea drumul, devenind vehiculul cu drum cu tot, aşa cum a voit Hegel să aibă drept «adevăr» rezultatul cu drum cu tot, sau aşa cum a năzuit întotdeauna ftlosofia să aibă Unul cu multiplu sau cu divers cu tot. Aşa fiind, şenile ilustrează însuşi spiritul analitic, în sens bun, al raţiunii infra şi extra-umane, un spirit ce nu are acum nevoie să pună în joc cuţitul, bisturiul (cel mai nefilosofic obiect din sinul realităţii, cum ni s-a părut întotdeauna) spre a obţine descompunerea şi analiza, ci care «analizează», desfăcînd în părţi, prin desfăşurarea de sine, unitatea sintetică necompusă pe care o reprezintă ea, şenila, întocmai «mediului» silogistic, şenila dă, prin deplasarea ei, cei trei termeni fundamentali, de astă dată perfect materializaţi. Ea dă întîi generalitatea drumului, în orice parte şi oriunde s-ar îndrepta, aşadar o generalitate ca şi absolută (căci nu mai e vorba de o cale anumită, ci de orice cale, ca într-un adevărat Tao chinezesc); ea trădează apoi, cu făptuirea ei de vierme, dar de vierme ce are drumul în el şi nu se tîrăşte pe drum, individual, în versiune mecanică; şi tot şenila dă, atît sieşi ca realitate individuală, cît şi drumului ca realitate generală,

determinaţii, care sint în acelaşi timp libere şi necesare, libere pentru că se deplasează oriunde şi necesare pentru că totuşi deplasarea stă sub legea drumului" (p. 72).

Pe lîngă elipsa, cea cu doi ochi, unul la individual, şi altul la general, pe lîngă şenila, care se aşterne drumului, ca murgul din poveste, mai există şi alte obiecte filosofice demne de atenţie în Scrisorile lui Noica: dar poate că e mai profitabilă să le descopere fiecare cititor pe cont propriu. Eu atît am avut de spus.

(România literară, nr. 32, 1986)

,.Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru"

Nu ştiu despre cartea lui Constantin Noica apărută la Humanitas sub titlul Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru decît că a fost scrisă probabil în 1965. Cel puţin, aceasta e data care figurează la sfîrşitul ei. în capitolul antepenultim citim: .,Capitolul acesta a fost trimis de autor, din ţara sa, de cinci ori — prin poştă, ca toate celelalte, — dar n-a ajuns la destinaţie niciodată, iar manuscrisul din ţară s-a pierdut şi el" (p. 104). Sub aceste rînduri neutre ca ton. bănuim o istorie oarecum patetică a cărţii. S-ar părea că Noica a redactat-o în mai multe reprize şi că, în totul ori în parte, cartea s-a aflat la un moment dat în mîinile unor prieteni din afară, cu excepţia capitolului XII, interceptat sau rătăcit. Pierzîndu-se şi manuscrisul, capitolul ar fi trebuit rescris. Forma actuală, de o pagină şi jumătate, arată că autorul n-a mai avut decît puterea să-l'rezume. Fiind vorba de o mărturie despre anii de închisoare, e cazul să precizăm, tot pe urmele autorului (p. 12), că el a fost arestat şi anchetat fiindcă a făcut să circule printre prietenii săi din ţară o carte primită de la cei din străinătate. O istorie cu o carte stă aşadar la originea

evenimentelor relatate în Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru, care îşi are, la rîndu-i, istoria proprie. E păcat că editura n-a reconstituit nici una din aceste două istorii, lăsîndu-şi cititorii să se descurce după capul lor. Nu observ prima oară carenţa informaţiei în apariţiile de la Humanitas. Este, în cazul cel mai fericit, o impoliteţe faţă de cititori, iar în cel mai nefericit, o lipsă de profesionalism.

Cine s-ar aştepta ca Noica să-si povestească detenţia cu amănunte anecdotice s-ar înşela. Din jurnalele, memoriile ori ficţiunile inspirate de închisoare, care au văzut lumina tiparului la noi în lunile din urmă (Goma, Mihadaş etc.), aceasta este cea mai puţin epică. Ne vine greu s-o clasăm într-o specie. Nu e un jurnal căci n-a fost ţinută la zi. E prea sumară şi abstractă pentru a intra în categoria memoriilor, în mod vădit, nu comportă elemente de ficţiune esenţiale ca să fie un roman.

E mai degrabă un eseu autobiografic, o meditaţie pe tema închisorilor comuniste, în care experienţa personală nu are decît valoarea unui ingredient. Găsim imediat în ea toate calităţile şi defectele scrisului lui Noica; dată fiind însemnătatea umană (psihologică, socială) a subiectului, şi nu pur şi simplu aceea culturală, atît calităţile, cît şi defectele sporesc la ea, faţă de celelalte, cu un anumit procent.

Principala însuşire este inteligenţa cu care autorul comentează o experienţă pe care mulţi din generaţia sa au trăit-o. Cu excepţia cîtorva pagini ale lui Alexandru Ivasiuc, literatura noastră contemporană n-a mai cunoscut încercări notabile de a explica mecanismul ca atare al represiunii comuniste. Majoritatea mărturiilor ori ficţiunilor au excelat în latură documentară. Această latură este ca şi inexistentă la Noica, precum este fără relief aceea strict psihologică. Sub raportul înfăţişării faptelor, avem în Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru o proză aproape comportistă, în care gesturile ţin locul reacţiilor lăuntrice. Inteligenţa e stoică. Protagonistul unui act profund nedrept şi profund lezant n-are nici un cuvînt de plîngere ori de protest. Strădania lui fiind de a înţelege, o dată pătrunse cauzele întîmplărilor, întîmplările în sine nu mai prezintă interes. Logica aşterne deasupra realităţii un scut protector. Principalul defect este - cum ştim că se petrece adesea -reversul acestei calităţi; şi anume model întrucîtva detaşat pe care inteligenţa îl adoptă în privinţa răului, neputinţa ei de a compătimi. „E foarte grav, dar e lipsit de importanţă", îi spune vîrstnicul colegului său de celulă mai tînăr. Disociere instructivă pentru felul lui de a gîndi; gravitatea ţine de ordinea imediată, personală, de lucruri; importanţa, de aceea generală, a ideii. Şi numai ac'esta din urmă contează. Tînărul (22 de ani, sportiv, anchetat pentru o trecere clandestină a frontierei) recepţionează explicaţia ca un cinism, în fond, pe el îl lasă indiferent de ce se întîmplă ce se întîmplă; ar dori pur şi simplu să nu se afle unde se află. Dacă nu vrea să explice, este fiindcă nu găseşte nimic de explicat; totul e un accident, totul e absurd. Diferenţa aceasta, dintre un plan al necesităţii şi un plan al hazardului, n-o realizează decît vîrstnicul. Pentru el, a explica valorează chiar mai mult decît a scăpa din situaţia în care a ajuns. A explica sine ira et studio; demersul- lui e pur ştiinţific. De aici, absenţa complexiunii sentimentale, omeneşti. Ştiinţa e amorală. Morala survine tocmai din pricina incapacităţii de a justifica, iar ştiinţa explică, nu justifică. Dacă ceea ce mi se întîmplă mie, aici şi acum, nu e decît un scenariu pe care, cu mai mult sau mai puţin efort, l-aş fi putut cunoaşte dinainte, atunci ceea ce mi se întîmplă poate fi foarte grav (pot muri, pot fi schilodit fizic şi psihic), dar nu prezintă nici o importanţă. Ca să fiu drept cu

Noica, trebuie să admit că „cinismul" lui filosofic este învăluit în Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru într-o undă de melancolie, care-l îmblînzeşte şi care ni-l apropie pe narator, în pofida seninătăţii cu care pretinde a fi trăit în miezul acestui ev aprins.

„ Figurează şi asta în Faust II? " îl întreabă tînărul pe vîrstnic, cînd freacă de zor amîndoi podelele celulei. Tînărul, ataşat de moment (de peria şi cîrpa de frecat podele), refuză speculaţiile vîrstnicurui. însuşi acest refuz introduce o mică notă de pluralism într-o carte în fond monologală, cum sînt toate ale lui Noica. Bahtin ar fi putut identifica aici dialogul romanului, diferenţa, alternanţa. Insă Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru nu e cu adevărat un roman. L-aş numi un comentariu, şi încă unul de tip alexandrin. Noica dispreţuia critica literară pentru alexandrianismul ei. Dar ceea ce face el aici (şi a făcut, în definitiv, pretutindeni în cărţile lui) ţine de critică în măsura în care ţine de comentariul unui text. Nu contează că textul e aici viaţa, închisoarea, ancheta, reeducarea sînt privite ca motive de reflecţie şi de analiză. Noica nu e un povestitor, ci un hermeneut. Situaţiile, eroii par „potriviţi"; Alee e tînărul care trăieşte exclusiv în prezent, în concret; Matei e „vagabondul", omul fără rădăcini; Ernesc e omul care aduce rîsul. Şi aşa mai departe. Toate întîlnirile - cu oamenii şi realităţile - sînt de gradul al doilea la Noica, nu numai acelea cu autorii şi cărţile.

Dintre întîlnirile cu autorii şi cărţile, aceea capitală este cu Marx. Cu puţin timp înainte de eliberare, probabil din iluzia unei convertiri, protagonistului i se aduc în celulă operele complete ale lui Marx, hîrtie şi creion. E probabil ca marxiştilor să li se pară insuficiente consideraţiile aşa zicînd tehnice ale lui Noica. Dar Noica îşi urmăreşte în fond ideea lui, aplicînd-o lui Marx: ,,... Văd în el, în biruitorul acesta de-o clipă, un adevărat frate Alexandru, încă unul. «Pitie pour Ies fortsl», îmi vine încă o dată să strig de aici unde mă aflu. Fie-vă milă de un gînditor atît de mare,- ce, în părţile lumii unde e prea des şi prost evocat, a ajuns de rîsul copiilor. Fie-vă milă de cum se întoarce biruinţa sa împotriva-i" (p. 113). Care este ideea? Spre sfîrşitul războiului al doilea mondial, o mănăstire din Moldova a fost ocupată de trupe sovietice. Maicile au fugit care-ncotro. Cînd au revenit, după plecarea soldaţilor, au găsit în altar un bilet cu următorul conţinut: „Comandantut~trupelor care au ocupat mănăstirea vă declară că a. lăsat-o neatinsă şi vă cere să vă rugaţi pentru sufletul lui". De atunci numele lui Alexandru, comandantul, este pomenit în toate rugăciunile. Noica interpretează astfel lucrurile: „ Cînd un învingător îţi cere să te rogi pentru el, înseamnă că-ţi oferă victoria sa, [...] Dar nu e aici un

miracol uman şi o binefacere. S-au creat astfel condiţiile unei solidarizări mai adinei intre oamenii de astăzi, una intre inegali. Ce dezastru spiritual ar fi fost dacă victoria rămînea în mina învingătorilor, dacă fizicienii, biologii, sociologii şi oamenii politici ar fi ştiut pînă la capăt ce să facă, sau dacă supratehnicienii ar fi devenit manageri buni! Ce dezastru, dacă fratele Alexandru ar fi avut conştiinţă de învingător, cînd a intrat în mănăstire! Lumea s-ar fi împărţit între subiecte şi obiecte umane sau, mai degrabă, între o

umanitate privilegiată, a învingătorilor şi o subumanitate. Miracolul uman este că victoria se poate (re)distribui" (p. 78). Cu alte cuvinte, numai minunii că învingătorii oferă învinşilor victoriile lor se datorează faptul că viaţa oamenilor rămîne în limite tolerabile, umane. Celor care au suferit din pricina marxismului (şi a comunismului), Noica le propune în cartea sa o meditaţie pe tema redistribuirii victoriei şi, în final, un lamento emoţionant pentru soarta lui Karl Marx, teribilul învingător din ultima sută de ani, împotriva căruia s-au întors cu toţii, beneficiari şi perdanţi, călăi şi victime, într-un cor uriaş de blesteme. E mai mult decît o înţelegere a mecanismului în comentariul lui Noica. E, din nou, acea melancolie atît de omenească, pe care am mai amintit-o, şi care arată că dacă sentimentul ne împiedică să explicăm, o explicaţie care nu ne conduce la un sentimentul ne împiedică să explicăm, o explicaţie care nu ne conduce la un sentiment este inutilă şi sterilă. Această frumoasă carte de subtile -explicaţii, în care e vorba de Goethe şi de Cervantes, de Marx şi de disputele dintre deţinuţi, de comunism şi de Europa de astăzi, se încheie cu o plîngere în spirit cantemiresc, zguduitoare şi profundă deopotrivă şi pe care îmi place s-ăi reproduc, aproape integral: „ Fie-vă milă de felul cum se întoarce biruinţa sa împotrivă-i. Lăsaţi batjocura ieftină, cei care vă simţiţi victime ale lui; renunţaţi să-l descrieţi ca pe un biet om de rînd [...] Fie-vă milă pentru blestemele ce se vor acumula într-o zi peste capul lui, nefericitul de învingător.

îl vor blestema ruşii, cărora le-a blocat afirmarea istorică atîtea decenii, cum nu reuşise în veacul al XlX-lea nici un absolutism ţarist. II vor blestema evreii, coreligionarii lui, despre care a spus lucruri mai infernale decît orice antisemit. II vor blestema muncitorii, pe care i-a amăgit o clipă că sînt o clasă unitară şi supranaţională, că au o identitate umană deplină şi că pot fi ei, numai ei, sarea pămîntului şi a istoriei. H vor blestema pînă şi comuniştii, cărora le-a interzis, cu pretenţia lui de a vorbi «ştiinţific», idealismul activ, puterea de creaţie şi accesul la noutate. H va blestema natura, pe care a pustiit-o în fond, cu furor-ul său de industrializare, în ceasul prim al maşinismului greoi.

îl vor blestema şi maşinile, rafinate cum vor deveni şi pregătite ca nişte mirese a se cununa cu fiinţa omului, în loc să fie manevrate de grosolanele miini muncitoreşti, îl vor blestema zeii, cu religiile lor, pe care le-a batjocorit ca fiind simplu opiu pentru popor, cînd ele tindeau şi uneori reuşeau să aducă lumii tot ce a vroit el, plus ceva, de care el nu mai ştia sau nu mai vroia să ştie.

Atunci va veni cineva care să spună: „Iertaţi-/, a stat şi el sub nebunia Binelui. Rugaţi-vă pentru sufletul fratelui Karl. Rugaţi-vă pentru Big Brother» " (p. 113-l14).

Aceste cuvine au fost scrise, profetic, în 1965, luna şi ziua necunoscute. Cînd le citim, ne aflăm (nu întîmplător) în 1990, august, 23.

(România literară, nr. 34, 1990)

„Jurnal de idei"

„Orice om la sfirşitul vieţii trebuie să scrie Autobiografia unei idei. Ce e mai adine in noi decît noi înşine, este gîndul. Ce gînd te-a purtat? Ce gînd ai slujit?".Această însemnare a lui Constantin Noica din ultimul deceniu al vieţii sale reprezintă şi una din puţinele urme scrise care atestă intenţia filosofului de a alcătui

o carte cu titlul de mai sus', între cunoscuţi şi elevi, Noica s-a referit deseori la proiectul unei autobiografii aşa zicînd filosofice. Tot ce se ştie în această privinţă a fost descoperit într-o „notă testamentară", în care Autobiografia este definită drept încercarea de a povesti „întruchiparea treptată a gîndului propriu de-a lungul unei vieţi trăite fără rest, în idee". „ De altfel, preocuparea de a ţine un jurnal de idei a fost preocuparea constantă a lui Noica, începînd din 1939", observă editorul Jurnalului de idei de la Humanitas în nota lor introductivă. Vreme de aproape cincizeci de ani (filosoful a murit în 1987), aşadar, Noica şi-a făcut însemnări ce ar fi putut deveni, într-o redactare oarecare, autobiografia filosofică amintită. Aceste însemnări formează conţinutul Jurnalului de idei care care-l avem acum înaintea ochilor. El este rodul transcrierii şi ordonării (uneori anevoioase) a şase caiete •care s-au păstrat. Din păcate, alte nouă s-au pierdut, aşa că jurnalul are lacune importante, cum ar fi chiar aceea din anii 1944-l958, de imediat după publicarea Jurnalului filosofic din 1944 (retipărit şi el recent la Humanitas), la care trebuie adăugat golul din intervalul 1959 - 1964, cînd Noica s-a aflat la închisoare. Cele şase caiete (carnete, agende) acoperă bine, deşi inegal, mai ales perioada 1965-l987.

I_a ce se referă însemnările? Sub raportul conţinutului, ele sînt în marea lor majoritate ceea ce am putea numi cu un termen consacrat

„fragmente filosofice". Altele, puţine, au fost notate cu prilejul unor călătorii (Maramureş, Moldova, Londra, Paris), pe la începutul anilor '70, şi seamănă izbitor cu însemnările zilnice maioresciene, telegrafice şi menite a deveni un soi de memento de uz personal (dar şi documente într-o eventuală biografie). La capătul lor, Noica scrie: „Din nou, ca anul trecut, două săptămim de fericire, fără filosofic... " (ediţia Humanitas, p. 159), şi: „Fericire turistică" (ibid.). Nu se observă vreo ironie. Sub raport formal, jurnalul de idei cuprinde note de lectură sau reflecţii proprii, aforisme, amintiri, ciorne de studii (şi de cărţi) etc. Indicele final alcătuit de Oana şi Victor Bârsan ne permite să ne facem o impresie destul de justă despre întinderea preocupărilor filosofului, în însemnările lui. Rezumînd, putem observa cîteva recurenţe semnificative, aproape nişte obsesii ale lui Noica în ultimele sale două decenii de viaţă (cam de pe la 60 de ani): matematica şi logica. Implicit, raportul ştiinţă-filosofie îl frămîntă pe un filosof care are, în Platon şi Aristotel, dintre cei vechi, şi în Kant şi Hegel, dintre cei noi, punctele de reper absolute.

L-am cunoscut personal -pe Noica relativ tîrziu, în urma unei invitaţii care ni s-a făcut amîndurora de către, de nu mă înşel, catedra de matematică a Institutului Politehnic din Bucureşti. Cu acea ocazie, Noica a vorbit matematicienilor despre număr. Regăsesc în însemnări zeci de referiri la ideea de număr (şi la aceea de mulţime), ca şi detaliul de care n-aveam habar, că Noica a fost la cursul lui Ion Barbu, cu care a dat şi un examen (penibil, din lipsa de talent a elevului), şi că profesorul (aflînd că ar dori să studieze istoria matematicilor în slujba filosofiei) l-a întrebat dacă ştie greacă (p. 222). Sugestia s-a înşurubat, se pare, în mintea lui Noica. (,,In cultura de azi au rămas numai două limbi din atîtea idiomuri: greaca pentru trecut şi matematicile pentru prezent şi viitor. Cine nu foloseşte una din aceste limbi e un barbar; unul la propriu, se bîlbiie", p. 55). După întîlnirea de la Politehnică, în maşină, Noica m-a întrebat dacă ştiu... germana. I-am răspuns că am studiat-o în tot liceul (ca profesor, domnul Renner!) şi la facultate. Mi s-a părut un pic dezamăgit. Bănuiesc că se pregătea să-mi ţină o scurtă conferinţă pe tema utilităţii indispensabile a germanei cînd faci critică şi filosofie, iar răspunsul meu nu i-a mai permis-o.

„Dar greacă?", a întors-o el. „Nu, greacă nu ştiu". Ochii i-au sticlit de o fericire maliţioasă şi, în cele cîteva minute cîte le-am petrecut împreună în automobil, mi-a explicat de ce nu sînt (cu toate meritele mele de moment) decît un barbar cultural. Capitolul matematicilor n-a mai apucat să-l atingă. La Politehnică, unde el vorbise de număr, intrasem şi eu în unele probleme de matematică, în orice caz, dacă la

examenul (cu Noica!) de greacă veche căzusem fără speranţă, la cel de matematică aş fi putut obţine un suficient, deoarece, ca şi Noica, domeniul m-a fascinat, am citit o groază de cărţi (Solomon Marcus ar putea spune cîte mi-a oferit numai el!) şi, cînd nu-mi place deloc ce fac acum (se întîmplă tot mai des), sînt cuprins de nostalgia matematicilor, disciplina pe care, după literatură, am iubit-o cel mai mult în şcoală.

Nu se poate descrie o carte cum este Jurnalul de idei. Noica, spre deosebire de Cioran, n-are vocaţia formulării aforistice, deşi scrie minunat. Poate ar fi mai corect să spun că nu-l interesează să decanteze artistic ideea. Aforismele lui sînt, unele, extraordinare, dar'numai întîmplător capătă formă literară. Trebuie privite ca simple eboşe. Finalitatea literară, aşa de marcată la Cioran, lipseşte. O colecţie s-ar putea alcătui. Nu ştiu dacă ar fi relevantă. Iată: „ Mulţumeşte şi zilei care nu ţi-a dat nimic" „ Iţi e duşman cine te fixează într-o singură întruchipare; fie că o face din ură sau din dragoste " „ Dacă ziua ta nu are rod, ea nu este şi tu nu eşti" ,, Mă întrista că românul nu are conştiinţa tragicului. Undeva îmă el este în tragic, în neîmplinire şi inadecvaţie. E în elementul lui De aceea, poate, are discreţia lucrului".

„Nit se definesc decît cele mijlocii. Nici răul nu se defineşte, nici binele" .

„Cum se face că Biblia sacralizează prin traducere orice limbă7 Ea singură O problemă pentru lingvişti. Orice traducere aici e la înălţimea originalului"

Felul de a fi receptiv la fragmentele filosofice ale lui Noica nu e, de cele mai multe ori, artistic. Ceea ce tulbură citindu-le e, desigur, şi expresia, forma, dar mai des gîndul însuşi. Porneşte, de pildă, de la portretul făcut de Platon lui Socrate în Apologie, întrebînd oracolul din Delfi dacă există om mai înţelept decît el, Socrate află cu stupoare că nu există şi-şi consacră viaţa spre a-şi dovedi sieşi contrariul, dar descoperă că nici cei mai înţelepţi oameni nu ştiu nimic. Ba chiar că unii dintre ei îşi ignoră pînă şi ignoranţa. Comentariul lui Noica este extraordinar: ,, O viaţă de om n-a fost astfel decît ecoul ironiei unui zeu... Dat; în fond, nu sînt toate vieţile aşa? A glumit un zeu lăuntric cu noi, spunînd: e ceva de capul tău. Şi ai făcut ca Socrate, numai că tu ai crezut ce spune el şi l-ai dezminţit pînă la urmă pe zeu, în timp ce Socrate nu l-a crezut, şi pînă la urmă l-a confirmat" (p. 58). Mă gîndesc că am făcut critică literară şi n-am făcut matematică din pricina unor întîmplări şi a unor oameni amestecaţi în ele; nu poate fi vorba de vreo necesitate, nu, dar de ironia unui zeu, da; şi arunci,

nu cumva l-am dezminţit prin critică, deşi l-aş fi putut confirma prin matematici, de vreme ce mă îndoiesc mai abitir că aş fi ieşit un bun matematician decît că sînt un bun critic? Problema pusă de Noica mă duce spre un abis. E, de altfel, specialitatea casei,

Ca'şi în alte cărţi ale lui Noica, în aceasta dezacordurile cele mai neplăcute îmi sînt stîrnite de consideraţiile pe tema literaturii şi a autorilor de literatură. Dar să încep din capătul opus. Despre Luceafărul eminescian Noica face una din cele mai pătrunzătoare observaţii: „Nici o fiinţă pămîntească nu merită să i te închini - şi totuşi i te închini. E c'elălalt sens al Luceafărului lui Eminescu; întîlnirea dintre două lumi, cind cea incoruptibilă se înclină în faţa coruptibilului (...) Ce este extraordinar în Luceafărul nu este că nemuritorul coboară; este că muritorul (care arde, cucerit de un simplu Cătălin) rezistă..." (p. 230). O mare supărare îi produce lui Noica „inflaţia poetică" actuală. A avut şi o dispută pe această temă cu Dorin Tudoran. Filosoful crede că e vorba de o simplă sensibilitate poetică needucată şi lipsită, „după nefastul model francez'', de orice meşteşug, „dispreţuind superior rima" şi ritmul etc. Cel mai urît lucru pe care îmi vine să i-l spun lui Noica, referitor la acest subiect, este că, în mod evident, el n-a citit poezia (şi în general literatura actuală) pe care o condamnă. De altfel, într-un interviu, întrebat care-i sînt prefermţele. l-a numit, dintre poeţi, pe loan Alexandru şi dintre prozatori pe Paul Angliei. Preferinţele nu se discută, ştiu. Dar cînd mărturiseşti unele precum acesta, nu mai ai credit să spui despre-Caragiale şi E. lonescu, dramaturgii noştri de geniu, că nu sînt mari fiindcă zugrăvesc „doar strîmbătatea socială circumstanţială" şi că, respectiv, descriu prea repede omul fundamental. Este, în general, la Noica ceva care ar putea primi numele de aroganţă filosofică şi care se vede bine în faţa artei. Ea constă într-o privire aşa de înaltă încît nu mai rtţme aproape nimic. Aroganţa aceasta are doza ei de facilitate, şi care o face de necombătut în exemple, căci, neoprindu-se decît la piscuri n-are cum greşi. Dar să spui că toate marile cărţi ale umanităţii sînt cele de dinainte de Montaigne, care a introdus noţiunea de autor şi a degradat cultura, şi că după Montaigne, aparţinînd neapărat cuiva, nici o carte nu mai e sortită să rămînă? Pentru Noica romanul nu există decît ca lectură de consum pentru femei, acela poliţist, de aventuri, tot aşa, dar pentru tineri, acela modern, de la Joyce, e simplă literatură sterilă de gradul II, critica e nulă moral şi filosofic ca act pur de alexandrianism, muzica este exterioară spiritului etc., etc. Toate acestea: sînt simple copilării ale unui mare spirit, pentru care arta e o formă a frivolităţii, a unui filosof care cochetează cu iluzia

economicoasă, că există în cultură, ranguri, că numai rangul întîi contează, tot restul fiind... literatură. Această suficienţă filosofică nu adînceşte însă raportul omului cu arta în aceeaşi măsură în care îl sărăceşte. Frumuseţea constă, spunea un critic (dar părerea criticilor n-are valoare pentru Noica), în existenţa deopotrivă a unei capodopere ca Anna Karenina de Tolstoi şi a unei opere „minore" ca Fum de Turgheniev; una fără... alta n-ar fi cu putinţă, numai compararea lor ne dă sentimentul de frumos; arta este domeniul diferenţei...

(România literară, nr. 2, 1991)

„Eseuri de duminică"

Citind Eseurile de duminică, pe care Constantin Noica le-a publicat în revistele anilor 1936-l943, dar pe care abia acum le strînge în volum editura Humanitas, după trei tentative făcute de însuşi autorul în 1944, 1970 şi 1985, nu se poate să nu te gîndeşti la tot ce desparte aceste articole şi conferinţe de spiritul filosofic al epocii în care Emil Cioran îşi tipărea eseurile exasperate, Mircea Eliade paradoxele metodice, iar Eugen lonescu nihilistele comentarii critice.

Se observă lesne că Noica este cel mai puţin liric dintre toţi. Şi el nu e niciodată tînăr. A fost din prima clipă adult sau, poate, bătrîn. Nu există la Noica nici protest, nici furie, nici entuziasm. Filosoful este mai degrabă un pedagog decît un iluminat. E şi singurul care a creat şcoală, după Nae lonescu, profesorul tuturor. Tonul îi este calm, persuasiv şi întreg, efortul i se îndrumă spre o înţelegere cît mai cuprinzătoare şi mai echilibrată. „Să rostim deci curajos banalităţile noastre", exclamă el într-un rînd (p. 32). Sau „Ceea ce nu întUneşti, decît la foarte puţini oameni, este un înţelept simţ al măsurii" (p. 34). Să fie el fratele fiului risipitor despre care vorbeşte într-un superb eseu (a cărui sursă editorul n-o cunoaşte, dar din care există frînturi, risipite ca oasele lui Osiris, în Jurnalul filosofic din 1944)? Să fie el adică acela care se supune, acela care se teme să nu piardă? Există peste tot la Noica un fond de cuminţenie înţeleaptă a gîndirii, tradus printr-o pedagogie fals blajină. Noica este, în chip incontestabil, un ipocrit, prin ipocrizie trebuind să înţelegem acea viclenie a învăţătorului care, convins în sinea lui că ştie şi că înţelege tot, joacă dinaintea elevului comedia ignoranţei şi a incapacităţii de pătrundere: „Acesta e destinul inteligenţei - se văietă extrem de inteligentul Noica-: să se amestece unde nu trebuie şi să nu facă ceea ce trebuie,", (p,,25). Şi încă ceva: într-un comentariu la Kant, Noica lămureşte .în ce sens filosofia acestuia se cuvine interpretată ca o critică: pentru că nu urmăreşte să

extindă cunoştinţele noastre, ci să le îndreptăţească. Situîndu-se în acel dincoace în care el însuşi a identificat transcendentul kantian, Noica face în eseurile lui de tinereţe (şi nu numai în ele) o critică a ideilor; fundamentîndu-le prin analiză şi prin explicaţie.

Pînă şi stilistic se poate remarca la Noica înclinaţia către exprimarea simplă, „nefilosofică". „Aş vroi - citim la pagina 134 - să vă spun despre ea (despre Critica raţiunii pure - N.M.) ceva atît de clar, incit, dacă ne-ar asculta un filosof, să n-o mai recunoască". Dacă nu m-aş teme că voi fi înţeles greşit, aş spune că Noica e ispitit să popularizeze conceptele filosofice şi, în general, ideile. El doreşte două lucruri: să le simplifice pînă la a le face accesibile intelectualului fără pregătire specifică şi să fie, pe această cale, cît mai convingător cu putinţă. Noica este un gînditor din speţa celor care nu se mulţumesc să ori să se comunice: el tinde să stîmească emulaţie şi să convertească, în filosoful Noica stă pitit un pedagog, iar în pedagog un misionar. Pedagogia gînditorului este o formă de a corupe sufleteşte. Aş nota, în această ordine de lucruri, că stilul a rămas acelaşi în cărţile lui Noica, de la 28 la 78 de ani. Bătrînul filosof retras la Păltiniş în ultimul său deceniu de viaţă gîndeşte şi se exprimă întocmai ca tînărul filosof din Mathesis ori din Eseurile de duminică. Particularitatea stilistică cea mai izbitoare este folosirea persoanei a doua singular, care, resimţită uneori astăzi ca o afectare, indică dorinţa secretă a autorului de a-şi împărtăşi cunoştinţele pe calea cea mai directă şi de a obţine o eficacitate maximă. El pare a-i spune cititorului: tu eşti cu mine, acum, cînd scriu sau gîndesc; şi ţie ţi se întîmplă un lucru sau altul, nu numai eroilor din relatarea mea. Iată un pasaj: „Blaga poate să aibă sau să nu aibă dreptate, lecţia lui e plină de tilc. Aşa

rătăceşti înainte de a te Intoar'ce al ale tale. N-ai ce face: ele nu sînt cu adevărat comorile tale pînă ce nu le-ai părăsit de-a binelea. Cîteodată te cuprinde spaima că n-ai să le regăseşti - şi nici nu le regăseşti Dar întotdeauna cînd te stăpîneşti cu adevărat în ele, simţi că n-o puteai face decit printr-un ocol - care e cultura însăşi" (p. 82). Alături de Blaga, rătăcesc împreună cel care scrie şi cel care citeşte, înainte de a se întoarce la ale lor şi sînt încercaţi de aceeaşi spaimă că nu le vor regăsi. Pe acest ton de comunicare intimă (era să spun de comuniune), caută Noica să insufle elevului său (cititorul lui Noica se simte întotdeauna elev) adevărurile sau convingerile filosofice.

Temele Eseurilor de duminică au mai puţină importanţă. Cîteva idei şi lecturi sînt recurente, dacă ne referim la preocupările filosofului din anii tinereţii şi1 apoi ai'bătrîneţii sale. Noica este, de la început, un „naţionalist" şi un ,-,optimist" cu privire la destinul neamului său.

Unele imperceptibile schimbări de apreciere se pot totuşi remarca, în 1936, el vorbeşte Despre o Românie" binecuvântată, în care tinereţea noastră ca popor este considerată o valoare, iar deznădejdea este respinsă principial. Opoziţia faţă de teza lui Cioran, cînd şi-a propus să reediteze în volum, eseurile, Noica se gîndea să dea culegerii chiar titlul eseului din 1936. Aş zice fără nici o maliţie: ce bine că nu şi-a realizat intenţia! în 1970 ar fi sunat groaznic acest titlu, ca să nu mai spun că una din ideile eseului, aceea că reîntregirea ţării între hotarele istorice încetase a mai fi o misiune pentru generaţiile de după 1918, ar fi fost cu siguranţă eliminată de cenzură, în 1940, în eseul România de totdeauna, Noica devine mult mai circumspect în valorizarea constituentelor românismului. El scrie: „Nu vedeţi că tot ce preţuiţi m românul de totdeauna este tot ce nu este el, tot ce nu a putut să fie el? " (p. 31).

Eseurile de duminică este o carte foarte frumoasă şi instructivă, o poveste care are ca subiect ideile (filosofice ori curente) şi ca autor un filosof cu suflet de misionar.

(România literară, nr 3, 1993)

„Modelul cultural european"

Am comentat deunăzi cele dintîi scrieri ale lui C. Noica (Eseuri de duminică). Am acum în faţă ultima lui carte, apărută în 1988 în germană sub titlul De dignitate Europae (Editura Kriterion) şi reluată de Editura Humanitas sub titlul Modelul cultural european. Cartea cuprinde eseuri publicate în anii 1986-l987 în România literară, Viaţa Românească şi Ramuri. Versiunea românească din reviste a fost pregătită pentru tipar de către autor. Probabil că şi titlul cărţii îi aparţine.

Lăsînd la o parte prefaţa, despre care voi vorbi la sfîrşit, sînt-nouăsprezece eseuri concepute evident în vederea unei cărţi, legate adică între ele prin idee şi continuîndu-se ca o ştafetă de la cel dintîi la cel din urmă. Ele se înscriu în marea tradiţie a filosofici culturii numită morfologia culturii, pe care a inaugurat-o, pe la începutul acestui veac, Leo Frobenius, al cărei statut i l-a dat ceva mai încoace Oswald Spengler şi dintre promotorii căreia nu putem să omitem pe Lucian Blaga. Dar Noica vine cu un punct de vedere critic faţă de felul în care toţi aceştia şi-au înţeles disciplina, părîndu-i-se că întruchipările spaţiale, fie ele abisale (adică subconştiente) de care ei s-au folosit ca să descrie culturile, mai degrabă pietrifică realul istoric decît îi sugerează evoluţia, îi sacrifică în definitiv curgerea în favoarea unei

configuraţii care, în plus, apare deseori fragmentată, în locul acestei morfologii tradiţionale, Noica pune morfologia ca parte a gramaticii. Pe cît de neaşteptată, pe atît de simplă este restituirea operată de el, un soi de ou al lui Columb: „O asemenea morfologie [...], scrie Noica (p. 89- 90), datează din ceasul clnd alexandrinii Antichităţii au pus ordine în manuscrise, în scrieri şi scriere, în ortografie, în gramatică, în exprimarea logosului şi, poate fără s-o ştie, în logos el însuşi. Orice altă morfologie, chiar dacă n-ar fi spaţială, este străină de gînd, înţeles ca obiect. Morfologie la propriu, cea care cu sintaxa laolaltă alcătuieşte partea fundamentală a gramaticii, vorbeşte despre «părţile de cuvînt», care în realitate sînt tiparele, condensările, formele şi ipostazele gîndului". în secolul nostru s-a mai inventat o sintaxă logică, iată acum şi o morfologie logică.

Nu va mai surprinde pe nimeni dacă, în locul spaţiului „grotă" de la Frobenius ori al timpului „havuz" de la Blaga, ca să exemplific cu ele imaginile arhetipale pentru diferite culturi istorice, va găsi la Noica o eră a substantivului, cu care se încheie Evul Mediu, una a adjectivului în care se împodobeşte Renaşterea, una a adverbului în Baroc, una a pronumelui personal în Romantism şi aşa mai departe pînă la nefericita epocă actuală a conjuncţiei, toate nefiind decît vîrste ale aceleiaşi culturi europene întru elogiul" căreia autorul a conceput eseurile sale. înainte de a explica raţiunea acestui elogiu, nu mă pot opri să nu citez două superbe pasaje, la fel de frumoase ca atîtea la Noica, în care speculaţia cea mai abstractă şi cîteodată hazardată se îmbracă întf-un vocabular plastic cuceritor şi memorabil. Primul pasaj narează moartea Evului Mediu cu modelul lui substantival de gîndire: „Pe cîmpul de la Azincourt, în nordul Franţei, ia sfirşit era substantivului. Acesta din urmă, devenit subiect în fraza şi în contextul istoriei, luase chipul cavalerului şi al seniorului, cel dinţii încercînd să-şi asume singur — clnd nu se integra într-un ordin — răspunderea ultimă, întocmai Cavalerului rătăcitor pe care-l încorpora mai tîrziu, cu delirul său, Don Quijote; cel de-al doilea, seniorul, ca subiect al mănunchiului său de vasali. Dar, spre a înfrunta lumea, le trebuia o armură. Aşa deci, în zale, cu armura lor de subiecte suficiente lor Insele, călare pe cai înzăuati şi ei, avea să apară floarea nobilimii franceze pe cîmpul de bătălie de la Azincourt. Aşa, iarăşi, aveau să se afunde nobilii, cu cai cu tot, în noroaiele de pe cîmpul de bătălie, unde feciori de păstori britanici, în picioarele goale, îi înfundau cu săgeţile lor şi mai adine, pînă la moartea cea fără de glorie" (p. 100-l01).

Al doilea pasaj se referă la ivirea Renaşterii, înveşmîntată în straiele ei pestriţe ca în nişte adjective scînteietoare: „în gramatica

culturii europene, adjectivul venea, spre sfîrşitul Evului Mediu, să grăbească extincţia substantivului. Piereau cavalerii închişi în armurile lor ca în nişte fortăreţe, spre a lăsa la Florenţa loc unei umanităţi pestriţe, în sinul căreia fiecare se îmbrăca după gustul şi fantezia sa. [...] Ne închipuim chiar că s-ar putea reface într-un fel istoria spiritului cu istoria costumaţiei, iar în civilizaţia europeană ţesătoriile Florenţei

dădeau bogăţie şi deopotrivă trimiteau, cu stofele lor, la varietate, frumuseţe, bun gust şi, într-o largă măsură, la arta care abia acum se năştea în adevărata ei autonomie: la pictură. Dar este aceasta arta tipică a adjectivului? Căci adjectivul • este decalcul lui epitheton: ceea ce e pus peste ceva [...] Oamenii şi lucrurile (Renaşterii) sînt aşa cum arată epitetele lor" (p. 102-l03).

Solide sub raportul cunoştinţelor istorice şi pur speculative, convingătoare şi indemonstrabile, ştiinţifice şi literare, eseurile lui Noica sînt pentru spiritul nostru deopotrivă hrănitoare şi savuroase. Puţini au apărat într-un mod mai seducător modelul oferit lumii de cultura Europei. Meritul ei principal ar fi acela la care se gîndiseră şi alţii, îndeosebi Malraux; dacă toate culturile au dat de obicei seama de colţul lor de lume, cultura europeană este prima care s-a'deschis spre toate colţurile lumii. Ea a reuşit acest lucru fiindcă este o cultură fără mister, neiniţiatică, transparentă, făcută a fi transmisă. Cînd eroul lui Sadoveanu din Creanga de aur, în drumul său de întoarcere în Dacia, ajunge în Bizanţ, el a trecut pe la egipteni şi a supt din laptele înţelepciunii lor străvechi. Noi îl redescoperim înţelept, dar direct nu cunoaştem nimic din învăţătura dobîndită, care e secretă. Din contra, tot ceea ce Werther al lui Goethe învaţă în anii săi de ucenicie şi de călătorie, aflăm în cele mai mici detalii. Aceste exemple (care-mi aparţin) măsoară distanţa dintre o cultură deschisă şi una închisă şi ne pot indica superioritatea formatoare a celei dintîi. O idee a lui Noica este şi că s-ar cuveni să aşezăm debutul culturii europene în anul 325 al conciliului de la Niceea, şi în Estul bizantin, nu în Vestul roman, deja haotic la acea dată la care Estul, el, putea lega între ele şapte asemenea concilii, pe durata a patru sute de ani, şi din care făcea nu numai prilejul unor foarte profunde dezbateri spirituale, dar şi un soi de enciclopedie a gîndirii europene pe cale de a lua fiinţă. Cu unele exagerări, această parte a cărţii aduce puternice argumente în favoarea deosebirilor dintre modelul european şi celelalte modele, dacă le putem numf aşa, fiindcă ele tocmai caracter modelator n-au avut.

Prefaţa cărţii, la care am promis să mă întorc, este, vai, scandaloasă şi arată coexistenţa la Noica a unei inteligenţe sclipitoare cu orbitoare prejudecăţi. Prefaţa condamnă, în termeni plăcuţi propagandei comuniste,

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Occidentul contemporan „debusolat", cu bolile lui sociale cronice şi cu tineretul lui „isterizat", incapabil să mai producă altceva decît cărţi pe care lumea de mîine „le va arunca în foc". Cine ar dori să înţeleagă exact erezia intelectuală din aceste pagini de introducere ar trebui să citească studiul lui J.F. Revel, Cunoaşterea inutilă, tradus de Dan C. Mihăilescu tot pentru Humanitas; ar vedea atunci cum într-o inteligenţă hotărît genială, ca a lui Noica, îşi pot face cuib idei hotărît stupide, ca acelea din prefaţa amintită, şi şi-ar da seama cum oameni superiori, mari intelectuali au putut deveni purtătorii de cuvînt inconştienţi (şi cu atît mai eficienţi) ai propagandei comuniste. Argumentele antioccidentale din prefaţă suferă de ceea ce Revel numeşte o logică de stînga, chiar dacă sînt în spiritul convingerilor de tinereţe ale lui Noica, şi ele antioccidentale, dar într-o logică de dreapta.

(România literară, nr. 18, 1993)

Al. Pin AL. PIRU „Panorama deceniului literar românesc 1940-l950"

Panorama deceniului literar românesc 1940-l950 de Al. Piru nu este, sîntem din capul locului preveniţi, nici o culegere de recenzii, nici o istorie literară, ci - cum indică şi titlul - un tablou: „pe cit posibil complet, studiat In cele patru sectoare ale sale, adică al poeziei, prozei, dramaturgiei şi criticii", ţinînd permanent seama „de criteriul estetic", deşi fără să neglijeze şi alte fapte „care compun complexul fenomen literar ". Autorul e conştient, apoi, că „ istoricul literar viitor nu va reţine deceniul 1940-l950 ca perioadă literară" (distinctă), dar intenţia lui nu este decît „a documenta asupra unui spaţiu in mod greşit socotit alb" şi, dacă un dicţionar de opere şi autori ar fi fost mai nimerit pentru aceasta, a ales totuşi calea panoramei din respect pentru perspectiva istorică. Este invocată ştiuta Panorama de la nouvette litterature francaise (nouvelle ed. ref, 1960) a lui Gae'tan Picon şi, spre a ni se risipi şi ultimele dubii privind legitimitatea îndrăzneţei metode, se dă şi un citat de la p. 47.

în fapt, Compendiul lui G. Călinescu se cuvenea amintit înainte de orice, fiindcă şi stilul şi concepţia lui Al. Piru în Panorama (ca şi în Literatura română veche sau în Literatura română premodernă) se şi vor vizibil călinesciene.

Sub raportul concepţiei, Al. Piru urmează deschis pe Călinescu şi totodată îl simplifică. Dacă nu situa literatura în istorie (mai exact: dacă nu accentua pe această latură), Călinescu nu ignora istoria pe care literatura o poartă în ea, şi Compendiul, limitînd indicaţiile de decor, se înfăţişa totuşi ca o descriere istorică a literaturii în cuprinsul căreia flecare categorie (messianicii pozitivi, micul romantism, romancierii, tradiţionaliştii etc. ...) era în egală măsură estetică şi istorică. Pentru Al. Piru, istoria rămîne doar un cadru exterior: de aici împărţirea cam mecanică pe secole (în cărţile anterioare) sau fixarea unui deceniu, literar vorbind, perfect arbitrar (în Panoramă), în acest cadru vom afla pe scriitori, grupaţi după genul literaturii pe care o scriu şi după generaţii. Aşadar, un dicţionar al literaturii deceniului 5 care înlocuieşte criteriul alfabetic cu acela al genului şi al generaţiei, tot fără mişcare în timp, tot fără istorie interioară. Panorama lui Al. Piru are măcar o idee principală, ea este o suită de analize, un tablou static, o hartă ridicată dintr-un punct abstract, înseamnă lipsa perspectivei istorice şi o lipsă a simţului istoric? Nu m-aş grăbi să pun semnul egalităţii între una şi alta, chiar dacă Al. Piru însuşi a făcut mereu, cînd a avut prilejul, astfel de nedreptăţi.

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Scrupulul cel mai mare al domniei-sale fiind exactitatea, un cititor maliţios (şi care i-ar cunoaşte plăcerea cu care caută oricui nod în papură) ar putea observa la rîndu-i destule inexactităţi. Deceniul literar 1940-l950 n-are, de pildă, nici o acoperire obiectivă, începînd la 1940 numai fiindcă acolo se oprise Istoria lui Călinescu şi sfîrşind la 1950 complet nejustificat. De ce nu la 1948 sau chiar la 1952? Şi nu trebuie oare analizat Nicoară Potcoavă în legătură cu restul literaturii postbelice a lui Sadoveanu? Tot aşa: dacă în cazul lui M. Beniuc, M. R. Paraschivescu, Şt. Popescu, D. Stelaru se discută şi de volume care nu se încadrează în deceniul 1940-l950, de ce nu se repetă excepţia şi în cazul Măriei Banuş sau a lui E. Jebeleanu, şi ei la fel de greu de priceput în absenţa cărţilor de debut? Să continuăm? Probabil că astfel de abateri sînt fatale, de vreme de Al. Piru, atît de vigilent în a le semnala în cărţile altora, nu s-a putut

pune la adăpost nici pe sine însuşi de o remarcă asemănătoare. Şi dacă ţinem atîta la exactitate, să spune că nici rezumatele de opere nu sînt chiar infailibile în Panoramă. în Moartea lui lacob Onisia de Geo Bogza ar fi vorba, după Al. Piru, „de temerara încercare a unui miner de a merge în miini pe cablul funicularului pentru a ajunge mai repede acasă în ajunul Crăciunului şi de fatala lui prăbuşire în prăpastie, după o supremă încordare ". însă lacob Onisia ar fi trebuit să fie acrobat ca să facă drumul mai repede în acest chip ciudat decît mergînd ca toţi'oamenii pe potecă, în realitate, el s-a folosit de funicular şi a fost surprins de întreruperea curentului (uitase că-i ajun de sărbătoare) deasupra unei văi; încercînd să meargă, atîrnat în mîini pînă la primul stîlp. s-a prăbuşit numaidecît.

„Călinescian" se vrea, în Panoramă, în tot ce scrie Al. Piru, stilul propriu-zis al analizei, numai că fără seva şi viziunile lui Călinescu. Cine s-ar îndoi de modelul acestor rînduri cu care se deschide paragraful despre M. Beniuc? «între munţii Codrului şi munţii Metalici, Grisul Alb taie o vale îngustă ce se lărgeşte din ce în ce spre cîmpia Tisei, lăsînd în urmă Ţara Zarandului şi crestele pleşuve ale Bihariei. Acolo, pe apa „limpede şi sonoră" a Desnei, în Sebişul străjuit de Pleşcuţa şi de culmile împădurire ale Dealului Mare, s-a născut în anul marilor răscoale ţărăneşti, 1907, poetul M.B.». Exemplul este aproape caricatural. La poezie, la proză, analiza decurge în tiparul consacrat, în unele scurte evocări biografice, călinescianismul e împins încă mai departe la penibile mărunţişuri: „Mai în tot timpul anilor de studii, Ion Cutova, suferind de TBC pulmonar, a stat prin diferite sanatorii (Satulung, Moereni), îndurînd operaţii grele şi un pneumotorax". Romanele sînt povestite pe scurt, orice „interpretare" lipsind şi s-ar presupune că tonul povestirii critice trebuie să ae dea o idee,

ca la Călinescu, de tonul inefabil al romanului, însă uneori se întîmplă ca ideea pe care ne-o dă să fie greşită. Un pasaj din Desculţ e relatat ca şi cum ar fi vorba de o veselă răscoală de operetă: ((Pe urmă răsculaţii merg in satul vecin. Secara, şi Precup Uţitpăr deschide abdomenul logofătului Filip Pisicu, turnindu-i înăuntru mămăligă fierbinte şi o oală de fasole (...) Cînd soldaţii se opun a trage în fraţii lor, ofiţerii, boierii, îi leagă în „răscol", îi bat '„santimetru cu santimetru" şi-i ucid în masă». Zece rînduri mai jos, citim: „Registrul tragic urmează celui comic... ". Aşadar, pînă aici am fost în registru comic!

Nu se poate contesta că Panorama e o carte utilă. Al. Piru şi-a rescris vechile recenzii, fără să facă un lucru cu adevărat nou, dar răpindu-le, într-o măsură, autenticitatea. Găsim în Panoramă autori de toată mîna (unii care au fost ignoraţi pe nedrept pînă azi), rezumate laconice de romane, drame, poeme şi studii critice, judecăţi în general acceptabile, referinţe necesare şi indice de titluri. Tabloul nu e selectiv, ci aproape complet, în avantaj ies - mereu - scriitorii mărunţi, fiindcă maniera constatativă a autorului nu se potriveşte unui Blaga sau unur Arghezi. Critica lui Al. Piru este" prin excelenţă ,.negativă", serioasă fără gravitate şi ironică fără umor. E ca şi cum noţiunea de critică ar fi luată mereu la propriu. Despre marea poezie lirică, despre autobiografia unui filozof, nu se poate scrie, fireşte, cum scrie Al. Piru despre Nebănuitele trepte sau despre Hronicul vîrstelor; dar despre autorii neînsemnaţi sau fără talent e singurul mod potrivit de a scrie, într-o jumătate de pagină. Al. Piru absoarbe opera, ca o sugativă pe care rămîn întipărite cîteva pete de cerneală. Mulţi au descoperit, în acest stil uscat şi detaşat, obiectivitate, însă a fi obiectiv n-are nici un sens în critică decît dacă se dovedeşte mai întîi că e la mijloc o

personalitate. Panorama lui Al. Piru răspunde, dintre toate năzuinţele exprimate de autor la început, mai ales aceleia de ,,a documenta asupra unui spaţiu în mod greşit socotit alb" din istoria noastră literară.

(Contemporanul, nr. 21, 1969)

ALEXANDRU PALEOLOGU „Treptele lumii sau calea către sine a Iui Mihail Sadoveanu"

Eseul consacrat de Alexandru Paleologu lui Sadoveanu (Treptele lumii sau calea către sine a Iui Mihail Sadoveanu) este probabil lucrul cel mai original care s-a scris pînă astăzi despre autorul Baltagului. în cîteva din punctele lui de plecare sînt bucuros să mă găsesc solidar cu Alexandru Paleologu. E vorba, înainte de orice, de considerarea marelui scriitor nu ca ..un instinctual, om al naturii", ci ca „un artifex de esenţă cărturărească", intelectual şi erudit, a cărui operă a evoluat vizibil de la cărţile tinereţii la cele ale maturităţii „printr-un proces de transmutaţie interioară care l-a modificai fundamental". Se ştie că nu toată lumea împărtăşeşte ideea acestei rupturi. Linia de demarcaţie între întîiul moment %" cel următor ar trece, aproximativ, prin anul 1929, cînd Sadoveanu a publicat Zodia Cancerului, precedată de Hanu-Ancuţei şi de împărăţia aflor şi urmată de Baltagul, în primul moment, legat de ambianţa săm'uătoristă, povestirile şi romanele sadoveniene se înfăţişează, ca şi restul prozei epocii, în necontestabil regres faţă de marea proza a epocii anterioare; în următorul, capodoperele sadoviene alcătuiesc un tot, un fel de sistem comunicant. „Abia după un sfert de secol de .a debut, scrie Alexandru Paleologu, Sadoveanu a devenit Sadoveanu. Dacă mi vrem să admitem asta, mi înţelegem nimic din lenta şlefuire a pit' 'ei săvîrşită de Sadoveanu şi nu înţelegem sensul lungii sale căi către sine". Trebuiesc, de asemenea, înlăturate, susţine criticul, eucomiul pur, ce transformă o operă vie într-un soi de moaşte scoase periodic la ivt-ală şi atinse cu degetul spre reconfortarea orgoi-uiui naţional, ca şi toate aceste clişee (cîntăreţul naturii, limba curată ca a poporuluft care s-au prins de trupul operei sadoveniene ca nişu. ciulini sîcîitori.

Un interesant capitol, cunoscut mai demult, fragmentar, din care am citat în Utopia cărţii, studiază apoi filosofia lui Sadoveanu: caracterul ei intelectual universalist şi de praxis (înţelepciune). O filosofic bazată pe aprobarea cosmosului, monistă şi care privilegiază „legea" generală în detrimentul accidentului individual; sursele ei sînî în gnosticism, în acel amestec deci de gîndire helenistică, mitologie orientală şi creştină prin care trec sevele pitagoreice şi se încheagă magia unităţii cosmosului. Alexandru Paleologu este convins că se poate dovedi o frecventare reală şi temeinică de către Sadoveanu a acestor surse, şi le descoperă prezenţa în operă. El compară, între altele, ipoteza sadoveniană asupra

afirmaţiei spirituale a magilor Daciei (din Creanga de aur) cu tezele lui Pîrvan şi Blaga, ceea ce ar putea însemna că Sadoveanu învăţase filosofie după ureche, în scopurile imediate ale artei lui. Alexandru Paleologu precizează: „Nu e vorba de o «filosofie» naturistă, simplă, populară; e o filosofie savantă, hermetică, presupunînd cărţi şi exegeze erudite. Este o filosofie ţi o artă de caracter iniţiatic, termen

care sperie pe unii, sugerîndu-le cine ştie ce vrăjitorii «oculte», cine ştie ce uneltiri suspecte; această spaimă este un fenomen de semicultură, cînd nu de-a dreptul o aliteraţie mentală".- Conştiinţa iniţiatică aparţine cosmologiei tradiţionale, aceeaşi pretutindeni, nealterată de fireştile ei variante stilistice; ea presupune o concepţie monistă despre univers -hen kai pan - în sfera căreia se înscriu toate marile sisteme moniste ale gîndirii universale. Putem desigur discuta cît 'din filosofia sadoveniană este trasă din izvoare cărturăreşti, şi cît făcute intuitiv; mie mi se pare a intra o doză de exagerare în afirmaţiile eseistului; dar e neîndoielnică „sensibilitatea" scriitorului la un anumit mod de a concepe universul, la o natură înţeleasă ca „epifanie a misterului cosmic" şi nu ca sălbăticie rousseau-ist cultivată şi aşa mai departe.

Propriu vorbind, eseul dezvoltă aceste premise şi constă în demonstrarea, strălucită, a caracterului iniţiatic pe care-l presupun (în ordinea filosofici şi a artei), trei dintre operele de seamă ale lui Sadoveanu: Creanga de aur, Baltagul şi Ochi de urs. Această demonstraţie, pregătitoare, în intenţiile lui Alexandru Paleologu, va fi urmată de analize mai direct critice într-un volum ulterior. Eseistul observă cîteva similitudini frapante între scrierile menţionate: toate sînt, în fond, romane de dragoste; în toate, dragostea atrage o coborîre în infern şi descoperirea mijlocului ce permite ieşirea de acolo; la rîndul ei, experienţa infernală se constituie ca o iniţiere şi ca o pedagogie; în sfirşit, oricît de realiste ca înfăţişare ar fi unele din aceste romane, există în ele profunde relaţii simbolice (ce Ie conferă caracterul iniţiatic) ori chiar, bine disimulate, anumite structuri mitice ce multiplică în ordine realul de la suprafaţă, în ce le priveşte pe acestea din urmă, ele au format mai ales obiectul de studiu al criticii anglo-saxone (sub influenţa cercetărilor antropologice ale lui Frazer şi ale şcolii din Cambridge), dar n-au lipsit nici aiurea, ca urmare a studiilor lui Yung. Serge Doubrovsky, la ale cărui informaţii recurg, citează un studiu a lui Gilbert Durând despre Le decor mytliique de la Chartreuse de Parme, în care e vorba de acel,, semantism primordial al sufletului uman care debordează toate semiologii/e într-un dat imediat nu al conştiinţei individuale şi reflexive, ci al comunicării universale a conştiinţelor". La noi, astfel de analize ale arhetipurilor nu s-au întreprins, pe cît ştiu.

Alexandru Paleologu porneşte, cum am văzut, de la constatarea unei structuri aparente (cele trei romane în discuţie sînt romane de dragoste, iar dragostea este, în fiecare, pusă la încercare, se observă cu ochiul liber) spre a ajunge pe urmă Ia acele structuri ascunse, mitice, rod al imaginaţiei colective, între unele şi altele, ca între „mase cu densităţi diferite", relaţia nu e simplă, de reduplicare, ci complexă, romanele căpătîndu-şi prin această structurare dublă simbolismul esenţial.

Nu e nevoie să dau multe exemple, spre a constata că Alexandru Paleologu a văzut bine. în Creanga de aur, Kesarion Breb se îndrăgosteşte de Măria din Amnia. Pentru el, infernul este Bizanţul lui Constantin şi al [rinei, de unde o smulge pe Măria. Creanga din titlu (simbol străvechi, ştiut încă autorului Eneidei) este aici tot una cu înţelepciunea, cu ajutorul căreia Kesarion o scoate pe Măria din. tenebrele palatului lui Constantin ca să intre, prin durere, împreună, „în ordinea definitivei înţelegeri, care e cea mai mare iubire". Creanga propiţiatone poate fi baltagul nefolosit de Gheorghiţă, în celălalt roman, unde Vitoria descinde în infern (simbolizat de rîpa unde se află osemintele lui Lipan), iar Gheorghiţă face o experienţă

a iniţierii, în Baltagul, scenariul mitic îi oferă legenda zeului ucis, a lui Osiris. în Ochi de urs, există, de asemenea, un scenariu al labirintului păzit de fiară sau al danteştei selva oscura.

Alexandru Paleologu revelă foarte sugestiv aceste implicaţii. Culi l Jrsake din Ochi de urs coboară şi el în infern. Acesta, spune criticul, este, spre deosebire de rîpa din Baltagul ori de Bizanţul din Creanga de aur, infernul interior (Mă întreb: oare nu există un infern interior şi în celelalte? nu-l găseşte episcopul de la Sakkoudion pe Kesarion închis în chilie şi în sine, după opt zile de post negru şi de retragere din orice relaţii cu lumea din afară, chinuit de răspunsul la teribila întrebare în faţa căreia întreaga înţelepciune din univers a trebuit să se dea bătută? nu există în Baltagul acel prînz refuzat, cum spune Paul Georgescu, al Vitoriei, semn al coborîrii în infernul din sine unde crede a afla adevărul?).

Aceste analize, pe care eu, schiţîndu-le, le lipsesc şi de frumuseţea, şi de rigoarea lor, conduc înţelegerea operei sadoveniene în locuri nebătute, virgine, în care, deocamdată, Alexandru Paleologu se află singur, însoţit doar de certitudinea orgolioasă că posedă adevărul (absolut, nu personal), care e creanga lui de aur. „Socotim că decriptarea temei tsis-Oniris în Baltagul este suficient de convingătoare, spune criticul. Nu vedem cum ar putea fi respinsă cu argumente totodată oneste şi inteligente... Noi nu propunem o interpretare personală, întîmplător sîntem primul care a divulgat-o, prin mijlocirea tiparului, dar, cum spuneam la începutul demonstraţiei noastre, nu ne închipuim

că dintre cititori nu a văzut-o, vreme de atîtea decenii, chiar nimeni". Ei bine, oricît de straniu ar părea, s-ar zice, nimeni. Eu m-aş mira mai puţin: este aproape o lege a receptării operelor de a nu se vedea anumite lucrări decît foarte tîrziu şi, implicit, de a se lăsa furată de aparenţe. Ar merita să fie scrisă o carte în care să ni se explice de ce, în 1905, H. Sandielevici simţea în Sadoveanu doar copia naturalistă a realului, iar noi astăzi sîntem izbiţi, din contră, de „artificialitatea" şi hieratismul operei; sau de ce lui Pompiliu Constantinescu Enigma Otiliei i se părea, în 1938, un tablou foarte firesc al vieţii şi psihologiei burgheziei româneşti de după 1900, iar nouă astăzi ni se pare acoperit aproape în totalitate de viziunea şi metoda personală a autorului, care transformă personajele în măştile unei commedia dell'arte. Vreau să spun că legea receptării scoate la iveală cu timpul ceea ce e convenţional în naturalul artei, pe Isis şi Vitoria, minotaurul, fiara, în ursul lui Culi, sau metamorfozează o rîpă din Ţara Doinelor în infern şi o pădure ardelenească în dantesca selva oscura. Cine s-ar mai întreba azi, ca Perpessicius în urmă cu 40 de ani, cum de e luat în serios de ceilalţi eroi ai Enigmei călinesciene un personaj aşa de dubios şi vizibil escroc precum Stanică Raţiu? Poate doar aceia care pretind absurd credibilitatea realistă întîmplărilor dintr-o comedie de Plaut sau Moliere. Cu unele din interpretările critice anterioare, cu toată originalitatea alor sale, Alexandru Paleologu s-a întîlnit totuşi. Un caz semnificativ ni-l oferă Baltagul. Autorul Treptelor lumii critică sever ideea parafrazei după Mioriţa şi pe a monografiei antropologice. I. Negoiţescu şi cu mine am mers în acelaşi sens. Alexandru Paleologu ne atrage atenţia că, la fel cu cei care au susţinut relaţia dintre roman şi baladă, nici noi, care am respins-o, n-am confruntat cele două opere în datele lor fundamentale, enumerînd doar două-trei puncte de contact superficiale (doi ciobani omoară pe al treilea... etc.). Pare destul de curios că o atît de veche dispută s-a putut desfăşura în lipsa acestei operaţii elementare: dar e perfect adevărată remarca. Intru în acest detaliu, fiindcă eu însumi am observat ciudăţenia, de curînd, obligat să recitesc Baltagul în vederea unui eseu despre romanul

românesc. Lui Alexandru Paleologu revenindu-i nici vorbă, întîietatea în a fi spus-o, trebuie să mă mulţumesc a-i completa lista punctelor de divergenţă între roman şi baladă, în baladă, scopul scenariului imaginat de cioban este învăluirea, ascunderea morţii şi a cauzelor ei; în roman, el este, din contra, dezvăluirea împrejurărilor morţii. Deosebirea este importantă nu numai deoarece romanul trage de aici o urmă justiţiară (inexistentă în baladă), la care se referă şi Alexandru Paleologu, dar şi fiindcă singură atitudinea dezvăluitoare conduce la o căutare şi la o ieşire din spaţiul consacrat prin

î

care romanul se constituie ca gen. Ciobanii din baladă nu se mişcă, în fond, ci pendulează, fără a părăsi spaţiul sacru, mitic, în fine, această căutare (esenţială în orice definiţie, cred, a romanului) este în Baltagul opera unei femei care îşi iese provizoriu din rol şi, în loc să ţească pînza aşteptării, merge în ţara bărbaţilor. De aici decurg multe consecinţe.

Fără îndoială, problema unei cronici ca aceasta nu e de a pretinde celui comentat să aibă părerile cronicarului. Mă deosebesc de Alexandru Paleologu în unele privinţe esenţiale. De exemplu: teza căutării pe care îmi bazez analiza Baltagului ca roman realist este incompatibilă nu numai cu menţinerea lui în cîmpul de sensuri al baladei, dar chiar cu orice model simbolic (Osirian ori altul) care ar anula „căutarea" (interpretînd-o ca pe o obligatorie repetare simplă) şi de asemenea „ieşirea", căci ne-ar menţine în spaţiul mitului. Asemenea deosebiri sînt inevitabile şi fac hazul criticii. Mai mult: am citit Treptele lumii cu un interes maxim tocmai pentru că voiam să văd cum se pot scoate concluzii radical diferite din premise fundamental asemănătoare. Cine ar compara Utopia cărţii cu Treptele lumii ar constata acest lucru extrem de instructiv pentru critică în natura ei. Pe de altă parte, eseul lui Alexandru Paleologu este atît de coerent în demonstraţiile lui, încît m-am surprins, citindu-l, că-mi ignor propriile păreri şi mă las fermecat de ale autorului. Extraordinară la el nu este erudiţia pur şi simplu (uimitoare), ci firescul ei. Nimic nu e ostentativ, scos acum, proaspăt, din cărţi, nimic nu e inert material, inutil ideii critice. Referinţa, citatul, parantezele sînt spontane, ca o limbă maternă în care te-ai deprins să-ţi traduci automat gîndurile. Pe aloduri, ocolurile savante mi-au amintit de Odobescu, numit el însuşi într-un context de două ori odobescian: o dată, pentru că e plin de parfumul unor versuri latineşti; a doua,- datorită mărturisirii gustului pentru livresc („ mărturisim că am cedat unei ispite livreşti şi unei plăceri de om ce nu mai e tînăr"). întregul eseu se lasă în voia acestor excursii erudite. Dacă Nechifor vorbeşte, ca tot omul, de „dracii" Vitoriei, comentatorul ne răsfaţă cu o digresiune „demonologică", citînd pe Goethe, Hasdeu, Hugo, Plutarh, Cabala şi Yung, proverbe populare, Neagoe Basarab şi C. Noica. Dacă vine vorba de Mioriţa (şi vine deseori), nu se mărgineşte s-o compare cu Baltagul, dar intră într-o lungă şi, cred întemeiată, dispută cu folcloriştii Heidegger e citat în legătură cu mortul din-rîpă, Lipan, maxime lăţim ori franceze, cuvinte greceşti, indicaţii etimologice, expresii în trei-patru limbi împînzesc pagina. Firul nu e pierdut nici o clipă, deşi mereu îngropat, ca Styxul, sub pămînturile mişcătoare ale erudiţiei. Dacă este o preţiozitate la Alexandru Paleologu, ea este una a excesului de naturaleţe. El scrie atît de nestînjenit, încît pare a-şi face din absenţa

oricărei constrîngeri o paradoxală pedanterie, de tipul conversaţiei orale. Spaţiul nu-mi îngăduie să citez mostre din această retorică foarte pers&nală, unde a exhereda şi ordalie stau alături de „dacă nu ne-arfi căzut, cum se zice, această fisă", adică cuvîntul savant (şi nu-l iau în seamă pe cel din vocabularul filosofic) de exprimarea cea mai uzuală, chiar grosieră. Vioiciunea exprimării, nonşalanţa ei deplină, se remarcă şi în felul în care criticul indică, pe lîngă bibliografia şi aşa imensă a temelor sale de reflecţie, şi o „bibliografie" de tip oral (să ni se ierte alăturarea): „Cum am auzit pe cineva zicînd", ori „nu ne amintim unde am citit sau poate am visat", sau, pur şi simplu, ne comunică că a verificat cutare lucru telefonîndu-i lui C. Ţoiu (iar în paranteză precizăm ziua istoricului eveniment). Acestor, în fond simpatice, neseriozităţi (echivalente cu o aristocratică plăcere de a purta haine de stradă uzate şi sandale pe piciorul got la un concert simandicos) să le adaug şi o deferentă ostentativă şi cam forţată („ Munca acestui savant este impunătoare şi nu avem dreptul de a-i drămui cuvenitul respect. Facem această declaraţie tocmai pentru că, de pe poziţia ingrată şi uşor recuzabilă, dar în unele privinţe poate mai degrevată de preconcepţii, a unui nespecialist, ii vom aduce nişte întîmplări nu totdeauna amabile şi nu voim 'ca acestea să Impieteze asupra aportului considerabil al travaliului său ") de care Alexandru Paleologu uzează fără vreo necesitate, căci stilul său critic rămîne tot timpul perfect -cordial, chiar dacă ferm pe dedesubt în exprimări polemice, o cordialitate pe care o datorează transparenţei şi eficacităţii lui. Este un stil al ideii, nemetaforizat, şi de o cultură aşa de bine însuşită, încît îşi permite fără efort orice libertate.

(România literară, 5, 1979)

„Ipoteze de lucru"

„Nouă acestorlalţi ne rămîne în orice caz mîngîierile gîndirii lucide"; această propoziţie a lui Paul Zarifopol, citată de Alexandru Paleologu într-unul din eseurile ce i le consacră, mi se pare foarte la locul ei şi cînd e rostită de către autorul Ipotezelor de lucru. De altfel, admiraţia eseistului de azi pentru eseistul de ieri nu datează de azi, de ieri, chiar dacă limpedea ei mărturisire o avem în faţa ochilor abia acum. în Precizări necesare cu privire la Paul Zarifopol, eseu pe care nu-mi amintesc dacă şi unde l-am mai citit înainte de a fi reluat în recentul volum, Alexandru Paleologu, după ce deplorează cota scăzută a primului conducător al „Revistei Fundaţiilor Regale", afirmă că articolele culese de acesta în cărţi cititorul contemporan ar trebui,

spre o mai bună cunoaştere, să le adauge pe cele neculese,' şi precizează: „... Nu vreau, fireşte, cîtuşi de puţin să minimalizez aceste texte, care au însemnat pentru mine, în anii mei de ucenicie, modelele şi

îndemnurile decisive...". Lucrul, deşi evident din capul locului, trebuia spus! Ca să înţelegem legătura spirituală dintre cei doi eseişti, e, poate, bine să citim cu atenţie ce scrie al doilea, despre cel dintîi.

în trei ample articole care, împreună cu acela despre Noica (analizat de Ion lanoşi în numărul trecut al „României literare"), constituie partea cea mai substanţială a Ipotezelor de lucru. Alexandru Paleologu ne oferă mai mult decît cîteva sugestii pentru un portret al lui Paul Zarifopol. El porneşte de la discutarea judecăţilor anterioare şi constată că acestea - limitate de obicei la semnalarea a trei note ce ar fi caracteristice lui Zarifopol, şi anume scepticismul, estetismul şi o nu prea sigură orientare în spaţiul cultural românesc -sînt, dacă nu greşite, cu totul insuficiente. Mai ales scepticismul i se pare a fi rodul unei confuzii. Să ne oprim şi noi asupra lui. Paul Zarifopol avea spirit critic, era lucid şi consecvent polemic, însă nu sceptic, şi cu atît mai puţin nihilist. „Scepticismul, m această accepţie ~ spune Alexandru Paleologu şi ar fi trebuit subliniat adjectivul demonstrativ - antidot al credulităţii, e totuşi mult mai mult o tehnică a validării decît o argumentare a incertitudinii, după cum, pentru artă. critica e, în principala ei finalitate, o tehnică a admiraţiei, negaţiOf fiind doar un efect subsidar, de necesară profilaxie". Paul Zarifopol a fost un exasperat de iconodulie şi de clişee culturale. Polemizînd cu „generaţia tînără", de la 1930, el declara: „Menirea istorică a generaţiei noastre a fost să intreţie un raţionalism critic necruţător". Şi Tudor Vianu, şi alţii credeau acelaşi lucru. Acest raţionalism necruţător e de cîteva ori scos în evidenţă de Alexandru Paleologu la modelul său şi, pe bună dreptate, distins de inteligenţa uscată, searbădă, care i s-a reproşat indirect lui Paul Zarifopol, ca, de altfel, tuturor ironiştilor. Din contra, inteligenţa primului editor al lui Caragiale e savuros irigată de bună dispoziţie, ea tresare permanent de un rîs interior. Alexandru Paleologu mărturiseşte mai departe a fi învăţat cel mai mult tocmai din această inteligenţă ironică şi funciar veselă. Mărturisirea merită să fie.citată în extenso: „Am învăţat de la triada Caragiale-Zarifopol-Cioculescu in primul rină'-lucrul acesta minunat şi de cel mai mare preţ, anume că buna dispoziţie este condiţia cea mai propice a luciditătii, a libertătii spiritului, a imunităţii (omeneşte relativă) faţă de prostie şi frică: adevărul acesta mi l-au confirmat Rabelais, Montaigne, Cervantes,. Voltaire, Goethe, Anatole France, mi l-a confirmat apoi viaţa şi poate mai cu seamă

adversităţile ei. în anii adolescenţei şi tinerelei mele, intre altele şi influenţa lui Şerban Ciocu/escu m-a ajutat în bună măsură să rezist curentelor întunecate, iraţionale şi inumane care au sedus totuşi pe mulţi şi, spre stupoarea mea, chiar pe unii din cei mai înzestraţi dintre reprezentanţii generaţiilor interbelice. Curentele acelea erau potrivnice bunei dispoziţii şi superioarei skepsis ce caracterizează spiritul critic şi umanismul". Acesta este esenţialul. Nu numai ironia, dar rîsul este, cum spunea mai în glumă (se poate altfel?), mai în serios, Paul Georgescu, constitutiv gîndirii democratice şi de stînga. Rîsul este indiciul relativităţii şi al acelui individualism superior fără de care umanismul nu e de conceput. Zarifopol ştia, ca şi Paleologu, că ceea ce se opune rîsului liber nu este plînsul, ci rînjetul inform şi gregar al rinocerilor.

Cu aceasta, am caracterizat în parte şi eseistica lui Alexandru Paleologu. Ea este, în primul rînd, una lucidă, critică, ironică. Polemismul e la locul lui peste tot în aceste eseuri politicoase, deşi ferme, a căror urbanitas se observă imediat, începînd chiar de la frumuseţea stilului, de o studiată şi aristocratică neglijenţă, în definitiv, polemismul lui Paleologu e o formă a discreţiei; şi ţine de o artă a conversaţiei.

Premisa lui declarată este că în cultură şi în idei totul e discutabil; e, adică, necesar să fie discutat, în critică, autoritatea nu constă în suprimarea replicii, dar în stimularea ei. Cine are cu adevărat autoritate (şi Paleologu are) provoacă discuţie, -deseori pătimaşă, cîteodată senină, - întreţine plăcerea disputei şi nu se supără stupid pe adversari. Critica excită spiritul la discuţie sau nu există. Cu Noica, Dinu Pillat, Ş. Ciocul^s^u şi cu alţii, autorul Ipotezelor de Icuru s-a aflat în umpul din urma în poziţie de luptă de idei, cum fusese mai demult 'atunci însă mult mai acerb; cu N. Balotă şi cu Al. Tvasiuc. Critica trăieşte din permanentă confruntare şi moare nu doar cînd i se pune purr>*,ul în gură, dar cînd ea însăşi pune pumnul în gură replicanţilor ei. A treia însuşire a eseisticii lui Paleologu o constituie bunul ei simţ. Am luat termenii în excepţia susţinută e criticul însuşi într-o carte mai veche, dar şi în unele articole din cea de faţă. Bunul simţ se opune simţului comun, aşa cum gîndireu aplicată adecvat la obiectul ei se opune pseudogîndirii ce produci locuri comune. Dar (altă însuşire) bunul simţ e superior toleram, capjbil să înţeleagă fără să se nege pe sine şi să aleagă fără să exclud't. Magistralul eseu despre Despărţirea de Goethe a lui C. Noica gase,,te în reducţionalismul filosofului, cum să zic, calul de bătaie principal, căci dacă „pentru Noica ^rice discuţie se traduce într-o opoziţie, (şi) orice opoziţie într-r> excludere , pentru Paleo'o^a distincţia separă

spre a face mai clară legătura, iar opoziţia e o tensiune în armonie. Şi, în fine, cum nu e capabil de comprehensiune de,cît acela care ştie destul, eseistica lui Alexandru Paleologu este erudită, hrănită de lecturi diverse şi făcute la timp (ceea ce înseamnă recitire), deschisă dinspre artă (şi nu doar literatură) spre filosofie. Erudiţie nu vrea să fie îmbîcseală de cunoştinţe, dar însuşire naturală, asimilare nonşalantă. Nimic rigid, inert, în bagajul intelectual al eseistului. Ideile, citatele, relaţiile vin de la sine, exact cînd e nevoie de ele. Sigur, spontaneitatea aceasta presupune, pe lîngă vocaţie, o tehnică. Alexandru Paleologu ştie foarte bine cum se joacă naturaleţea. Eseurile lui sînt causerie superioară, înaintînd, â bâtons rompus, printre paranteze, amintiri personale, divagaţii, glume, dar coagulate totdeauna în jurul unei idei, pe care doar cine nu vrea n-o vede. Spiritelor dogmatice li se pare că eseistul bate cîmpii. Cărţii despre Sadoveanu (care nu era altfel decît cea de azi, deşi se ocupa de un singur scriitor) i s-a reproşat că vorbeşte doar despre trei opere, sau chiar că nu vorbeşte nici despre ele, pierzîndu-se îh incursiuni erotologice şi demonologice. Ca şi cum n-ar exista - în critică, în viaţă - decît magistrala simţului comun pe care merg atît de siguri pe ei, toţi inşii lipsiţi de har şi de imaginaţie! Există nenumărate drumuri şi poteci, unele tăind de-a dreptul, altele ocolind. Pe acestea le iubeşte Paleologu. Ca să nu mai spun că, în aparenta badinerie din cărţile lui, densitatea ideilor este incomparabil mai mare decît în atîtea studii serioase şi docte!

Şi, fiind vorba de badinerie: tot Paul Zarifopol scria, în Maurois, publicul şi criza glumei, că gluma este ,- o formă permisă şi admisă de a ne scoate din suflet o nemulţumire ". Nu poţi întotdeauna să strigi pur şi simplu. De aceea: „Gluma însă e ca o gimnastică; practicarea ei, totdeauna intrucîtva complicată, dezvoltă o energie prin care ne izbăvim plnă la capăt de zgîndăriri obsedante, cum slnt acele pe cari ni le lasă o displăcere estetică". Şi Zarifopol adăuga că mult mai penibil e să iei în serios o glumă decît să glumeşti cu lucruri serioase: „E o farsă teribilă cînd cineva, sau intenţionat sau inocent, îşi refuză gluma, îndărătnicia de a lua expresia ironică drept expresie directă, sau, cum se zice, serioasă, este o faptă neasemănat mai diavolească, decît toate răutăţile posibile ale ironiei". Lui Alexandru Paleologu (dar oare

numai lui?) i-a fost refuzată nu o dată, de către inşi prea serioşi, înclinaţia spre acea formă a libertăţii minţii care e ironia. A perseverat însă. Şi cum, se ştie, perversare diabolicum (est), cred că era singurul fel al ironistului de a se arăta mai al dracului decît dracul.

(România literară, nr. 8, 1981)

Alexandru Paleologu „Alchimia existenţei"

însemnările critice din Alchimia existenţei, la fel de profunde şi de scînteietoare ca şi cele din cărţile anterioare, dezvăluie o latură mai puţin pusă în valoare pînă acum a scrisului lui Alexandru Paleologu, şi anume aceea de portretist şi de evocator, încet, încet, eseistul se revelă şi un remarcabil prozator, stăpînind, pe lîngă arta prozei de idei, o artă de povestitor, nonşalantă şi riguroasă, o intuiţie subtilă în observarea oamenilor, la care trebuie adăugat stilul foarte personal şi cultivat. Nu e de mirare, că viitoarea carte a autorului nu va fi probabil, studiul analitic aşteptat despre Sadoveanu, în continuarea Treptelor lumii, ci o carte de memorii. „Socotesc că dacă mor înainte de a mărturisi ce am văzut şi cunoscut, nu mi-am făcut datoria", declară Alexandru Paleologu în interviul acordat lui Călin Dan pentru revistele .„Amfiteatru" şi „Orizont" şi reluat în finalul culegerii de astăzi. „Sîntem cîţiva supravieţuitori ai unei lumi dispărute şi despre care • testimoniile lucid-afective sînt puţine. E vorba de reconstituirea şi fixarea unor privelişti sociale, ceea ce aş numi autobiografia unei societăţi, nu a unui individ" Alchimia existenţei conţine cîteva eşantioane caracteristice, care merită a fi semnalate, înainte de orice. Aş începe cu amintirile despre H. Catargi, printre rîndurile cărora îmi place să citesc un autoportret: „ Dar Catargi a rămas mai monden decît Pallddy. [...] Evident că şi al avea zona lui de solitudine, chiar intratabilă, nu se poate altfel p'entru un artist. Era însă un om deosebit de culant, 'de receptiv, de curtenitor unde juca bridge, cu lumea care nu avea nici o legătură, sau doar una întîmplătoare, cu arta, şi care nu făcea nici un caz de pictura lui, o socoteau o simplă lubie nevinovată, care i e poate trece cu vederea unui om de lume atît de simpatic. El era gata la orice conversaţie, nu era omul care să amintească sau să facă simţit că este un artist, un intelectual, un om diferit de ceilalţi, cu o a doua viaţă, mai esenţială [...] De la Catargi am auzit cele mai interesante remarci despre artă spuse absolut de la egal la egal, bineînţeles cu autoritatea (discretă) a profesionistului, dar fără a o impune ". Şi încă: „ în viaţă avea o inteligenţă cuceritoare tocmai prin simplitate şi naturaleţe, a unui om de lume bine crescut, care nu-şi aroga nici o superioritate asupra oricărui alt ins din aceeaşi societate, un om care nu făcea deloc caz de propria inteligenţă". La moartea lui Marin Preda. Alexandru Paleologu prinde, în cîteva agrafe, ceva din natura reală, de atîţia necunoscută ori chiar răstălmăcită, a omului care nu mai era: „ Pentru că avea o predilecţie pentru licenţele de limbaj şi pentru că, într-adevăr, îşi dădea uneori în petec în ce priveşte

v

«Ies bienseances», unii îi contestau lui Marin Preda o însuşire pe care, dimpotrivă, ţin să i-o recunosc, să i-o subliniez: Marin Preda era un domn. [...] Se aseamănă, aşa îmi pare, cu Pierre Bezuhov, cel mai

desăvîrşit domn dintre toate personajele literaturii universale. Desigur, el se ştia mare scriitor, tot aşa cum Pierre avea simţul profund al egalităţii umane. Respectul lui pentru cultură era nesfîrşit, aşa cum era şi al lui Ilie Moromete, cire-l admira pe lorga pentru mintea şi ştiinţa lui [...] Respectul pentru cultură este o trăsătură ţărănească sau, cel puţin, a unui anumit tip de ţăran, cel care a dat ţării noastre atîţia artişti şi intelectuali de mare clasă". N-am spaţiul necesar pentru a reproduce, şi alte portrete, al lui Sergiu Al. George, al lui N. Steinhardt etc. în sfîrşit, din aceste succinte amintiri, nu sînt absente umorul şi autoironia. La o recepţie de la ambasada română din Paris, în 1968, autorul se lipeşte întîmplător de doi necunoscuţi: „ Un bărbat înalt, un francez, vorbea cu un domn a cărui figură îmi era familiară, un român, cineva din familia Zarifopol. Băgîndu-mă cam indiscret în preajma lor mă uitam zîmbind la român aşteptînd să mă recunoască şi el. Ţinea în mină un (oi mare de ţuică şi stătea degajat în picioare, cu cealaltă mină în buzunar, ascultîndu-l pe francez. Brusc am înlemnit: românul era Malraux! [...] Nici n-am mai zăbovit mult acolo. (Francezul, am aflat pe urmă, era Valentin Lipatti)".

Am încercat să descopăr altă dată particularităţile eseisticii lui Alexandru Paleologu şi nu mă voi repeta, alegînd, ca să pot spune aşa, un unghi oblic pentru constatările care urmează. O eseistică, în cel mai nobil sens al cuvîntului, ocazională. Trei sferturi din -Alchimia existenţei cuprind articole „comandate". Autorul nu face un secret din aceasta. El scrie din fuga condeiului, cum îi vine, aproape la fel cum ar conversa cu prietenii, însuşirea cea mai de seamă este peste tot naturaleţea. Nu se remarcă nici o contrafacere, nici o dorinţă de a epata, nici un efort de compoziţie. Nu mai e, probabil, cazul să insist asupra faptului că, în critică ei se măsoară cu ajutorul obstacolelor învinse. La originea simplităţii de gîndire şi de expresie a lui Alexandru Paleologu trebuie căutate cultura care s-a asimilat, lecturile şi relecturile. Chiar dacă nu i-ar fi mărturisit el însuşi, autorii care l-au format ar fi putut fi ghiciţi cu uşurinţă: „Pe-mine m-âu impregnat încă din adolescenţă cîţiva autori, în primul rînd La Bruyere. La Rochefocauld, apoi, mult mai puternic, Montaigne, scrisorile lui Voltaire şi «romanele filosofice», Candide, în principal. 'Trebuie să adaug, ca autori care mi-au fost modele definitive din copilărie, pînă în clipa de faţă, pe Ion Ghica şi pe Caragiale ". Aşa se explică laconismul, dar şi ştiinţa conversaţiei sau observarea moravurilor, în felul

moraliştilor vechi: „Mă atrage modul de gîndire succint, comprimat, privirea limpede şi rapidă asupra resorturilor vieţii sufleteşti în contextul societăţii, ceea ce este atitudinea aşa-numitului «moralist», a acelui «observateur du coeur humain» sau «des moeurs» ".

Acest elasticism structural nu face mai puţin din Alexandru Paleologu un cititor deschis spre noutate, în contact cu ideile cele mai insolite. Cultura lui este o inhibiţie lăuntrică, nu un îndemn la închistare. Dovada cea mai bună ne-o furnizează deprinderea, pe care o posedă ca puţini alţii, de a nu primi nimic de-a gata. Orice formulă prea des întrebuinţată pare eseistului principal suspectă. O pune la încercare şi, dacă e cazul, o denunţă ca pe o prejudecată. A dat singur cea mai bună definiţie acestei circumspecţii care refuză sofisticarea fără să cadă totuşi în capcana banalităţii: bunul simţ ca paradox. E o plăcere să-l urmăreşti trecînd prin filtrul lucidităţii constatări de atîtea ori făcute încît au devenit intangibile. A fost Goethe, alături de Napoleon şi de Beethoven, unul din cei mai glorioşi bărbaţi ai vremii lui, curtean adulat şi adulator, căutat de contemporani celebri şi iubit de toate femeile? Sigur, dar viaţa lui n-a fost

deloc senzaţională, ba chiar „modestă şi cazonieră". Iată: „... Strict obiectiv vorbind, el şi-a petrecut lunga existenţă într-un tîrg mărunt, unde umblau vitele şi orătăniile pe uliţi; curtea ducală, dincolo de etichetă şi de titluri, nu depăşea cu'mult modul de viaţă al confortului burghez; afară de escapada din Italia, el nu s-a mişcat deloc de acolo, dacă nu cumva vrem să socotim călătorii banalele vilegiaturi la Karisbad sau Marienbad. Nu a văzut nici una din marile metropole (afară de Roma, care de fapt n 'en etait plus une). Nu a văzut nici Parisul, nici Londra, nici măcar Viena. Asta într-o vreme cind alţii se foiau de colo pînă colo prin toată Europa. Dar a făcut ca Europa să vină la el". Un eseu splendid intitulat Funerariile poetului dezvăluie, în aceleaşi date pe care le ştim cu toţii despre înmormîntarea lui Eminescu, ceea ce nimeni n-a văzut pînă acum (deşi sărea în ochi) şi anume că la ea au luat parte, marcînd în felul acesta doliul naţional, aproape toate personalităţile de prim plan ale timpului, în frunte cu preşedintele consiliului de Miniştri, liberali sau conservatori, prieteni sau necunoscuţi. Cu aceeaşi ocazie, Alexandru Paleologu corectează şi alte „idei primite" în mod necritice cu privire la statutul social al marelui poet, la „boema" lui şi aşa mai departe, în aceeaşi categorie de observaţii paradoxale trebuie s-o includem şi pe cea referitoare la expresia lui Camil Petrescu - „am văzut idei" - pe care comentatorii au considerat-o definitorie. Părerea lui Alexandru Paleologu este că niciodată Camil Petrescu n-a întrebuinţat-o în sensul care i s-a atribuit de obicei. E vorba, pentru artist de a vedea esenţe,

nu idei: „A vedea idei nu este propriu unui intelectual lucid, fie el artist, fie chiar filosof, ci mai curînd o iluzie compensatorie în lipsa unei efective puteri de a percepe realul A vedea idei în loc de a vedea realităţi înseamnă a le acoperi pe acestea cu un ecran schematic şi sumar; este ceea ce Bachelard ar numi un «obstacol epistemologic»". Eseistul nu se dă în lături să fie şi batjocoritor: a vedea idei se potriveşte mai bine Conului Leonida, care intră la idei, decît lui Camil Petrescu. Batjocura e, sigur, cordială, dacă mi se îngăduie un paradox ca acelea practicate de autorul Alchimiei existenţei, polemist redutabil, dar perfect urban, incapabil adică să jignească. Mai ales că ironia lui are, necontenit, un ascuţiş îndreptat spre sine însuşi: considerîndu-se „gafeur" şi în stare chiar să fie, uneori, ridicul, eseistul îşi asumă fără fasoane greşeli rareori recunoscute de cei care le săvîrşesc şi în care vede o expresie a sincerităţii, el critică foarte subtil pe Gralla, eroul Actului veneţian, care, dintr-o prejudecată a bărbăţiei, pierde iubirea Altei, ecranînd sentimentul printr-o concepţie complet falsă despre femeie, în această ordine de lucruri, alături de Alexandru George, autorul Alchimiei existenţei se numără printre eseiştii cei mai receptivi la, cum să spun, eternul feminin şi la dragostea înţeleasă ca devotament. Citează într-un rînd o minunată frază din doctrina sufită: „Dumnezeu nu poate fi contemplat în afara unei fiinţe concrete şi e văzut mai bine în fiinţa umană decît în oricare alta, cel mai desăvîrşit în femeie". Iar altă dată, enumera ca virtuţi cu adevărat masculine, nu amorul propriu, spiritul descurcăreţ, brutalitatea etc., ci simţul de ocrotire şi răspundere, curtenie, onoare, consecvenţa, logica.

Despre critică, Alexandru Paleologu s-a pronunţat mai rar. îi repugnă să fie teoretician. Scriind însă despre E. Lovinescu cîteva eseuri, ne lasă să-i bănuim preferinţele. Pe scurt, critica bună trebuie să îndeplinească trei condiţii: să fie bazată pe impresii adevărate, pe talent, adică, să fie precisă şi să aibă umorul ideii. (Iar în plan etic, critica trebuie să fie competentă şi probă, să nu se piardă în conjuncturi). Fără a nega seriozitatea şi metoda, Alexanru Paleologu iubeşte, în critică, partea de artă. O scrie întocmai cum o concepe: cu graţie, deşi niciodată în mod neriguros, cu fineţe şi cu o libertate care merge

de la exprimarea francă a sentimentelor de lectură, a gustului, pînă la utilizarea unei limbi adorabile, amestec de formule orale, „populare", fără pretenţii („atît i-a trebuit!", „ce să mai vorbim?", „hodoronc-tronc", „un intelectual hîrşit cu filosofia nu cade în şezut în faţa filosofici lui Sartre ") şi de neologisme inuzitate (vil, disuardare, frescheţe, locuţie, adosat).

(România literară, nr. 5,1984)

106

Cornel Regman CORNEL REGMAN „Noi explorări critice"

Ca şi alte culegeri de acest fel, Noile explorări critice ale lui Comei Regman sînt, într-un anume sens, rezultatul unui bricolaj. Autorul a strîns un număr de cronici, nu suficient totuşi spre a alcătui un volum, şi spre completare a recurs la ce s-a mai găsit prin preajmă; un studiu din 1946, „uitat" cînd începuturile au fost reluate în Cărţi, autori, tendinţe; cîteva răspunsuri la anchete şi interviuri; articolş de tot felul şi de toată mîna, cu un caracter de obicei ocazional. Şi cu asta casa e gata şi se poate muta în ea şi criticul. Datate, aceste cronici şi articole pretind să fie citite în legătură cu momentul scrierii. Cornel Regman este un om prea fără iluzii ca să nu ştie că, înainte chiar de a citi un text precum Ce a însemnat deceniul 60-70 pentru literatura noastră, ochiul ne fuge spre anul cînd a fost redactat: 1970. Fraze ca următoarea trebuie situate înainte de a fi discutate: „Aş vrea să spun că, dacă pentru poezie în genere, pentru critică chiar, anii care au trecut au dus la transformări dc-a dreptul entu:iasmante (în sensul că s-au cîştigat şi recîştigat nu numai opere şi forţe noi, ci şi o înţelegere nouă a condiţiilor de existare pentru cele două delicate domenii), proza, In schimb, evident şi teatrul, iar o dată cu el şi filmul, şovăie între formule în care, pe o cale sau alta, esopicul, tendinţele derivative îşi spun exagerat cuvîntul". Aşa se vedea oare în 1970 p'roza deceniului abia încheiat? Probabil, deşi azi ni se pare că romanele şi în general proza publicate în ultimii ani ai respectivului deceniu sînt cel puţin la fel de reprezentative pentru schimbarea opticii faţă de realitatea socială imediată şi deopotrivă faţă de literatură ca şvpoezia: primele trei cărţi ale lui Alexandru Ivasiuc şi Nicolae Breban, al doilea volum al Moromeţilor şi Intrusul, F de D.R. Popescu şi cîteva din nuvelele aceluiaşi, Ce mult te-am iubit de Zaharia Stancu, îngerul a strigat de Fănuş Neagu, Martorii lui Mircea Ciobanu, nuvelele lui Şt. Bănulescu, N. Velea, V. Voiculescu, Eugen Barbu şi încă foarte multe altele. Oricum ar fi, astfel de constatări au valoarea unor ciudate documente de obtuzitate: nu mă refer în special la Cornel Regman, ci la greutatea cu care noi toţi, în anumite momente, citim complexa realitate a literaturii. Cornel Regman a fost onest tipărind după 12 ani un articol conţinînd fraze ca aceea de mai sus, căci nu pot crede că le-ar mai gîndi astăzi.

Prin forţa lucrurilor, valoarea acestor articole este inegală, unele nefiind, relaute în volum, deloc interesante, chiar dacă în revistele

107

Literatura română postbelică. Critica Eseul

unde s-au publicat iniţial vor fi avut rostul lor. Nici interviurile (din „Vatra" şi „Tribuna", ambele 1980) nu conţin cine ştie ce revelaţii. Cornel Regman n-a fost niciodată în largul său în articole de idei generale despre, să zicem, Dialectica tradiţie-inovaţie sau Critica fără polemică?, îndeajuns de banale şi chiar

nesuferite prin didacticism. In schimb, cronicile propriu-zise sînt remarcabile şi au creat un stil: nu în sensul că poate fi imitat (dintre cronicarii tineri doar Al. Cistelecan şi Ion Buduca par să urmeze, ca originalitate şi talent, maniera lui Cornel Regman), cît în acela de a-l recunoaşte imediat pe autor. Acest stil poate fi comparat cu forma lui tinerească din Ditnltrle Angliei în interpretarea lui Şerban Cioculescu, o cronică scrisă în 1946 la îndemnul lui D. Popovici pentru revista „Studii literare" şi-adnotată atunci de profesorul clujean. Asemănările se văd numaidecît: seriozitatea minuţioasă cu care criticul se aplică, discutarea multor aspecte ce ţin de întreaga operă a celui analizat (şi, fiind vorba aici de un studiu critic, şi de opera poetului la care se referă acesta), o înaintare răbdătoare, ocolită, în subiect, luciditatea neconsoiată de nici un artificiu, desprinderea de a judeca franc valoarea, în fine, nota de umor a comentariului. Şi deosebirile merită atenţie: stilul e mai alb la început, aproape numai tehnic, cu puţine pete de culoare). „Ş. Cioculescu jertfeşte mielul cel gras al elogiului", „ aerul de hotar perpetuu făcut literaturii secolului trecut"), deşi pasta e aceeaşi, chiar dacă mai puţin învîrtoşată ca azi, în sfîrşit, metoda e mai şcolărească, după tipicuri elementare.

Cronicile lui Cornel Regman sînt printre cele mai puţin concesive din cîte se tipăresc la noi în momentul de faţă. Am în vedere concesiile de orice fel, nu doar pe cele estetice. Dealtfel, gustul unui cronicar literar nu e important în acelaşi fel ca gustul unui cititor amator; aş vorbi mai curînd de necesitatea unei onestităţi a gustului în cazul celui dintîi. între prietenii noştri găsim totdeauna unul în al cărui gust să ne putem încrede; cînd strîmbă el din nas, e sigur că a citit o carte proastă. Dar în cazul criticului mai trebuie şi ca strîmbătura să nu fie făcută publică în formă de zîmbet. Degeaba avem păreri juste, dacă ne lipseşte tăria de a le spune sincer. Judecata de acasă trebuie să se potrivească cu cea din tîrg. Ce folos de un ogar cu nas fin pe care vînătorul l-ar ţine în lesă în loc să-i dea drumul? O cronică a lui Cornel Regman poate fi (şi e normal) discutată în sentinţele ei, dar merită totdeauna să fie luată în considerare: căci sîntem siguri că opinia îi aparţine. Această încredere e obligatorie şi, fără să pară că simplific, condiţie sine qua non nu e talentul, ci morala lui. Fiecare pasăre pe limba ei piere: şi criticul.

Originalitatea literară a unei cronici de Cornel Regman constă în micul spectacol pe care ea îl pune în scenă. Un cronicar este, desigur, un fel de tehnician experimentat, care are o reţetă a lui de folosire cu maximum de randament a spaţiului disponibil. Nu poţi scrie cronică la nimereală. Cornel Regman posedă şi el o astfel de reţetă, dar ea pare să preţuiască, deopotrivă cu economia textului, şi risipa, ocolurile, introducerile, parantezele. E un cronicar cu sămînţă de vorbă. Pînă să ajungi să afli ce vrea să spună, trebuie să te înarmezi cu răbdare. Efortul e de obicei răsplătit chiar şi înainte de a descoperi justeţea diagnosticului sau a caracterizării; căci partea de ocolişuri e savuroasă în sine, adesea plină de haz. Comentînd de pildă un prozator puţin ştiut, Cornel Regman dă peste articolul din Dicţionarul lui Marian Popa şi remarcă multe inexactităţi. Primele pagini ale cronicii lui se vor ocupa de acestea, valoarea prozatorului Ion Topolog nici nu mai e în discuţie, ci numărul de greşeli la lectură (din cele vizibile cu ochiul liber), atît de mare pe mica suprafaţă a articolului, încît Cornel Regman notează putinţa unei „culturi intensive a erorii" în critică. Altădată, ocupîndu-se de un studiu al lui Z. Ornea (în cea mai nedreaptă cronică din Noi explorări), cum tot citise un altul al lui D. Micu de, cum să zic, format asemănător, criticul nu pierde ocazia să se amuze pe tema unei presupuse „tentaţii a cărămidarului" în istoriografia noastră literară. Dealtfel, cu ocazia unor incursiuni introductive ori complementare ca

acestea, Cornel Regman a pus în circulaţie două noţiuni critice pe cît de utile pe atît de vesele: romanul pisălogic şi (după model Jon Barbu) critica leneşă.

Şi sub alt raport, spectacolul oferit de cronicile lui Cornel Regman este deopotrivă de original: sub raportul stilistic. Impresia cea mai puternică este aceea de combinaţie inelucidabilă între facondă şi căznealâ. O uşurinţă anevoioasă a exprimării, aceasta ar fi formula. Pe de o parte, limbajul e viu, spumos, abundent, izvorînd dintr-o mare poftă a conversaţiei, pe de alta, e lipsit aproape cu totul de naturaleţe, e contrafăcut, laborios şi scorţos. Asociaţiile predilecte de cuvinte sînt semnificative: substantivele şi epitetele lor, verbele şi adverbele lor se aleg din straturi diferite ori opuse ale vocabularului, în vălmăşagul studiat de arhaisme, regionalisme, neologisme, cuvinte foarte tehnice (dar nu neapărat din stilul literar, ci şi din cel ştiinţific, juridic, militar, administrativ) şi cuvinte de toată ziua (oral-familiare), perechile se alcătuiesc totdeauna parcă spre evitarea endog'amiei lexicale: ,,ostenitor exces de vorbă", ,,mănoase intersectări", „duh al evidenţelor inflexibile", „gaguri metafizice", „sub semnul păpuşărescului", „metaforele sale au un straşnic lipici",

„bine burduşită descrierea operei", „metoda critică a păşirii şi prăsirii cuminţi", „robolă ştiinţifică" „lipicioasă manieră a sclifoselii", „versuri scăriţate în manieră maiakovskiană", „năprasnica idilă".,, „toleranţă devălmaşă" etc. Rezultatul e acel inextricabil stil al cronicii lui Cornel Regman în care verva cea mai plină de familiaritate nu numai nu se împiedică, dar se sprijină pe construcţiile cele mai nefireşti şi pretenţioase, în aluatul acesta găsim şi urme din expresivitatea autorilor comentaţi, al căror stil e digerat pe îndelete ca micile vietăţi înghiţite de şarpele boa. Fiinţa unui poet pare criticului „antisentimentală, crudelă şi cinică cu voinţă", un critic e un „ebrietat al formulelor aproximative", iar altul arată „cea mai sfîşietoare metodă comizerativă" faţă de eroii fictivi pe care-i analizează. Cornel Regman însuşi numeşte pe critic, ca cititor avizat, un „stilistician latent".

Din această înclinaţie decurge factura aproape epică (simili-epică, ar zice, pe drept, Cornel Regman) a cronicilor, în care pare a se „întîmpla" mereu cîte ceva, în care un autor, o carte ori un- mod de expresie devin personaje în carne şi oase. Mişcarea e mereu foarte vie şi plăcerea literară neîndoielnică, începînd de la titluri, criticul sugerează atmosfera şi cadrul întîmplărilor: Ucenicul neascultător -un roman, oho, delir obişnuit. Roman de bltă şi cojoacă. Un potop de simpatii peste Nicolae Prelipceanu sau Secrete logistice în posesia lui Eugen Jebeleanu. Şi urmează, spre exemplu, pornind de la titlul „militar" al cronicii lui Jebeleanu: „De la Hanibal încoace, cu special accent în recentul volum Arma secretă, în acele poeme care continuă firul parabolelor civile. E.J. se arată preocupat să determine chiar linia frontului care desparte — nu de ieri, de azi, - pe fidelii poeziei de inamicii ei. El şi-a educat aproape un reflex de a prinde în colimator tacticile agresivităţii si pe agenţii ei, care încearcă să îngusteze cîmpul poeziei, concomitent cu îngenuncherea poeţilor. Sarcină anevoioasă într-o lume în care coaliţiile puternicilor, tot mai ştiirlţific organizate, găsesc mijloacele cele mai perfide de a dezarma şi izola pe temerar, adeseori nu mai mult decît un palid visător". Ni se mai spune despre „strategia secretă" a poetului, care duce „o luptă de hărţuire şi martelare a adversarului prin şarje repetate" etc. totul, în acelaşi limbaj miliar. Titlul obligă. Memorabile sînt şi alte „întîmplări" şi „personaje" din cronici. Versurile lui Romulus Vulpescu reprezintă „temerare evoluţii la trapez", în vreme ce Theodor Pică e „pus pe turniruri de virtuozitate".

Pentru Marcel Gafton, „poezia aduce a îndeletnicire de grădinar încrucişînd iscusit soiurile". In Lotopoeme, Nina Cassian ne-ar oferi reţete ciudate din „distracţie de vrăjitoare".

110

Cornel Regman

D. Micu este în cartea despre Călinescu „un fel de Flămînzilă domol, dar eficient ca un malaxor modern". Mircea Săndulescu seamănă cu ,, un Rastignac al scrisului, perseverent, răbdător şi eficace, rentabilizînd sau ambiţionînd s-o facă, printr-o hărnicie ieşită din comun, o linie romanescă rezervată pînă atunci mai ales artizanilor visători, neinteresaţi în produse de mare format". „Iv. Martinovici înaintează în poezie simetric şi grupat, ca o falangă macedoneană". Ş. Cioculescu şi Mircea Zaciu au rămas, în comentarea cărţilor de memorii, singurii amendatori, adică „ceva în genul'acordărilor de piane". Formule memorabile găsim pretutindeni, mai ales cînd criticţjl „se montează" ironic, folosind din plin procedeele sale predilecte, şi anume antifraza, decalcul, parodia, calamburul. De la un punct încolo, numai cu dificultate ştim dacă umorul nu e cumva involuntar şi datorat manierizării acestor procedee. Aşa se întâmplă cu o cronică despre Virgil Mazilescu, de exemplu, deşi în multe altele ne simţim stăpîniţi de aceeaşi incertitudine, în orice caz, Cornel Regman împacă singurul dintre cronicarii de azi, într-un mod profitabil, francheţea judecăţii de valoare cu un umor care-l face adesea să transforme operele în păpuşile unui teatru critic de marionete. Hazul e cîteodată forţat, aş zice nemţesc, ca să nu-i supăr pe ardeleni, iar calambururile trase de păr. Contrafacerea, de care vorbeam, se răzbună, în lipsa spontaneităţii. Autorul Noilor explorări nu e pur şi simplu un cronicar cu umor (şi gata a sesiza peste tot comicul, grotescul, mascarada), dar un umorist al criticii, rîzînd cu poftă de tot şi de toate, în ciuda faptului de a rămîne un comentator serios şi demn de stimă.

(România literară, nr. 16, 1982)

„De la imperfect la mai puţin ca perfect"

Nu mai e de mult un secret faptul că lui Cornel Regman nu-i place să se îmbete cu apă rece. Părerile lui, care pe destui i-au nemulţumit (sau „năpăstuit"), au meritul incontestabil al francheţii; o francheţe cu atît mai demnă de stimă cu cît nu lipseşte nici din consideraţiile pe care criticul le face despre producţia proprie,, privită cu luciditate şi fără complezenţă, întrebat (într-un interviu republicat în De la imperfect la mai puţin ca perfect, ce fel de „chemare" a stat la baza „destinului" său critic. Cornel Regman răspunde: „încă o dată, «destin», «chemare» sînt— mă tem - vorbe prea mari pentru a circumscrie speţa de atracţie pentru carte şi (pentru) comentarea ei, proprie criticului. O vocaţie primordială există, fără îndoială, aceea cărturărească. Eşti întîi cărturar sau studios, şi apoi critic [...]

111

Literatura română postbelică. Critica Eseul

într-o explicaţie mai degrabă empirică, elementul determinant care face critici din cărturari pare a fi o ingeniozitate aparte, ce se opreşte în pragul creaţiei, de a, intui şi de a-şi reprezenta procesul şi structura operei contemplate, de a visa la imaginea ei în idealitate şi de a dori să stabilească ecartulsau

ecartamentul, în raport cu această imagine, al operei ce-i stă în faţă, formulînd constatarea în chip cit mai pregnant" Această opinie se înscrie pe linia acelora care, de cînd există la noi .critică (şi, mai exact, din epoca modernă), au mers, cu modestie, contra ideii de a face din critică o formă de artă a cuvîntului, identificînd-o în schimb cu o activitate intelectuală, necesară şi personală, dar fără atribute creatoare. Dintre contemporani, Ş. Cioculescu şi Alexandru George par cei mai dispuşi a o împărtăşi. Cealaltă linie, ilustrată în trecut de E. Lovinescu sau de G. Călinescu, şi la care m-am raliat eu însumi de la început (într-o formulă tinerească şi care a găsit oarecare ecou prin anii '60: „Critica este creaţie sau nu este nimic"), îşi are astăzi susţinătorii ei, cel puţin la fel de competenţi ca E. Simion sau Gh. Grigurcu. Se înţelege că nu e vorba să distingem între critici talentaţi şi critici doar ingenioşi (ca să reiau cuvîntul lui C. Regman), ci între două feluri de a interpreta critica, ceea ce nu exclude paradoxul ca, printre apărătorii uneia din teze, să se numere oameni înzestraţi cu însuşirea reclamată de cealaltă. Comei Regman se vrea pe sine un studios (sau un cărturar) dotat cu o anume ingeniozitate. Dar adaugă: „ în această explicaţie se găsesc de toate: şi preocuparea de a descrie şi analiza opera, şi aceea de a-i stabili originalitatea şi locul într-o ierarhie de valori, şi talentul criticului de a-l cointeresa pe cititor în urmărirea demersului său ". Talentului i se rezervă deci ultimul loc: această cenuşăreasă a criticii are totuşi menirea de a-l seduce pe cititor, treabă care nu mi se pare deloc uşoară, ba mi se pare chiar esenţială (căci dacă nu ţi-ai cucerit cititorul, pe cine vrei să convingi?). Trecînd repede peste talent, C. Regman îşi descoperă (sau acceptă din ce au descoperit alţii) o trăsătură foarte ardelenească, adică „scrupulul pedagogic de a nu lăsa mediocritatea să iasă în faţă", invocînd tradiţia familială şi înrudirea de sînge cu „ acerbul critic care a fost Ilarie Chendi".

Dar, la urma urmelor, ce înseamnă talent în critică? Artă? Bogăţie a limbajului? Farmec? înseamnă, pur şi simplu, personalitate, adică „stil". Recunoşti criticul talentat din zece, în clipa în care îi descoperi stilul şi i-J poţi defini. Cînd nu vezi nimic de felul acesta şi strădania de a găsi formula potrivită se desfăşoară în gol, atunci nu mai încape îndoială că te afli în faţa unui eventual studios - iubitor de literatură şi eminent cărturar - care însă nu e critic. Fiindcă, în definitiv,

critica presupune expresia judecăţii, singura în stare să comunice altora impresiile noastre de lectură. De aceea nu sînt de acord că e de ajuns ingeniozitatea, care e o tehnică bine însuşită, cu excepţia cazului în care numărăm dintre critici pe toţi autorii de articole sau de studii, destule dintre ele utile, merituoase sub raport istorico-literar, „contribuţii", cum li se mai zice, fără de care cercetarea literaturii ar sta pe loc: aceşti autori, al căror rol cultural n-are rost să-l negăm, nu sînt totuşi critici: iar cei mai Fucizi dintre ei nici nu pretind acest lucru. Critica criticii se bifurcă din acest motiv, într-un fel semnificativ: ea poate comenta totdeauna ideile, revelaţiile, documentele scoase la iveală într-un text; dar numai uneori poate aprecia stilul autorului. Să precizez şi că nu e absolut deloc obligatoriu ca existenţa stilului, a talentului să atragă automat acordul în privinţa ideilor. „Cum" şi „ce" nu se acoperă perfect decît în cazuri rare. Revenind la C. Regman: i-am subliniat originalitatea stilistică scriind, acum cinci ani şi jumătate, despre Noi explorări critice, şi am să încerc s-o fac din nou, ceva mai la vale; n-am fost şi nici nu sînt de acord cu o mulţime din judecăţile şi observaţiile lui. Dar n-are a face! în conţinutul ei, critica este în primul rînd discutarea liberă a unor puncte de vedere diferite, aşa cum, în forma ei, este o expresie personală, inconfundabilă.

N-am de gînd să alcătuiesc lista completă a chestiunilor de conţinut în care nu mă întîlnesc cu C. Regman. Voi rămîne la două, oarecum frapante. Toate obiecţiile criticului la romanele lui Paul Georgescu se află cuprinse în germene în următoarea „cerinţă": „ Unde parodicul ţi moftul nu mai pot acoperi şi justifica toate iniţiativele autorului este în nepăsarea masivă arătată unei prea fireşti cerinţe a romanului, a celui politic nu mai puţin, aceea ca generalizările de orice tip să nu pornească dinspre autor spre personajele sale, de parcă acestea ar fi fost anume închiriate în acest scop, ci să fie fructul, chiar imperfect, al propriilor lor osteneli de a ajunge la clarificări". Dar e oare valabilă cerinţa cu pricina pentru toate tipurile de roman? Ea se potriveşte celui realist, psihologic sau nu, însă nu şi acelui roman modern cu teză care procedează deliberat pe dos. Avem, cred, aici un caz de generalizare abuzivă^ de dogmatism critic. Originea n-o găsim doar în inadecvarea viziunii critice cu formula literară, ci în încercarea de a asigura victoria celei dintîi, în Condiţii neregulamentare. AI doilea exemplu, înrudit, se află în cronica despre Ana Blandiana. Opinia criticului este că „principiul de unitate" al poeziei acesteia este „lirismul eului", „despletirea elegiacă, fără de care poezia nu se poate constitui" şi care „ o fereşte (pe poetă) de aşa-zisa lirică obiectivă, domeniu în care produc arti:ani,i versului şi poeţii lipsiţi de frison". De două ori

discutabilă această opinie, întîi, fiindcă lirica obiectivă conţine suficiente capodopere (în trecut, e drept, mai multe decît în prezent) ca să nu fie făcută cadou veleitarilor: intră în ea baladele lui Coşbuc şi Luceafărul lui Eminescu, precum şi zeci de alte capodopere, în al doilea rînd, lirismul eului, confesiunea, „sinceritatea", mărturisirea etc. au fost puse de critic în sarcina poeziei Anei Blandiana, dar pentru a-i putea retrage apoi (şi mai eficient) certificatul de valoare: „ In schimb, principiul locomotor al acestei poezii e mai rar o necesitate lăuntrică ce se cere cheltuită fără rest, versurile se consumă de regulă cu explicitarea impulsului, nefiind însuşi impulsul". Se vede cu ochiul liber că cele două „principii" nu merg împreună. Din chiar versurile citate ca foarte frumoase de C. Regman deducem că poezia Blandianei este mai rar expresia unor stări şi mai des expresia unei conştiinţe etice, că, deci, valoarea şi farmecul ei constau, nu în ultimul rînd, într-o notă de obiectivitate, într-un grăunte de parabolă, care implică o morală şi o explicaţie, într-o ocolire a intimităţii propriu-zise (care, cînd apare, e utilizată ca termen de comparaţie, ca model, şi nu pentru caracterul ei de „document" sufletesc), într-o „depersonalizare" asemănătoare cu aceea din tablete (ce se cuvin citite, dacă tot le-am pomenit, în raport cu poezia şi nu cu filosofia, cum a încercat de curînd un critic ieşean).

Despărţindu-mă de C. Regman în cîteva, destule, probleme de amănunt sau mai generale, îl citesc totdeauna cu plăcere pentru două însuşiri: una, pe care am atins-o deja în treacăt, este tonul neconcesiv al judecăţilor; a doua este „stilul". Am, cu alte cuvinte, încredere în el, ştiu că nu umblă cu „aranjamente", că e un om independent; şi, totodată, sînt sensibil la modul lui de expresie, pe care i-l recunosc imediat. C. Regman însuşi e de părere că cel puţin una din cărţile lui (Cică nişte cronicari...) n-ar fi existat fără spaţiul larg acordat cîndva de revista „Tomis" cronicarului şi fără îngăduinţa arătată modului absolut neceremonios în care acesta scria despre autorii în vogă pe la sfîrşitul anilor '60. E probabil adevărat. (Criticul merge însă cam... departe cînd socoteşte că nealinierea în materie de opinie critică ar fi fost „direct proporţională cu numărul de kilometri ce despărţeau publicaţia respectivă de Bucureşti", bazîndu-se şi pe faptul că „Vatra" bunăoară era, în acea vreme, la fel de independentă, spre

deosebire de „Argeş", care nu era decît „ o anexă a echipei de critici de la România literară", şi asta în virtutea diferenţei de cîîeva sute de kilometri care separă Tg. Mureşul şi respectiv Piteştiul de Bucureşti!). Cronicile lui C. Regman se caracterizează printr-o ardelenească pedanterie, care le face să fie cu siguranţă cele mai minuţioase din presa ultimelor

decenii, prin nemenajarea autorilor comentaţi, pe a căror cotă la restul criticii cronicarul nu dă doi bani, şi printr-un umor lingvistic rezultat din cel mai neaşteptat amestec de elocinţă şi de căzneală. Rar un critic care să aibă, înscris, atîta sămînţă de vorbă, şi care, în acelaşi timp, să fie mai puţin spontan şi mai nevoit să-şi înfrîngă lipsa de uşurinţă, de fluenţă a expresiei! Aş spune că C. Regman are un umor laborios. E de ajuns să-i cercetăm limbajul care, în secţiune verticală, arată ca un conglomerat în ochii geologilor: format din straturi şi aluviuni succesive, extrem de diferite, dar cu nădejde presărate, în acest amalgam, găsim elemente de stil familiar la un loc cu altele din cel mai tehnic limbaj de specialitate, exprimarea populară coabitînd cu aceea sofisticată, jocul de cuvinte cu împrumutul masiv din limba autorului comentat, totul în fraze foarte lungi, în care aspectul de oralitate volubilă e necontenit supus exigenţelor sintactice ale limbii scrise, pînă la decantarea unei veritabile comedii a limbajului critic. Spaţiul nu-mi îngăduie să dau şi exemple pe care cititorul le poate afla cu uşurinţă în carte, mai cu searnă în cronici (remarcabile, în toate privinţele), cum ar fi cele despre Fănuş Neagu, Mircea Nedelciu, ion Gheorghe, Mircea Dinescu şi Ştefan Aug. Doinaş. (România literară, nr. 35, 1987)

„Nu numai despre critici"

Nu ţin neapărat să încep cu o glumă pe seama titlului cărţii lui Cornel Regman (deşi ar fi în spiritul său), sugerat de un titlu al lui Ştefan Cazimir, dar trebuie totuşi să spun că, deşi vorbeşte în studiile şi cronicile sale Nu numai despre critici (Cartea Românească). autorul este, în paginile cele mai bune, un critic al criticilor. Cu el, criticii români contemporani şi-au găsit, aşa-zicînd, naşul. Este, din pricina aceasta, cel mai neiubit dintre ei. Oricît ne-ar displăcea Regman, nu-l putem însă bănui că e incorect sau că umblă cu măsuri diferite. Nu prea are prieteni (deşi are antipatii), purtîndu-se cu toată lumea la fel. E preferabil să nu încapi pe mîna lui cu vreo carte... discutabilă, fiindcă e în stare s-o discute în detaliu, fără cruţare, răsucind cuiul în rană de cîte ori se iveşte ocazia. Şi chiar fără să-i dai totdeauna dreptate (mai ales împricinat fiind), nu poţi să nu recunoşti că sadismul are rostul lui în critică, dovedindu-se sursă de savoare, în orice caz, dacă nu neapărat şi automat una de adevăr. Nu numai despre critici conţine un capitol despre critici (mai exact o parte dintr-un capitol) care este de departe cel mai palpitant din carte, în plus, toate studiile de istorie literară puse sub titlul Reconstituiri încep cu o minuţioasă critică a criticii şi aceasta este de obicei cel puţin la fel de substanţială ca şi restul.

Dar să nu părăsim recenziile la cărţi de critică. Meticuloasă şi „rea" este de exemplu aceea despre compendiul de, Istoria literaturii române al lui Al. Piru. Nu e cruţat nici un nod în papură (între care o lungă discuţie referitoare la felurile compendiilor). Sînt şi numeroase observaţii juste, exprimate de regulă memorabil: „Punga cu elogii, bine strinsă la gură în cazul altor scriitori, se preface Intr-un veritabil corn al abundenţei "înaintea proteguiţilor, aproape toţi prea mari pentru astfel de favoruri" (p. 144). Acesta e chiar stilul caracteristic: o maliţie^ dacă pot spune aşa, elocventă, o limbuţie caustică familiară,

o plăcere a şuetei fără interlocutor. La Alexandru George (foarte favorabil privit) se remarcă maliţia care ar fi „regimul care convine cel mai bine acestei naturi care, în situaţii cînd ironia nu funcţionează, este nu rareori pîndită de pedanterie" (p. 149). Am notat şi altădată amestecul voit de neologisme şi de neaoşisme. Unele cuvinte sînt inventate de critic (ni se dă la subsol etimonul). Meritul acestor cronici este de a nu se limita să întîmpine cărţile: ele sînt copioase ca nişte festinuri (din cînd în cînd şi puţintel indigeste). D'e ia acelea ale lui Ş. Cioculescu din R.F.R. sau de la „menţiunile" postbelice ale lui Perpessicius, nici un critic nu mai practică genul acesta amplu de recenzie. Aerul timpului îi făt emulii lui Pompiliu Constantinescu sau Călinescu. recenzenţi mai expeditivi. Cornel Regman pare a dezaproba concizia şi teoretic (nu doar temperamental). Intr-un context oarecum diferit, el ia peste picior pe Gh. Grigurcu (pe care, ce e drept, îl preţuieşte) pentru a fi crezut că rezolvă „cazul" Nichita Stănescu în cîteva pagini: ,,£ vorba - scrie Regman - de binecunoscuta campanie antistănesciană a criticului, materializată în Poeţi români de azi îiUr-un soi de scurt comunicat pe paragrafe (4 pagini), forma cea mai puţin contată a spiritului sintetic, rudă apropiată a băţoşeniei" (p. 162). Şi, ca un complement (dar nu şi ca un compliment), observă acelaşi defect într-un articol despre Mircea Ivănescu: „Curios e că Gh. Grigurcu a simţit, intr-un caz nevoia să dea - tot sub forma comunicatului abreviat (cele 4 pagini!) — teza, de astă dată, paradisiacă, pe paragrafe care se închid ca nişie paftale, a pricinilor de preţuire arătată altui poet'" (p. 163). Plin de haz este începutul unei cronici la cartea lui Al. Cistelecan: „ Tînărul critic arădean vrea cu tot dinadinsul să ne facă să credem în existenţa unei adevărate seminţii a livreştilor ce ar popula întinsurile poeziei noastre contemporane" (p. 174). Alex. Ştefănescu e acuzat de înclinaţii... suicidare, fiindcă se lasă tentat de populism. Dar printre exemplele culese se numără destule care ar fi trebuit să-i placă lui Regman însuşi, fiind ele chiar în spiritul său. Deşi le trece pe unele cu următoarele printre cele „ascuţite", e-îndoielnic că le şi apreciază, socotindu-le produse ale unui „folclor.,da*,teibună". .E.însă maximum de indulgenţă pe care Alex. Ştefănescu îl poate spera de la criticul criticilor. Formulele cu pricina ar fi: „ poemele (lui Ion Gheorghe) par mormane de cuvinte împinse cu buldozerul"; Marin Sorescu a folosit în romanul său „principiul deşirării ciorapului"; ,,proza lui Sin este trainică şi sobră ca o haină soldăţească" etc. (p. 184). Trebuie să recunosc, din consecvenţă, că aceste formulări â la Regman mi se par reuşite.

Mult mai puţin personale, fără pecete, sînt restul cronicilor, acelea scurte, de două-trei file. Dacă le-am întîlni, nesemnate, undeva, nu am ghici pe autor.

în schimb, Reconstituirile sînt remarcabile. Toată partea de critică a criticii din Alecsandri, prozatorul este nu numai instructivă, dar admirabil scenarizată. Puţini ştiu ca Regman să facă atractivă sau chiar dramatică istoria aceasta a opiniilor. Ideea proprie despre proza poetului poate să pară, la capătul acestei introduceri, destul de banală. Ea constă în aceea că „ voiajul, deplasarea, peripeţia, deci mişcarea sînt prezente ca procedee curente, ca figuri, în naraţiunile lui Alecsandri, chiar atunci cînd în ele nu e vorba de nici o călătorie" (p. 17). E ceva din modul lui E. Simion de a vedea poezia matinalilor noştri poeţi din secolul XIX. Cît priveşte „notaţia pitorească" (p. 21), ea nu este bunul lui Alecsandri. Proza românească în întregul ei o cultivă. Din nou, traversarea criticii, de la Bogdan Duică la M. Zamfir, este extraordinar de interesantă în Russo şi întemeierea eseului. în acord cu Zamfir, Regman analizează comprehensiv Cîntarea României, aproape unanim dispreţuitul poem în proză. Legătura cu „fiziologiile" la modă („măritiş al observaţiei morale cu umorul", p. 45) e, de asemenea, bine stabilită. Nu ştiu însă dacă în ce priveşte umorul din alianţa cu pricina, putem accepta că el este un „stil al generaţiei". E adevărat că umor au toţi romanticii moldoveni, dar cred că nu la toţi el poate fi definit ca un „tip specific de reacţie, şagă moldovenească spontană, grefată pe flegmatismul de esenţă intelectuală, un fel de

teribilism bonjurist" (p. 46). E o mare deosebire, la acest capitol, între Negruzzi şi Russo, între Kogălniceanu şi Alecsandri. Ca şi Ibrăileanu, Regman e de părere că franceza e singura limbă pe care Russo o „vorbea bine" în epoca redactării Sovejei. Mi se pare că vorbea cel puţin la fel de bine şi româna, faptul de a nu scrie în româneşte tavînd altă explicaţie, ce trebuie coreiată cu scrierea în franceză a corespondenţei private de către toţi paşoptiştii şi

postpaşoptiştii. în fine, Negruzzi îi premerge lui Russo în materie de eseu, care, apoi, nu este la data respectivă o specie a criticii, aşa cum este astăzi, ci una a prozei, în schimb, forma suitei pe care Regman o propune în textele majore ale lui Russo este o intuiţie profundă şi mai nimerită decît aceea a „orchestraţiei, în care temele revin" pentru care pleda Caracostea pe vremuri (e de mirare că Regman o reţine şi pe aceasta, fără a releva incompatibilitatea).

Să trecem pragul secolului nostru. Original şi temeinic mi s-a părut studiu despre emulaţia stîrnită de Şt. O. losif, căruia Goga sau Beniuc îi sînt debitori nerecunoscuţi ca atare. Extrem de ambiţioasă este întreprinderea din studiul despre Răscoala (roman socotit superior lui Ion), unde ideea este că există un stil, o scriitură funcţională în romanele lui Rebreanu, ce nu pot fi reduse la „stilul cenuşiu". Aproape totul este remarcabil 'aici. îl descoperim pe Regman stăpînind perfect examenul stilistic. Despre critica lui Pompiliu Constantinescu, Regman a scris de mult şi cu înţelegere, în pofida diferenţelor de manieră dintre cei doi critici. Acum Regman reia şi transformă amplu studiul anterior, dîndu-ne un complet portret istoric al celui mai apreciat cronicar interbelic.

Nu numai despre critici se încheie cu cîteva interviuri (între ele un autointerviu). Spicuiesc dintr-unul reţeta oferită de Regman criticilor ce vor să fie consideraţi incomozi: e destul ca ei să nu se alinieze. Aşadar, independenţa de opinie face pe critici incomozi. Aviz celor ispitiţi să se afilieze!

(România literară, nr. 18, J 990)

, „„-il.Ji'JhJ JljiJJiUl </ -j,

„Faţa lui Eminescu e dublă: priveşte o dată spre noaptea comună a vegherii, a naturii fi umanităţii, iar altă dată spre noaptea fără început a visului, a vîrstelor eterne şi a geniilor romantice, în timpul vieţii sale şi apoi decenii de-a rîndul nu s-a cunoscut decît prima lui faţă; probabil că nici el n-a cutezat s-o destăinuie pe cealaltă. O teamă ciudată s-a înfipt în conştiinţa lui, Incit tezaurul marilor vise a zăcut mereu ascuns in caietele depozitului de manuscrise; poetul fugea de umbrele acestor vise. Erinii ale metaforei, spre ţărmul mai fără primejdii al naturii, în planetariu/ romantismului, singularitatea lui

Eminescu prinde figură din această faţă cu două profiluri: unul neptunic, născut din spuma amară şi din ape tînjind spre orizonturile lumii, celălalt plutonic, învăpăiat de focul originar".

Cel dintîi este opera lui Titu Maiorescu: autorul ediţiei din 1883 şi al articolului Eminescu şi poeziile lui este acela care a creat pe Eminescu, poetul Luceafărului şi al Scrisorilor, al Odei în metru antic şi Glossei, poetul naţional, poetul filozof ce s-a impus conştiinţei româneşti. Afirmaţia nu e paradoxală şi Ion Negoiţescu o dovedeşte. Eu însumi am susţinut mai demult că mulţi înţeleg pe Maiorescu greşit ca pe un vulgarizator de cultură şi analizîndu-i criticele le constată pline de generalităţi şi de idei învechite: cînd Maiorescu ar trebui privit ca un întemeietor de cultură. El reprezintă criticul ideal şi condiţia lui privilegiată criticii moderni au pierdut-o, păstrînd numai nostalgia ei: Maiorescu nu scrie despre o literatură existentă, scriind, el îşi creează literatura despre care scrie. Dar mai întîi o distruge: împingînd în neant ceea ce se făcea de o sută de ani spre a lăsa gol locul marii creaţii. Pe urmă, scriind despre literatura română nenăscută, el o naşte. Eminescu din Eminescu şi poeziile lui şi din ediţie nu e un Eminescu real, ci unul căruia abia actul creator al lui Maiorescu îi dă putere de realitate.

Cartea Iui Ion Negoiţescu are între altele meritul de a recunoaşte acest rol al lui Maiorescu: prestigiul poetului creat de el a fost şi rămîne imens, greu nu numai de învins, dar chiar şi de ştirbit. Trebuie, aşadar, polemizat cu Maiorescu. Dar cum să te atingi de imaginea sacră în care o jumătate de secol am crezut cu toţii? Descoperirea postumelor, marea deshumare întreprinsă de Perpessicius, în, sfîrşit, cele cinci volume asupra Operei scrise de G. Călinescu au modificat întrucîtva această imagine. Ion Negoiţescu se pune cu modestie sub semnul „lucrării" lui Călinescu. Adevărul ne obligă însă să contestăm

că G. Călinescu însuşi a fost izbit de tăria portretului propus de Maiorescu şi nu s-a răzvrătit de la început contra lui. Biografia din 1932 descoperă chipul uman al aceluia ca în Eminescu şi poeziile lui, ne fusese arătat doar cu chipul lui de zeu. Pînă la un punct, Viaţa lui Eminescu modifică pe Eminescu în acelaşi fel în care publicarea însemnărilor zilnice modificase pe Maiorescu însuşi. Eminescu cel adînc nu se află cu toate acestea aici, bănuit de G. Călinescu, dar părăsit, a doua oară, în solitudinea în care î) scufundase, în 1872, în 1893, în 1889, celălalt Eminescu, întîiul în ordine cronologică. Abia din şantierul Operei se înalţă treptat un Eminescu tulburător şi miraculos, care nu mai seamănă cu el însuşi. Chipul lui va fi definitivat de G. Călinescu după aproape treizeci de ani: „ M. Eminescu e un mare poet al materiei cosmice în veşnică mişcare şi un cîntăreţ frenetic al germinaţiei...". E un poet al giganticului, unit cu spectralul şi cu paradisiacul. în viziunea lui, universul biruie moartea prin cantitate, codrul fiind un simbol al eternităţii, florile crescînd ca arborii şi producînd miresme ucigătoare; oceanul, haosul sînt elementele predilecte. Acest Eminescu e jubilant şi exultant, plin de o vitalitate fără măsură, în fond, crede G. Călinescu, melancolia eminesciană e boala conştiinţei, nu a fiinţei lăuntrice, care e sănătoasă, e ca răşina bradului cu trunchi viguros şi tînăr.

De unde, atunci, rezerva multora faţă de noul Eminescu pe care-l gîndeşte, în cartea lui, Ion Negoiţescu, pentru că el este, în orice caz, mai puţin paradoxal decît acesta? Optimismului, vitalităţii, li se opune o tristeţe profundă, exultării, un plîns fundamental ce sălăşluieşte în miezul fiinţei. Pentru Ion Negoiţescu,

„fenomenul originar" eminescian este „pllnsul demiurgic in sine" care străbate haosul somnului şi moartea scufundată în sine şi visîndu-se pe ea însăşi, pe ea „ care este mai generală şi decît haosul şi decît Demiurgos - şi tot aşa ca antica Ananke dă lumii întregi amarul ton al plîngerii". Explicaţia trebuie căutată aiurea, în desfacerea operei eminesciene în două tărîmuri nu numai profmd diferite, dar necomunicante şi ostile. Postumele (cînd au devenit cunoscute) nu s-au adăugat pur şi simplu antumelor ca o „valoare suplimentară", afirmă criticul, ci s-au constituit ca „o operă de sine stătătoare": „căci nu vechea perspectivă Eminescu s-a lărgit, ci, alături de ea, a apărut una cu totul originală, ca şi a unui alt poet... ".

Iată creată premisa cărţii lui Ion Negoiţescu: „Ne putem deci propune tratarea celor două aspecte ca autonomii depline şi care nu-şi comunică, provocate de ruptura structurii poetice a lui Eminescu... " (sublinierile îmi aparţin). Pe cît înţeleg, tocmai procesul

acesta de ruptură tragică nu ne este dezvăluit. „De ce şi-a părăsit Eminescu proiectele, lăsîndu-le într-o zonă în felul său prepoetică? (...) I-a fost teamă (...) de propriile lui strqfuri din adine, de humele fantastice din care imaginaţia năpădea cotropind gîndirea?", se întreabă criticul, întrebările rămîn fără răspuns, în definitiv Eminescu înfăţişează prima dramă a creatorului din literatura română. O despărţire între conştiinţă şi poezie vom mai întîlni la Macedonski. Deosebirea este, deşi în amîndouă cazurile conştiinţa triumfa asupra poeziei, că Macedonski devine poet tocmai în măsura (şi atunci cînd) conştiinţa iese biruitoare, în vreme ce Eminescu este poet, un neasemuit poet, cînd conştiinţa iese înfrîntă. Amîndoi merg împotriva naturii lor: unul, îndiguind-o, va găsi abia atunci accesul la lirism, altul abia atunci îl va pierde. Deliricizarea este la Eminescu fuga de sine însuşi, de puterile nepătrunse care freamătă în el, fuga de nebunia finală. „Presimţind oare catastrofa finală a încercat el — zice I. Negoiţescu — să se salveze într-o creaţie domolită, de aritmii care se revărsau în unda unei naturi mai calme?". Ca să fiu cu desăvîrşire drept, trebuie să spun că a răspunde la aceste întrebări înseamnă a scrie o carte. Nerăspunzînd, 1. Negoiţescu îşi asumă un singur risc important: acela de a nu putea şti dacă Eminescu pe care ni-l arată este real sau numai virtual, dacă, cu alte cuvinte, tragedia necunoaşterii de sine a făcut definitiv, iremediabil, din Eminescu poetul pe care-l ştim de multă vreme, celălalt, revelat acum, rămînînd o pură posibilitate nerealizată, o fantomă care nu ne dă pace, sau dacă este, el însuşi, acesta din urmă, real, adevărat, în stare să suporte lumina zilei fără să se destrame, îmi mărturisesc incertitudinea: poate exista unul fără altul. Eminescu plutonic fără acela neptunic, aşa cum a existat, o jumătate de secol, cel de al doilea fără cel dintîi?

Duh sau realitate, noul Eminescu este însă aşa de tulburător, un poet aşa de adînc şi de mare, încît nu ştiu care altul, de oriunde şi de totdeauna, i-ar putea sta împotrivă. „Răsturnînd filozofia şi împreună cu ea orizontul neptunic pe care îl reflectă, pătrunzînd în celălalt tărim al poeziei M Eminescu...", vom afla aici un poet foarte îndepărtat de atracţia „ formelor legate ale naturii, în care omul şi conştiinţa sa morală şi-au aflat clima de bucurii şi dureri", la fel de îndepărtat de „micul romantism german propriu-zis liric, al lui Eichendorff, Heine, Lenau, pînă la Morike", de filosofia poetizată sau de sarcasmul discursiv al scrisorilor, de sentimentalismul „romanţelor", de toate acele imagini învăţate pe de rost încă din

şcoală şi atît de desăvîrşite, încît au devenit opace. Impresia dominantă a Plutonici eminesciene este de „ iradiaţie cvasidemonică a spiritului ce creează, departe de natura comună,

una enigmatică, profundă: dorul imensităţilor elementare, vîrsta de aur, inconştientul beat de voluptate al somnului, umbra tragică peste un ţărm de palori, decorul halucinata! mirific, magia şi mitul... ".

Descrierea acestei lumi a esenţelor, a Mumelor primordiale, adîncită în sine ca în embrionul nedesfâcut al începutului universal - e, neîndoielnic, capitolul cel mai "fascinant al cărţii lui I. Negoiţescu. Să-l urmărim. «Poarta pe unde se intră In această geografie subiacentă

- spune criticul - este somnul: activitate elementară a sufletului romanticilor, în care capul şi Spiritul trăiesc încă în crepusculul unităţilor lor prime, natura nespiritual iiîndu-se şi spiritul nedobîndind organicitatea dinţii a cosmosului (...) O tristeţe primordială stăpîneşte împărăţia somnului, plînsul universului genuin; cosmosul scufundat în sine, ca în propriul, său embrion imens şi în care zac potentele pure, sufletele, care nu se vor naşte niciodată^...) Ca o idee poetică, plînsul intern al cosmosului poate fi socotit un fel de fenomen originar al poeziei lui Eminescu, germenul proiecţiilor de mai tîrziu. Melancoliei eminesciene a tărîmului neptunic îi corespunde această plîngere din intermundii (...): «De plînge Demiurgos doar el aude plînsul-şi»". „In somnul, care e haos şi fecunditate, în care poezia devine o adevărată activitate htonică, cerul îşi deschide noaptea sa de viziuni". Aici răsună toată muzica lumii, îngerii-demoni şi stelele curgînd pe traiectoriile lor nesfîrşite, într-o atmosferă de magie şi de inocenţă. Sîntem în plin mit, populat de genii care beau „vinu-uitării", şi pe care Demiurgos i-a împărtăşit cu gîndirea lui vizionară, îngerul Morţii se îndrăgosteşte de aceste genii, de aceste „firi măreţe",- care însă pier dacă-i ascultă cîntarea fatală. „ într-un fel, Eminescu a ascultat cîntarea

- şi în alt fel, a fugit de ea. Ascultînd-o în taină, milosul morţii şi-a vărsat veninul în substraturile poeziei lui, în viziunile plutonice. Iar cealaltă zonă, neptunică, nu este decît evadarea, fuga de acest mitos şi o dată cu el „sfărîmarea geniului". Vina, oricît de ascunsă, s-a răzbunat şi poetul a trăit să-şi vadă lira sfărîmată şi a murit curînd, cu taina atît de bine păstrată, că ani şi ani au trecut înainte ca ea să se dezvăluie lumii". Trei figuri simbolice se desfac din apele mitului eminescian: Poetul, Călugărul şi Monarhul. „ De fapt, ei alcătuiesc unul şi acelaşi suflet", ne previne autorul şi „unindu-se, ei ar întruchipa o figură mitică mai complexă şi care, probabil, îşi ascunde virtualităţile în embrionul haosului originar, în (...) acel Demiurgos solitar şi înecat

de plîns". Poetul e Orfeu, „Călugărul e imaginea contemplativităţii amare". Monarhul e „androginul misterios (...), înger-demon, iradiind magica sa tristeţe sau puritatea sa astrală".

(Contemporanul, nr. 49, 1967)

122

Ion Negoiţescu

„Engrame"

In Engrame găsim pe lîngă cîteva eseuri ample, precum cele despre M. Blecher, Şt. Aug. Doinaş, Nina Cassian, Nichita Stănescu etc., multe „însemnări critice'', la fel ca şi în volumul cu acest nume din 1970. Ca să fim mai aproape de etimologia titlului recent, păstrîndu-i şi ambiguitatea, le-am putea numi pe aceste din urmă „înscrieri": urme lăsate în conştiinţa-criticului de evenimentele literare. I. Negoiţescu a ţinut la „Argeş" între 1970 şi 1972 un jurnal al revistelor şi a risipit ici-colo, pe parcursul a cîţiva ani, numeroase comentarii laconice despre autori, cărţi şi probleme literare; a intrat în polemici; a răspuns la anchete şi a acordat interviuri. Acestea sînt Engramele p'ropriu-zise: instructive pentru prezenţa criticului în actualitatea literară imediată, indicînd totodată un larg orizont cultural, lecturi la zi din scriitori clasici şi străini. Sînt plăcute, fără crispare, scrise probabil la prima mînă. Nu-i vorba de a împărtăşi părerea criticului în toate cazurile, desigur, dar uneori această părere reprezintă o atitudine semnificativă, mai ales cînd I. Negoiţescu reafirmă dreptul spiritului critic (ce intră obligatoriu în plămada culturii) împotriva „rătăcirilor" unor tineri scriitori cunoscuţi şi talentaţi. Criticul fiind un martor activ în viaţa literară, un creator de opinie, prezenţa lui continuă e un lucru necesar.

în Probleme ale criticii actuale şi în Răspuns Ia o anchetă literara se schiţează şi un program mai general. Reţinem mai întîi ideea că scopul criticii e totdeauna multiplu: ea facilitează contactul publicului cu operele, ierarhizează valorile, descoperă în operele vechi sensuri şi preocupări contemporane, stabileşte şi menţine, în sfirşft, un contact, ca de la critic la critic, cu înşişi creatorii, în al doilea rînd, I. Negoiţescu se dovedeşte atent la schimbările survenite în realitatea socială care nu pot rămîne (şi nu au rămas) fără ecou în literatură, recomandînd o înnoire a metodologiei critice: „ Poezia, proza şi teatrul care înfloresc, mai vehement sau mai timid acum, pe meleagurile noastre, ne prezintă, sporind, aspecte estetice deosebite faţă de cele ale beletristicii de dinainte de război. Aşa şi trebuie să fie, pentru că lumea se află într-o continuă schimbare. De unde nevoia imperioasă a unei metodologii diferenţiate, pe măsura datelor noi din cîmpul literaturii. In acest sens, critica noastră actuală este cam otova, cam leneşă, mulţumindu-se a considera noile aspecte estetice cu mijloace de cercetare învechite", în continuare se face o distincţie interesantă între critica tradiţională şi cea modernă, accentuîndu-se caracterul problematizam, teoretic, al ultimei: ,,Se scriu mult prea rar studii

123

analitice, de strictă aplicaţie la problemele ce se dezvoltă natural din însăşi materia tratată... Toate operele literare de oarecare importanţă foiesc de astfel de probleme virtuale din sfera general-estetică. A le desprinde, a le izola, a le da un caracter de generalitate sau chiar a le păstra ca specificitate creatoare într-o operă singulară luată ca atare, iată datoria ce incumbă neapărat criticii moderne, în critica mai veche, virtuozitatea' supremă consta în stilul, în formulările ei sugestive şi revelatoare, în critica nouă, virtuozitatea ţine de fineţea disociaţiilor estetice în structura operei, structură complicată si misterioasă, care conjugă esteticul cu o serie întreagă de alte valori, de alte date material-spirituale... Ochiul criticului modern trebuie să fie asemenea ochiului compus al insectelor".

Am citat pe larg aceste păreri nu numai fiindcă I. Negoiţescu a fost şi este destul de zgîrcit în teoretizările asupra criticii, dar şi fiindcă mi se pare că a constatat o evoluţie a înseşi criticii sale (de care, iată, criticul este conştient) din Scriitori moderni la acelea de astăzi. Nu mă refer la valoarea în sine a studiilor, în Scriitori moderni erau lucruri admirabile. Mă refer la - nu de asta e vorba? - metoda criticului, prin care, mă grăbesc să adaug, înţeleg, ca şi I. Negoiţescu, atît o sumă de procedee practice în investigarea literaturii, cît şi o concepţie despre literatură. Procedee „inocente" nu există. Ele reflectă, se ştie, un punct de vedere general, fie că sîntem, fie că nu sîntem conştienţi de ele. Noţiunea de estetic pe care am încercat s-o reconstitui cînd am recenzat Scriitori moderni (deoarece nu apărea formuiată direct) se baza pe o distingere a domeniului estetic de acele moral şi psihologic-existenţial. Şi, în orice caz, teoreticul era ca şi absent, criticul acordînd atenţie texturui în „sonurile" lui intime, încredinţîndu-se acestora, de fiecare dată cînd pătrundea în labirintul operei, ca un fir al Ariadnei.

Cred că nu greşesc văzînd în Engrame o preocupare de teoretic mai vie, recunoscută de autorul însuşi în două rînduri, între care şi î r. pasajul pe care l-am reprodus. Schimbarea se observă începînd cu stilul criticii lui. Frumoasele analize din Scriitori moderni ţineau, stilistic, de o critică de text care consta în refacerea din interior a structurilor expresive, de traducere a imaginii poetice pnntr-o alta imagine. „Sonurile" poeziei lui Bacovia, de exemplu, erau redactate într-un limbaj critic îmbibat de limbajul poeziei înseşi, ca un burete de apă în care a fost scufundat: „Ritmurile lui Bacovia se complică obscurizîndu-se prin eliptica avară a imaginilor, muzica lăuntrică a ideilor se contractă piuă la desfigurare, de unde apoi începe o altă muzică, retortă indescifrabilă şi sublimă". Ecoul în critica mai tînără al acestui mod de a analiza (poezia, în special), care nu e nici

lovinescian, nici călinescian, deşi îndatorat amîndurora, a fost considerabil, el ducînd la înlăturarea unui mai vechi stil, inadecvat. Muzicalizarea criticii, pînă la punctul în care absoarbe în sine poezia, părînd totodată a se lăsa absorbită de ea, este o manieră pe care a impus-o la noi, prin talentul său remarcabil, I. Negoiţescu. Ceea ce ne izbeşte în analizele recente e înainte de toate un ton diferit: patosului verbal descriptiv, ardentei (schilleriene, ar zice criticul însuşi) i-a luat locul o abordare mult mai pozitivă a literaturii, mergînd pînă la didactic şi expozitiv; recrearea lirică a universului poetic, tineresc entuziastă de sonorităţile lui melodioase, s-a prefăcut într-o constatare rece-prozaică a valorilor lui, ce nu exclude inventarul şi statistica lingvistică.

Influenţat el însuşi de tehnici mai noi, I. Negoiţescu mi se pare astăzi incomparabil mai puţin poetizant în critică decît altădată. Sigur, priza la text, potrivirea pasului critic după acela al operei, au rămas; dar s-a produs o distanţare care descarcă analiza de vechiul patos. Stilul, continuînd a avea o mare capacitate de sesizare a fiinţei concrete a literaturii şi aproape aceeaşi bogăţie expresivă (dovadă abundenţa adjectivelor, care se înlănţuie şi se sudează în construcţii foarte personale: „pentru ca fericirea să apară astfel ca într-adevăr transcendent împlinită pozitivitate a fiinţei umane", pletoric-şerpuitoare, denotînd frecventarea criticii şi filosofici germane şi nu numai franceze, ca la majoritatea criticilor români), începe să unească această preocupare de adecvare cu o alta, opusă, efect al distanţării. Descrierea (care este şi acum principalul procedeu), la fel de minuţioasă, devine mai realistă şi mai enumerativă, dezvoltînd intuiţia prin exemple (cîteodată excesive) în loc să se propage muzical ca înainte. Dincolo însă de acest ton nou, descoperim imediat şi prezenţa teoreticului, a ideii. Observaţiile criticului se mişcă, mai liber, în cercul exterior al observaţiilor istoricului literar. Formulele „banale" ale acestuia, de situare, apar tot mai frecvent (de exemplu în monografia E. Lovinescu). Iar nivelul strict estetic al analizei consună, la fel de frecvent, cu acela moral, istoric, psihologic. („Fără a exclude esteticul, menţionîndu-I în subtext, astfel de cercetări critice au devenit posibile şi necesare prin însăşi dezvoltarea orizonturilor în micro şi macrocosmos ale ştiinţelor contemporane", remarcă I. Negoiţescu). Desigur,.nici înainte, critica lui nu se sprijinea exclusiv pe text şi nu ţinea exclusiv să-i sugereze expresivitatea în sine; dar abia pozitivarea limbajului, preocuparea de preciziunea tejminologică, aduc un spor necesar de reflexivitate, de idei generale. Aş spune chiar că tipul de formaţie al lui I. Negoiţescu se valorifică abia acum din plin.

introducînd în analiză şi un unghi exterior şi o metodă mai ordonată de expunere. Dacă Scriitori moderni şi Poezia lui Eminescu ţin de un prim studiu al criticii lui I. Negoiţescu, prin însemnări critice şi mai ales prin E. Lovinescu şi Engrame, criticul se află, hotărit, într-un

stadiu nou, unde o maturitate calmă şi simplă tinde să echilibreze mijloacele tinereşti, de fervoare lirică, din operele anterioare.

Ca exemplu, m-aş putea referi la micul studiu despre Arghezi unde baudelairianismul poetului e altfel decît înainte tratat („în cazul poeziei argheziene se mai cere apoi o diferenţiere intre etos şi moral"), sau la acela despre Blaga unde se distinge între cosmicizarea erotică din Poemele luminii, transfigurarea senzualităţii din alte culegeri şi umanizarea crosului din ultimele poezii. Aici e clar că nu „recrearea" poetică interesează pe critic, ci sondajul vertical, teoretic. Dar chiar în studii foarte întinse (ca acelea despre Nina Cassian, Nichita Stănescu etc.), descrierea are un aspect metodic şi un nivel teoretic ce lipseau altcîndva. Mi se pare, chiar, amuzant să-l surprind pe I. Negoiţescu într-atît de ispitit de acest spirit pozitiv al criticii ce se nutreşte esenţial din structuralism, încît să ajungă a crede că statistica de vocabular e suficientă (Cuvintele şi forma). Sau să-şi renege cultul de tinereţe pentru Thomas Mann,-reducîndu-i marile romane la formule precum „naturalism decadent" în Casa Buddenbrook ori „baroc narcisiac" în losif şi fraţii săi. Sau, în fine, să vrea a distinge (obsesie-terminologică!) între platitudine, loc comun şi neutral în poezie, unde doar neutralul ar fi rodnic: un vers al lui Alecsandri („Trec anii cu grăbire pe cale scurtei vieţi") părîndu-i-se „pretenţios şi gol" fiindcă exprimă un loc comun al gîndirii. Dar, în acest caz, ce facem cu eminescianul ,,Ce e val ca valul trece", sau cu atîtea versuri din mari poeţi,

bunăoară cu acesta din Le Pont Mirabeau al lui Apollinaire: „L'amour s'en va comme cette eau courante"? Eu sînt, în această privinţă, de părerea Emily-ei Dickinson: „Poet e cel ce scoate / un -stranu înţeles / din sensuri la-ndemină / şi un parfum ales / din lucruri familiare" (trad. Veronica Porumbescu). Şi aşa mai departe.

Engrama e cartea unuia din criticii cei mai originali de azi.

(România literară, nr. 43, 1975)

„Analizezi sinteze"

Cu două sau trei excepţii, Analizele şi sintezele lui 1. Negoiţescu constituie capitolele posibile ale unei istorii a literaturii române, ca şi atîtea din însemnările critice din culegerile anterioare (în Scriitori moderni, cele despre Bolintineanu, Alexandrescu, Macedonski.

Hogaş, Duiliu Zamfirescu, Bacovia, Maniu, Voiculescu şi Fundoianu; în însemnări critice, cele despre M. Celarianu, Iulian Vesper, George Magheru şi Radu Stanca; în sfîrşit, în Engrame, cele despre M. Blecher, Şt. Aug. Doinaş, Nina Cassian, loanichie Olteanu şi Nichita Stănescu), cu deosebirea că de data aceasta ele nu mai apar risipite printre articole ocazionale, recenzii, note polemice, ci constituie o prezenţă aşa-zicînd masivă. Principiile teoretice, 1. Negoiţescu le-a exprimat cu claritate încă din preambulul la Scriitori moderni: „ Cu toate că însemnările critice aici adunate îmbrăţişează peste un secol de literatură română, autorul şi-a intitulat volumul Scriitori moderni, deoarece «clasicii» noştri sînt priviţi deopotrivă cu cei mai noi poeţi şi prozatori contemporani, din unghiul sensibilităţii noastre moderne. Fără a neglija datele preţioase ale istoriei literare, subsumate viziunii sale, autorul a înţeles întotdeauna să se dedice doar în calitate de critic temelor tratate, interesat fiind în primul rînd de valorificarea estetică a operelor supuse analizei...". Atît contemporaneitatea clasicilor, cît şi unghiul critic stau şi la baza Istoriei lui G. Călinescu din 1941, prima idee, mai degrabă, implicită, a doua mai netă, însă respectată doar parţial, în ciuda convingerii autorului însuşi de a fi realizat o jumătate de.pas mai departe „de la istoria literară de pură erudiţie la întîia istorie a literaturii române în înţelesul propriu", convingere întărită în prefaţa compendiului din 1945: ,,în fiece capitol am scos în frontul întîi scriitorii viabili şi am lăsat in umbră pe culturali". 1. Negoiţescu face din cele două idei un program precis, de care se ţine cu multă stringenţă, el nefiind atras ca G. Călinescu de istorie ca sinteză epică, operă a unui memorialist-estet, întemeiată în măsură egală de biografie, anecdotă personală, portret, şi pe studiul critic propriu-zis al literaturii; istoria lui va fi exclusiv critică, mai pură, deci, mai fidelă principiului, dar şi artisticeşte mai săracă.

Dintre concentratele articole cuprinse în Analize şi sinteze, multe sînt admirabile, de o mare originalitate (împinsă adesea pînă la extravaganţă), într-un fin spirit asociativ care denotă întinse lecturi şi o intuiţie solid educată filosofic: acelea despre Antim Ivireanu, Alecu Russo, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, V. Alecsandri, Ion" Ghica, N. Filimon, N. lorga, C. Stere, Dinu Nicodin, Mircea Eliade, Mateiu Caragiale, Urmuz, Anton Holban, Al. Philippide şi M. Beniuc. O lectură proaspătă, fără prejudecăţi, ghidată" de un gust sigur format prin frecventarea marii literaturi de pretutindeni, izbuteşte să înfrăgezească opere pe

care rutina le veştejise, să modifice proporţii şi ierarhii valorice pe care şcoala le consolidase. Nimic, blazat, plictisit,

în atitudinea criticului, care adoptă cu îndrăzneală în istoria literară atitudinea cititorului. Şi-a procurat ediţiile cele mai bune, a conspectat monografiile: citeşte şi, mai cu seamă, reciteşte. Spre deosebire de istoricul de profesie, pentru care orice operă e un document, criticul interpretează pînă şi documentele (de exemplu corespondenţa lui Kogălniceanu şi Bălcescu) ca opere: are tot timpul în faţă cărţi, nu arhive; şi e un iubitor de literatură, nu un scormonitor după noutăţi, în articolele lui găseşti idei, sugestii, şi nimic care să atragă atenţia eruditului; ele conţin o metodă de lectură, nu una de studiu ştiinţific. Insuficienţă a metodei ştiinţifice care nu rămîne fără consecinţe.

Cine ar fi crezut că există în versurile aşa de himinos-clasice ale lui Alecsandri un bogat spectacol romantic? Şi totuşi I. Negoiţescu îl desfăşoară de la cavalcada nocturnă, burgeriană sau goetheană (din Erlkonig) la „tărîmul sublunar al visului" (şi ce magnifice versuri philippidiene: „ O ţintă de lumină prin umbră viu înoată. / Ea creşte, 'se înalţă pe zare ca o roată / Şi umple de văpaie cereştile abisuri. / Păduri, movile, rîuri apar căzute-n visuri"). lorga e socotit un mare dramaturg. C. Stere, creator al unui memorabil personaj, Vania Răutu, M. Beniuc, poet erotic, Odobescu, prozator istoric în stil „matein" („Clarvăzător şi judicios, Odobescu invidia nuvela Alexandru Lăpuşneanul, epic trepidantă şi ager sentenţioasă, fără a se gindi că lucrarea lui Negruzzi e poate prea vioaie pentru atîta făptuire încruntată, si mai cu seamă fără să bănuiască în a sa Doamna Chiajna virtuţi artistice mult mai fecunde pentru urmaşi, chiar dacă pe făgaşul stilului numai...". Şi din nou, admirabile citate pentru a proba „aura levantin autohtonă a stilului matein": „se hrănesc cu o nepregetată ciudă, c-o adîncă zăcăsie" sau: „ mai zăbovnici poate în agerimea duhului, mit de tineri cuprinşi de-o tainică melancolie, de-o îndoioasă sfială "). Se remarcă îndată aici scînteierea analogiilor. Dacă nu exclude influenţele reale (Ady Endre, Goga şi Cotruş asupra lui Beniuc), acordă o mult mai mare însemnătate afinităţilor (imaginare, adică surprinse pe planul imaginaţiei artistice, cu ale ei locuri comune). „Este ispititor lucru — spune — să compari Didahiile lui Ivireanu cu retorica ecleziastică a marilor oratori francezi contemporani lui, în cap cu~ Bossuet, dar este lucru deopotrivă de ineficient si primejdios" (să notăm şi simetria muzicală a frazei). Primejdios, poate, ineficient, niciodată, dovadă că ezitarea .teoretică e urmată imediat de o aplicare practică. Ivireanu şi Bossuet? Spiritul nostru e totdeauna mişcat de astfel de asocieri, chiar dacă aceea a lui I. Negoiţescu are, în cazul de faţă, un demers negativ (ironie subtilă, în fond): „ Nu e drept să confrunţi un ilustru doctor al retoricei de amvon,

elev al lui Vincent de Paul, iubitor de Corneille şi exercitîndu-şi ministeriatul la Curtea Franţei după ce strălucise la Sorbona, cu oricit de vrednicul georgian (Ivireanu), echilibrat stilistic "intre Floarea darurilor, romanul popular Varlaam şi loasaf şi fireasca proză, în acelaşi stil oral-obştesc a Cronicei lui Preda

Brîncoveanu". Nu e drept, dar e sugestiv şi ne dăruieşte o perspectivă nouă asupra mitropolitului lui Brâncoveanu, smuls rolului său modest şi onest, de predicator religios, spre a fi redat aceluia de artist al cuvîntului. Sau, spre a -alege un exemplu foarte îndepărtat, Urmuz este citat la intersecţia pesimismului negativist, al lui La Rochefoucauld cu comicul formal al cimiliturilor noastre populare: „Cu toate că relaţia ar putea fi luată drept o enormitate ".

Prudenţă teoretică, exagerată, încă o dată, din fericire uitată în practică, în analize pline de inventivitate borgesian-excentrică, ce stă de altfel foarte bine acestei critici senzualiste în fond şi artistice în expresie, care întîlneşte de obicei literatura la nivelul sensibil al limbii sau, poate mai just, la acela al unei ideaţii ce se materializează -viguros, plastic, pitoresc, - într-un vocabular. (Pagină de antologie critică: „Proză grasă, de culori parcq flamande, găsim la bătrinul Neculce şi mai apoi, peste o întinsă punte, la Ion Creangă, apoi la Hogaş, la Sadoveanu. Cuvintele-s încă umede de lutul din care au fost scoase şi muzica lor e încă nesigură, suportînd greu lanţurile scriiturii. Uneori apa- lină în surîs argintat de lună, alteori adevărate grohotişuri surpate peste frageda plantă a ideii. Curînd însă au ieşit la lumină şi virtualităţile pur estetice ale acestei limbi, în.modelări de giuvaier lucrat tocmai în dughenele Ţărilor de Jos: Odobescu, Eminescu, cei doi Caragiale şi, în nuvelistica sa, Hortensia Papadat-Bengescu, o doamnă balcanică. Pîrtia o încercase cu savuroase stîngăcii, un romantic transilvan, pe nume Codru Drăguşanu, tîrziu coborît din podul de vechituri"); Preponderent descriptivă, critica lui I. Negoiţescu uzează rar de formule sintetice (de aceea nici nu se poate rezuma), care se întîmplă să păstreze mereu ceva din savoarea vie a materiei fenomenologic analiazate: „Mateiu Caragiale e un fantast al realului, în toată rumperea-i mîn/ită e limfa " sau: Russo „ dă stilului culoarea doctrinei, parcă spre a proba cit de direct în hum'ă era împlîntat autohtonismul său". Mai puţin tipică (şi de altfel neexploatată), pentru că e abstractă, mi s-a părut fraza de început despre Ghica: „Pe Ion Ghica l-au ispitit şi viaţa şi talentul şi ideile, dar el a făcut totul ca să le contrazică. Rareori o personalitate atît de dilematică şi-a construit un destin mai echilibrat". Stilul real al ui I. Negoiţescu nu e decît prin accident aşa de general-abstract (deşi e

presărat de termeni neologistici, marcînd distanţa teoretică), conservîndu-şi, chiar atunci cînd îşi ia ca obiect idei, teze, doctrine (şi lucrul se petrece nu o dată: la Russo, Bălcescu, Ghica, lorga, Stere), caracterul artistic-senzorial şi vibrant, însuşirile corporale. El e şi manieristic uneori. Despre limba lui Mateiu Caragiale: „Orhideea înăbuşite de purpura soarelui-răsare mocnindu-şi parfumele, pîlpîindu-şi jăraticul unanim şi ucigător, cu grijă întreţinut prin veacurile depravării, crimei şi lîncezirii prospere". Cuvîntul începe să fie căutat, ca şi îmbinarea în frază a neologismului neutru cu*arhaismul preţios (nepredeluită mizerie, neprihănită omogenitate), mergînd pînă la simetrii şi opoziţii ce determină poetice cadenţe: „dar conturul liric adevărat al poetului se cere desprins cu răbdare dintre dulcegării neostenite, dintre ostenitoare clarităţi" sau: „nu atît suportabile oarecum ruinuri, cit informaţii prea bine intenţionat educative". Pletora adjectivelor absoarbe aerul din fraze şi pericolul acestui stil opac, dens, luxuriant, este asfixia: „Faţă de această entelehie clasicistă, cuviincios omniprezentă în paginile modern cumpănite prin trimiterile de ordin plastic şi muzical... ".

Nu voi încheia înainte «de a spune că sînt cîteva judecăţi în Analize şi sinteze cu care nu mă împac; ceea ce, în definitiv, ar fi normal lucru, dacă nu l-aş bănui pe 1. Negoiţescu de oarecare epatantă ostentaţie.

Critica lui, cu toată maturitatea de azi, mai are din cînd în cînd o prea tinerească exaltare. La rigoare pot accepta că nu-i plac Ion şi Pădurea spînzuraţilor, mai ales că unele obiecţii mi se par întemeiate. Dar cum să-mi explic, altfel decît printr-o compensaţie ce vrea să scandalizeze, preferinţa pentru mediocrul Amîndoi? Acelaşi lucru în cazul lui Gib Mihăescu: e discutabil dacă Donna Alba e superior Rusoaicei (credea şi Vladimir Streinu), dar Zilele şi nopţile unui student întîrziat ar trebui să interzică, prin vulgaritate, orice entuziasm. Ca şi Logodnicul Hortensiei Papadat-Bengescu, socotit de I.«Negoiţescu.superior romanelor din ciclul Hallipa. Aici nu înţeleg nici argumentele: fantoşe snoabe nu sînt personajele romancierei, ci prototipurile lor reale; lipsa de suflet şi de.dramă, convenţionalismul modern, artificialitatea nu pot fi „reproşate" Elenei sau Cocăi-Aimee (ca şi cum le-ar face neplauzibile), căci aparţin aceloraşi prototipuri. Autoarea zugrăveşte tocmai snobismul şi goala modernitate. Premisa lui I. Negoiţescu („ Pe atît de neadevărată ni se impune ampla construcţie a ciclului Hallipa: personajele sînt fantoşe, aparţinînd unui univers imaginar -pur estetic - verosimil, dar incredibil"), deşi conţine un sîmbure de adevăr, este excesivă.

130

Ion Negoifescit

Nu-i vorba de a impune lui 1. Negoiţescu gusturile mele. Trebuie să observ totuşi la el un mare entuziasm fixat adesea pe virtualităţi (de unde şi tendinţa de a respinge opera constituită, identificată inconştient cu aceea pe care o acreditează opinia comună), o percepţie uimitoare a nuclear-genuinului din literatură, în sfîrşit, un fel de a lăsa forma obiectivă a operei să fie aburită de respiraţia propriilor înclinaţii şi obsesii. Sensibilitatea criticului îşi găseşte adesea obiectul admiraţiei într-un stadiu aşa-zicînd germinai. Il inventează: parafrazîndu-l, aş spune că eroii Logodnicului, Solomia din Amîndoi, Ariadna şi Mihnea din Zilele şi nopţile, în care crede împotriva evidenţei, nu sînt altceva decît nişte fantoşe, aparţin unui univers critic verosimil, dar literar neadevărat, mai curînd proiecţii decît realităţi. Eroarea de judecată a criticului se bazează în cazul lui I. Negoiţescu pe această iluzie de creator.

(România literară, nr. 43, 1976)

131

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

OV. S. CROHMĂLNICEANU „Literatura română şi expresionismul"

Nimeni până la Ov. S. Crohmălniceanu n-a mai arătat o atît de mare atenţie expresionismului în literatura română. Cartea, de acum doi ani, a lui Dan Grigorescu avea în vedere curentul ca atare în plan european, şi numai în domeniul artelor plastice. Iar relativ puţinele studii publicate, înainte ori după război, sînt comentarii parţiale, se referă la cîte un autor sau la cîte un aspect. Ceea ce încearcă Ov. S. Crohmălniceanu în Literatura română şi expresionismul (Ed. Eminescu, 1971), cu o bună documentaţie, este un tablou complet al elementelor expresioniste în opera unor poeţi, prozatori şi dramaturgi români de după 1920, sau. cum declară autorul însuşi, „un inventar, fatal cam fastidios" menit să demonstreze că „expresionismul n-a rămas o simplă curiozitate pentru literatura română fi că o serie de producţii însemnate ale acesteia poartă marca lui" (p. 199). E vorba de a stabili ecoul direct al mişcării în

conştiinţa şi în operele unor scriitori români care au cunoscut literatura expresionistă germană şi ale căror contacte cu aceasta „se pot dovedi prin fapte istonco-literare" (ibid). Din cîmpul unor astfel de contacte, autorul iese doar într-un singur rînd ca să expună pe scurt şi Alte incidenţe ale curentului (la G. Bacovia, T. Arghezi, Ion Barbu, Al. Philippide etc.), dar nu împinge lucrurile niciodată atît de departe încît să ia în considerare şi sensul .,tipologic" al expresionismului, interpretat, de exemplu, de Waldemar George (La peinture expressioniste) ca o constantă prezentă deopotrivă în arta arhaică şi în aceea modernă.

Trei concluzii se pot formula, după lectura cărţii lui Ov. S. Crohmălniceanu, în privinţa "rolului jucat de expresionism în literatura noastră, toate trei, neîndoielnic, juste. Prima: acest rol a trecut ca şi neobservat de majoritatea criticilor şi istoricilor literari, care au consemnat doar întîmplător.influenţa expresionismului german asupra unor scriitori români, întreg capitolul introductiv e consacrat de autor discutării Expresionismului în conştiinţa literară românească. A doua: elementele expresioniste sînt mult mai numeroase şi mai adînci, decît se crede îndeobşte, într-un anumit moment al istoriei literaturii noastre. Ele se găsesc în special în opera unor scriitori de la „Gîndirea" şi „Contemporanul" şi, cum ar fi fost poate de aşteptat, sînt mai clare în teatru decît în orice alt gen. A treia: aceste elemente şi orientări nu s-au constituit niciodată într-o veritabilă mişcare

expresionistă românească, „ mişcare de sine stătătoare si distinctă ", cu „un program poetic explicit" şi care ,,să fi atras atenţia în primul rînd prin acest caracter" (p. 45).

Structura cărţii lui Ov. S. Crohmălniceanu e uşor de bănuit acum, căci autorul a pornit după toate semnele-, el însuşi, de la aceste constatări, demonstrîndu-le cu inteligenţă şi răbdare. Meritele unei asemenea întreprinderi sînt în afară de îndoială. Un unghi critic inedit înseamnă aproape totdeauna relevarea unei arii de preocupări şi a unui limbaj literar inedit, în perspectivă expresionistă, ne spun lucruri noi şi Blaga, şi Adrian Maniu, şi C. Ciprian, şi chiar şi V. Voiculescu sau G.M. Zamfirescu. Autorul, care are rutina necesară, nu face eroarea de a transforma întreaga literatură română dintre războaie într-o literatură expresionistă; exagerările în acest sens sînt prea puţine. Este evitată şi o altă eroare, nu fatală, însă oricum frecventă în descrieri critice de acest tip: ignorarea valorii reale a operelor în discuţie. Doar H. Bonciu se bucură de privilegiul (nemeritat de valoarea cărţilor sale, însă justificat de caracterul Ibr deschis şi consecvent expresionist) unui prea întins capitol separat. Nu mai e nevoie, după toate acestea, de a recunoaşte utilitatea studiului lui Ov. S. Crohmălniceanu, la care orice istoric literar va trebui să apeleze de aici înainte.

O problemă importantă este, fireşte, aceea a definirii expresionismului, atît sub raport istoric, al bazei sociale, cît şi sub raport strict literar. Cînd a apărut curentul în Germania, cum se explică audienţa lui la noi (în condiţii sociale diferite), care sînt notele caracteristice? - iată chestiuni imposibil de ocolit, fie şi într-un studiu descriptiv şi la care Ov. S. Crohmălniceanu se referă mai ales în capitolul final (Cîteva observaţii concluzive). Idei pe de-a-ntregul noi, autorul nu aduce în această privinţă (cartea nefiind o cercetare teoretică), dar el ştie să le aleagă, din multele cîte s-au exprimat, pe cele mai acceptabile. Respingînd soluţia lui George Lukâcs (după care expresionismul ar fi „o simplă sublimare intelectuală a

tendinţelor capitularde pe care USP-ul le-a tradus în linia sa politică si [care] au permis înăbuşirea revoluţiei spartakiste şi venirea lui Hitler la putere"), Ov. S. Crohmălniceanu se fereşte să primească fără critică şi soluţia, opusă, a lui L. Blaga, care motiva expresionismul printr-o dispoziţie nativă, diminuînd rolul factorilor social-istorici. Apare limpede că expresionismul s-a ivit într-o epocă de criză a societăţii europene (germane), traducînd anxietatea unei părţi a intelectualităţii în faţa formelor noi ale civilizaţiei capitaliste; accentele revoluţionare, ca şi cele reacţionare, din ideologia curentului se explică deopotrivă prin contradicţiile sociale de la începutul secolului XX. Născut,

cum spune Mărio De Micheli, „pe o bază de protest şi de critică", expresionismul „este o artă de opoziţie". La noi, expresionismul a pătruns după 1920 şi cauzele întîrzierii sînt bine înţelese de Ov. S. Crohmălniceanu, care nu uită a preciza consecinţele rezultate de aici.

Mai complicată este definirea curentului, aşa de divers, chiar haotic, şi, în acest punct, mi se pare că autorul era dator să stăruie mai mult. Nu e vorba de a găsi o formulă perfectă, nici măcar una prea generală; e vorba de a unifica, în măsură posibilă, notele violent contrastante care se simt mereu înlăuntrul curentului. Nu se poate să nu ne întrebăm ce idee despre expresionism stă la baza inventarului lui Ov. S. Crohmălniceanu; mărturisesc că nu pot recunoaşte categoric această idee. Voi da un singur exemplu. Examinînd lirica lui Blaga, autorul remarcă mari diferenţe între Paşii profetului (şi Zamolxe), pe de-o parte, şi în marea trecere şi Laudă somnului, pe de alta. El nu împărtăşeşte părerea lui Petre Marcu Balş cum că evoluţia poetului de la vitalism nietzsche-ean la tristeţea metafizică ar echivala cu o părăsire a expresionismului, de unde putem deduce că aşează atît Paşii profetului, cît şi în marea trecere sub semnul aceluiaşi curent, însă aici se ridică dificultatea de a împăca, într-o sinteză, două rînduri, opuse, de trăsături: vitalismul şi dinamismul cu extaticul şi hieratismul, apelul la o natură originară, tumultuoasă, zbuciumată de imense energii ascunse, cu reprezentarea schematică, stilizată, „bizantină", un univers exclusiv fizic, suficient sieşi, fără un cer al spiritului deasupra (universul din Paşii), cu unul metafizic şi spiritualist (în In marea trecere). Abstractul se opune mereu concretului, ideea de transcendenţă, celei de imanenţă - şi nu doar în lirica lui Blaga, ci aproape pretutindeni înlăuntrul ideologiei şi literaturii expresioniste. Ce dovedeşte această împrejurare? Cum se explică această ambiguitate fundamentală? Cazul liricii lui Blaga ar fi fost un prilej pentru critic de a încerca redefinirea expresionismului pornind tocmai de la o contradicţie esenţială, căci a menţine, pur şi simplu, aceste două serii de termeni (inconciliabili) însemnă a expli doar pînă la jumătate fenomenul.

(Contemporanul, nr. 43, 1971)

„Literatura română între cele două războaie mondiale"

După un prim volum, apărut în 1967 (ediţie revăzută în 1972), consacrat problemelor generale ale epocii (climat, grupări, publicaţii etc.) şi prozei, Ov. S. Crohmălniceanu îşi continuă studiul său asupra

Literaturii române între cele două războaie mondiale cu un masiv volum despre poezie. Va urma, după toate probabilităţile, un al treilea, despre critică. Fiind la origine un curs universitar, studiul constituie cea mai amplă cercetare a literaturii noastre interbelice, foarte minuţioasă şi cu o solidă armătură documentară. Biografie, bibliografie, descriere a operei - nimic nu lipseşte spre a vorbi de un tablou critic exhaustiv. Chiar dacă nu de o istorie literară propriu-zisă: căci autorul nu-şi propune nici să înfăţişeze mişcarea însăşi a literaturii, adică succesiunea ideilor şi formelor literare, nici nu se ocupă de toţi poeţii şi prozatorii epocii; iar aceia care-l reţin sînt analizaţi cu titlu ilustrativ. Tabloul e totdeauna mai selectiv decît istoria. Comprimată în paginile introductive de la volumul anterior sau în consideraţiile preliminare de la fiecare gen, istoria e mai curînd sugerată.

Volumul recent debutează, de exemplu, cu cîteva astfel de consideraţii privitoare la poezia dintre 1920 şi 1940, pline de interes, deşi inevitabil sumare. Lipsind amănuntele şi nuanţele, lipseşte cîteodată subtilitatea explicării faptelor, deşi nu se poate tăgădui că în linii mari criticul are dreptate. El începe prin a constata că modificările de structură cele mai profunde ale literaturii dintre războaie se simt nai ales în poezie, unde ruptura de factura tradiţională e at*t de mare. încît, pe departe, poezia anilor 1900-l916 pare deodată „ produsul unei lumi definitiv apuse, cu preocupări sentimentale cuminţi, cam prăfuite şi provinciale", iar, pe de alta, noua poezie întîmpină rezistenţa gustului critic. N. lorga bunăoară are impresia că Arghezi „înşiră cuvinte lipsite de orice legătură peste un îngrozitor pustiu de gînduri şi sentimente", că Blaga „se pierde în ciudăţeniile cele'mai riscante ale literaturii bolnave", că, în fine, Barbu compune „versuri de un neinteligibil absolut". Cauza ar fi o mutaţie de sensibilitate. „ Principalele direcţii ale liricii româneşti interbelice — notează Ov. S. Crohmălniceanu - sînt reacţii la reificarea tot mai accentuată pe care o cunoaşte existenţa omenească în perioada aceasta. Imaginaţia şi sensibilitatea îşi conjugă eforturile spre a descoperi locurile unde poate să supravieţuiască poezia". Criticul întrevede această reacţie atît în lirica tradiţionalistă, care opune lumii industriale şi demonici tehnicii evocarea pămîntului natal, datinile, credinţele străvechi, populare, cît şi în poezia ermetică, a cărei formă de protest constă în curăţirea vocabuilarului liric de semnele utilitarismului prozaic. Explicaţia, conţinînd o parte de adevăr, e oarecum simplificatoare. Ea trebuia în tot cazul dezvoltată. Este vorba de o reacţie conştientă sau de una spontană? Şi ce rol joacă factorul strict

artistic? Criticul discută problema acestuia din urmă separat („între cele două războaie mondiale, lirica românească e împinsă înainte şi de o ascuţită dialectică interioară"), semnalînd că, după simbolism, care cultiva muzicalitatea, sugestia, evanescenţa, stările difuze, poezia modernă redescoperă materialitatea cuvîntului, devenind concretă şi vizionară. Ezoterismului simbolist îi ia locul un fel de „realism" al imaginaţiei, iar sentimentalismul e alungat de o mare cerebralitate, însă atitudinea socială a poeziei şi schimbarea limbajului ei nu pot fi nici o clipă despărţite, fără riscul vulgarizării. Ce înseamnă, de pildă, „dinamitarea convenţiilor" de către avangardişti: o atitudine practică, antiburgheză sau o frondă artistică? Ce se află la originea manifestelor dadaiste şi suprarealiste: revoluţia socială sau revoluţia vocabularului? Ov. S. Crohmălniceanu ,şi-a pus desigur întrebările acestea şi altele, dar procedarea lui cam prea didactică nu ne permite să aflăm şi un răspuns mai nuanţat.

Originalitatea cărţii e de căutat în imaginea de ansamblu pe care ne-o dă despre poezia interbelică. Cea mai veche clasificaţie, a lui E. Lovinescu, era precumpănitor tipologică, fără a neglija unele elemente de istorie a poeziei, cum ar fi ravagiile sămănătorismului ori caracterul inovator, înainte de 1916, al simbolismului. Clasificaţia lui G. Călinesct), mai sintetică şi păstrînd dublul criteriu (tradiţionaliştii sau moderniştii fiind grupări istorice, intimiştii, o categorie tipologică), introduce totuşi o modă ce se va păstra mult timp şi anume legarea poeziei de marile grupări ideologice şi de revistele epocii. Ov. S. Crohmălniceanu revine decisiv la criteriul felului de poezie, punînd bunăoară pe Blaga alături de Philippide şi nu de Voiculescu. Avînd avantajul perspectivei, schema lui este şi cea mai plauzibilă şi mai completă de pînă'acum. Ea se deschide cu Tudor Arghezi, „placa turnantă a liricii româneşti noi", din care pornesc aproape toate direcţiile şi formulele. Sub titlul Poezia -chtonică sînt aşezaţi poeţi ca Ion Pillat, Adrian Maniu, Zaharia Stancu şi alţii, tradiţionalişti, evocatori ai peisajului naţional şi ai rădăcinilor ancestrale. -Poezia sentimentului cosmic şi a fiorului metafizic se ilustrează prin doi mari poeţi: Lucian Blaga şi Al. Philippide. V. Voiculescu e cel mai important poet religios. Elegiaci şi sentimentali par criticului Demostene Botez, Otilia Cazimir, M. Colarianu etc. Avangarda e reprezentată de numele cunoscute, cu precizarea că poezia aceasta e examinată mai puţin istoric, în raport cu cea pe car& o contestă vehement, şi mai mult metodic, ca un mod nou de organizare lirică. Cu Ion Barbu se inaugurează Poezia pură, iar cu Aron Cotruş şi Mihai Beniuc, Noul patos social "activist. Studiul se încheie cu un capitol

despre Formele noi de lirism. Orice asemenea viziune e discutabilă, aşa că nu voi stărui. Mă limitez la oîteva chestiuni mărunte. Dacă I. Minulescu, N. Davidescu, V. Eftimiu, O. Goga, I.M Raşcu, G. Topîrceanu nu aparţin cu adevărat epocii interbelice, deşi continuă să publice, cred că omiterea lui G. Bacovia e mai puţin îndreptăţită, el fiind un mare poet modern. Nu întîmplător s-a bucurat de succes exact această epocă, după ce debutul său nu reuşise să impresioneze nici pe E. Lovinescu, statura lui crescînd vizibil pînă astăzi. Nu-mi explic nici absenţa Magdei Isanos. în sfirşit, formele noi de poezie sînt încă firave şi nici Emil Borta, nici D. Stelaru (cu toată redescoperirea emoţiei într-o lirică ce devenise prea cerebrală) nu joacă cu adevărat un rol mai devreme de încheierea războiului, cînd apare o întreagă generaţie de revoltaţi artistic. Ei sînt de fapt poeţi sentimentali şi ironici, intangibili în capitolul respectiv, singura deosebire de Demostene Botez şi de ceilalţi fiind nota teatrală mai pronunţată a lirismului.

înlăuntrul fiecărui capitol, Ov. S. Crohmălniceanu mi s-a părut mai puţin decis a schimba maniera clasică de studiu şi mai timid în opinii. Aspectul bătător la ochi a cărţii e de „tratat": viaţă, operă, analize. De multe ori pagina critică se încarcă inutil cu nume, titluri şi date pe care bibliografia finală le conţine de asemenea şi încă mai sistematic. Analiza ţine seamă de ordinea apariţiei volumelor. Nu e vorba de o idee, ci de a-i prezenta cît mai minuţios, aproape exhaustiv, opera. Formaţia ştiinţifică a autorului e evidentă. El lasă de-o parte orice dorinţă de originalitate, nu vrea să ne surprindă printr-un punct de vedere absolut inedit, ci să ne ofere o radiografie exactă. Pe placa extrem de sensibilă a criticii lui ies la iveală atît marile structuri ale poeziei, cît şi o infinitate de detalii mărunte. Informaţia lui Ov. S. Crohmălniceanu în poezia modernă românească şi europeană este extraordinară. Nici un poet nu e examinat în sine şi impresia că lirica noastră modernă s-a găsit din prima clipă (spre deosebire de proză) în Europa se impune la sfîrşitul lecturii. Critica lui Ov. S. Crohmălniceanu excelează prin precizie şi fineţe

a disociaţiilor şi face plauzibile numaidecît ipotezele pe care le aplică (indiferent de noutatea lor). Bogăţia referinţelor, pătrunderea suplineşte lipsa formulei frapante .şi a unui mod de abordare mai net personal. Neurmărind să şocheze, criticul reuşeşte să convingă. Critica lui e descriptivă, meticuloasă, subtilă, constituind un ghid admirabil, un fel de Baedeker al poeziei noastre moderne.

Aproape oricare din studii ar putea fi luat ca model de lucru: despre Arghezi, Philippide, Pillat, Maniu, Dan Borta etc. Dar cel mai interesant este cu siguranţă capitolul consacrat lui Ion Barbu;

maniera fiind, în linii mari, aceeaşi ca în toate, orice timiditate este înfrîntă şi Ov. S. Crohmălniceanu face, abia aici, dovada puternicei lui inteligenţe critice. Spaţiul nu-mi îngăduie să intru în amănunte, aşa că voi rezuma pur şi simplu. De la Tudor Vianu a rămas deprinderea de a analiza poezia lui Ion Barbu în ordinea scrierii ciclurilor. Ov. S. Crohmălniceanu pleacă însă de la ideea că la un poet ca Ion Barbu alcătuirea volumului (Joc secund) e totdeauna semnificativă, ca şi la Baudelaire sau Mallarme, căci aceşti poeţi au conştiinţa cărţii ce nu mai e doar o culegere. Dar în Joc secund ordinea este exact inversă: întîi ciclul titular, ce cuprinde de fapt ultimele poezii scrise de Ion Barbu, apoi Uvedenrode şi la urmă Isarlîc. „Respectînd dorinţa poetului — notează criticul — ave/w surpriza să constatăm că însăşi semnificaţia experienţei-lui poetic ne apare simţitor diferită". In adevăr, în ciclul iniţial, ,, poezia este chemată ca, înălţîndu-se pe schelăria îndrăzneaţă a conceptelor şi folosind, acolo unde ele rămîn neputincioase, intuiţia sensibilă, să încercuiască, mereu mai strîns,' centrul luminos al universului". încă în poemele socotite de obicei arte poetice (Joc secund, Timbru), Ion Barbu „evocă lumea paradisiacă arhetipală, unde trăiesc numai ideile lucrurilor", şi în sufletul „de esenţa gnostică platoniciană". Dar, adaugă criticul: „Starea de extază mistică este un moment privilegiat cu durată foarte limitată. Leglndu-şi existenţa exclusiv de el, poezia poate trăi numai in scurte fulguraţii aurorale (...) Dar revelaţia cere ^să fie comunicată şi sub forma adevărurilor esenţiale, traductibile în pilde cu calităţi instinctive". Aceste pilde le vom găsi în ciclul al doilea (criticul analizează poezia Edict ce face trecerea), unde apar simboluri tradiţionale: oul, nunta etc. într-un fel, alcătuirea volumului indică eşecul poeziei către care Barbu a tins. Nivelul cel mai de sus, intuit de poet, nu poate fi păstrat. Poezia nu e o rugăciune, nici mistică şi poetul se vede constrîns de realitatea ei lumească să coboare o treaptă. Se remarcă îndată că dacă pentru G. Călinescu şi pentru toţi ceilalţi ciclul Uvedenrode era socotit superior (ermetism profund) faţă de Joc secund (ermetism gramatical, şaradă), pentru Ov. S. Crohmălniceanu lucrurile stau altfel. Uvedenrode, Oul dogmatic sînt poeme „didactice", instruiesc de esenţe, dar se află cu o treaptă sub experienţa încercată în Joc secund, în Isarlîc, poezia îşi află senzualitatea, concretul, viaţa, întreaga ipoteză stă pe o subtilă distincţie între ermetism şi poezia pură. în final, criticul scrie: „Joc secund este mărturia unei experienţe spirituale, duse pînă la capăt cu o rigoare exemplară, în ordinea ambiţiei de a atinge prin poezie cunoaşterea mistică, volumul exprimă un eşec, şi Ion Barbu a

înţeles să-i tragă toate consecinţele, părăsind, ca Rimbaud, literatura ".

Studiul lui Ovid S. Crohmălniceanu este, în general, exemplar informat, temeinic în demonstraţie ca puţine altele, dar limitat de o metodă prea didactică (cedare neîndoielnic avantaje), lipsit de ardoare şi chiar de vioiciune polemică. Criticul analizează cu precizie şi construieşte cu grijă, punînd cărămidă peste cărămidă. Dar critica nu constă doar în această operaţie pozitivă. Ea visează uneori pe marginea textului, dînd curs plăcerilor imaginaţiei, din care, cu riscul de a ieşi umilită, inteligenţa învaţă totdeauna ceva. Trebuie să provoace convingeri, dar şi emoţii, convertiri şi crize. Ov. S. Crohmălniceanu e un critic foarte inteligent care-şi reprimă aproape orice subiectivitate afectivă.

(România literară, nr. 49, 1974)

139

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

ADRIAN MARINO „Viaţa lui Al. Macedonski"

A scrie o viaţă a lui Al. Macedonski, cunoscătorul de literatură ştie, e o întreprindere care deopotrivă atrage şi înspăimîntă pe orice critic literar. Dar un temerar trebuia să se găsească şi acesta e Adrian Marino. Surpriza e însă mai ales că întîia biografie completă a poetului nu vrea să ţină deloc seama de şovăielile şi prudentele începuturilor, fiind dintr-o dată o operă excepţională.

întîrzierea atîta a acestei cărţi ne face să ne punem în chip firesc întrebarea: ce reprezintă în definitiv o biografie, cînd, cu alte cuvinte, se află întrunite toate condiţiile ei? Adică să medităm puţin asupra acestui fel de scrieri, întîi, o biografie trebuie să posede o minimă bază documentară. Unde devin ştirile suficiente, cît trebuie să prelungim adunarea lor, nu putem şti niciodată şi G. Călinescu mărturisea într-un rînd că e împins necontenit de un fel de demon interior să descopere imposibilul şi să tulbure pe alţii cu mereu alte revelări. Dar tot autorul Vieţii lui Eminescu adăuga că o biografie e un fel de „sinteză ideologică a zilelor trăite", o operă de „generalizare concretă, iar nu de notaţie naturalistică" Biografia are, deci, mai mult decît orice altă specie de critică, o latură de exactitate, de informaţie, de fidelitate şi una de ipoteze, în fond de creaţie; strîngînd toate documentele care se pot strînge în legătură cu existenţa unui artist, cine ne garantează totuşi că am descoperit adevăratul portret uman al artistului? Nu mai spun că informaţiile pot fi lacunare sau false.: dar chiar presupunînd documentaţia ideală, existenţa unui om se ridică peste toate aceste elemente, pe care le implică şi le anulează într-un sens interior. Un document sau mai multe pot lipsi fără a primejdui biografia, dar, fără putinţa de a întrevedea acest înţeles uman general, biografia nu există. Ce e atunci acest sens? Se poate el documenta ca tot ceea ce intră într-o biografie? Părerea cea mai răspîndită este aceea că sensul vieţii unui artist trebuie căutat în viaţa ca atare: aceasta poate fi adevărat, dar nu în cazul scriitorului care trăieşte şi se realizează ca om în vederea operei (cel puţin din perspectiva noastră). Şi sensul unei astfel de existenţe determinate de ceva din afara ei (e un fel de a vorbi) nu mai poate fi căutat în ea însăşi. Să punem întrebarea de la început în sens invers: pînă unde putem restrînge documentaţia, care e minimul necesar? Acest minim necesar e, evident, opera artistului, fiindcă abia cu ea i se ia biografiei ultima justificare. Existenţa creatorului capătă un înţeles numai în lumina creaţiei şi biografia esenţială rămîne totdeauna opera.

Adrian Marino

Cine are curiozitatea să verifice documentaţia Vieţii lui Macedonski nu poate să nu vadă materialul imens pe care se sprijină cartea: autorul ştie enorm despre subiectul lui, a parcurs tot ce se cunoştea, a descoperit el însuşi lucruri noi şi a pus la punct numeroase altele vechi. Numai din spirit de şicană i-ar mai putea căuta cineva goluri. E drept, însă, că în cazul lui Macedonski, poate mai mult decît al altora, operaţia de cunoaştere exhaustivă, de informare excesivă chiar, era necesară, date fiind multele ştiri contradictorii în legătură cu viaţa poetului de care biograful s-a izbit. Aşa încît, la necesitatea restituirii unui Macedonski adevărat, se va fi adăugat şi plăcerea (care se străvede printre rînduri) de a lămuri şi eventual înlătura legendele cele mai ciudate, cele mai extraordinare care au făcut vreodată corp comun cu amintirea unui scriitor român. Mai pot fi desigur lucruri de spus (autorul ne dă a înţelege undeva), mai pot fi îndoieli cu privire la un izvor sau altul, dar sentimentul, la lectura cărţii, e de încredere: cercetătorul vieţii lui Macedonski şi-a atins scopul.

„Pe acest fundament de date, spune A. Marino în Prefaţă, am încercat să construim un portret moral". «Orice viaţă, explică el mai departe, are un specific al său, traiectoria, timbrul său inefabil şi în funcţie de această busolă ne-am străduit să construim întreaga noastră sinteză, orientată în primul rînd nu spre „creaţie", ci spre cunoaştere şi înţelegere». Dar ce diferenţă poate- fi între a cunoaşte fizionomia morală a poetului şi a o crea? Fireşte, nici una: datele biografice se descoperă, se explică, se cunosc, portretul moral se creează. Pentru că un portret moral nu poate fi atestat documentar şi, oricît, legat de izvoare, el rămîne principial ipotetic. Nu e biograf acela care, o dată informaţia stăpînită, nu se poate transforma în creator, făcînd din scriitor personajul lui; fie retrăind în acest personaj, identificîndu-se cu el, fie privindu-l din afară, sensibil la existenţa lui ca la un spectacol al fericirii şi suferinţei, al iubirii şi al urii, al vieţii şi al morţii; fie rămînînd cu fidelitate la ce-i oferă documentele, încercînd să fie „obiectiv", fie transformînd actele eroului său în actele sale proprii, însuşindu-şi şi ambiţiile, aventurile, iubirile, viaţa lui întreagă.

Cum procedează Adrian Marino? Desigur, astfel de întrebări cer răspunsuri prudente. El pare sensibil mai degrabă la spectacolul extraordinar, cînd tragic, cînd ridicol, al existenţei lui Macedonski, decît dispus să se identifice cu personajul său. E de altfel tipul de biografie călinesciană: nici Călinescu nu se substituie lui Eminescu sau lui Creangă, ci le reface viaţa cu voluptăţi de privitor şi de regizor totodată. Insă dacă G. Călinescu e grav, A. Marino e mai ales ironic, la modul francez. Dacă G. Călinescu nu are adesea (chiar cu privire la Macedonski)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

aerul de a-şi moraliza eroul, venit dintr-o concepţie apăsată, personală, de viaţă, şi poate de aceea puţin prea rigidă, A, Marino e detaşat şi îşi „înţelege" mai bine personajul, trecînd cu umor peste avatarurile lui morale, multe scandaloase. Sigur că modul de a privi nu rămîne fără consecinţe pe planul propunerii unui profil sufletesc poetului. Ce laturi ale personalităţii poetului reţin pe A. Marino? La ce aspecte ale

vieţii lui se dovedeşte criticul mai receptiv? Izbitoare e la el o, aşa-zicînd, viziune senină: autorul se apropie de biografia poetului, chiar în locurile ei cele mai întunecate, cele mai tulburi, cu o anume linişte, cu detaşare uşor ironică uneori, cu candoare totdeauna, în acest stil afectiv de supleţe şi de „înţelegere" sînt evocate copilăria poetului, peregrinările adolescenţei, mai apoi clipele fericite ale vieţii familiale şi, în paginile poate cele mai vibrante, dragostea, atenţia delicată şi generoasă a lui Macedonski pentru discipolii lui (nu o dată răsplătită cu o ingratitudine revoltătoare). Desigur, biograful nu ignoră momentele teribile, apăsătoare, ale existenţei poetului, sfîşierile lui lăuntrice, neputinţele lui tragice - dar mişcarea neascunsă de simpatie care răzbate printre rînduri are ca obiect mai ales un alt Macedonski, entuziast şi copilăros, tandru cu o mare capacitate de dăruire, stăpînit de seninătate în adîncul sufletului aşa de zbuciumat pe deasupra. Pentru acest Macedonski vibrează în chip special biograful. Capitolele tragice şi nefericite din viaţa poetului înfăţişate cu talent şi acestea, sînt totuşi, mi se pare, mai puţin zguduitoare decît ne-am aşteptat. Ele trezesc în noi compătimire, nu însă suferinţe sau dezgust.

Ar fi nedrept să nu spunem că, independent de înclinaţiile afective ale autorului, cartea conduce la un portret interior complex al lui Macedonski. Dintr-o rezervă pe care o punem pe seama modestiei, A. Marino nu trage elementele acestui portret într-o construcţie critică unitară, într-o „sinteză aforistică". Cum a rezistat criticul ispitei? Mai cu seamă că elementele unui portret se găsesc aproape reunite în cutare capitol intitulat Vis şi realitate şi originalitatea lui e indiscutabilă. G. Călinescu propunea un Macedonski sublim orgolios, a cărui existenţă nu e afît nefericită, cît poetul însuşi cultiva „plăcerea de a se simţi persecutai", respins, detestat. „ A căutat el cu tot dinadinsul o ocupaţiune durabilă şi i s-a refuzat? " — se întreabă cu îndoială Călinescu. Evident, nu, dar ar mai fi fost Macedonski, cu morga lui de Uriaş, silit să trăiască printre pigmei, dacă proceda astfel? E o neînţelegere, în plus, cartea lui A. Marino conţine destule date din care rezultă că persecuţiile, atmosfera insuportabilă ce i se face după 1883, duşmăniile erau, cu toată plăcerea de a exagera a poetului prin firea lui exagerat voluntară, ca şi prin lipsa simţului pentru realitate. Observaţii adînci, dar care nu oferă încă un tablou sufletesc coerent.

E tocmai ceea ce realizează A. Marino, pentru care cheia dramaticei existenţe a lui Macedonski ar fi neputinţa poetului de a concilia realitatea cu visul. „Iremediabil scindată", personalitatea poetului nu-şi va găsi din acest motiv „nici1 un centru de echilibru". Conflictul cu realitatea determină la Macedonski transformarea visului în „stil de viaţă, soluţie a fericirii, instrument de cunoaştere şi metodă a realizării de sine". Fantoma lui Don Quijote mai mult pe latura lui sublim ridicolă, un Don Quijote fascinant prin candoare, cu gesturi de fermecătoare generozitate, lăsîndu-se adulat ca un zeu pentru că se crede, cu toată convingerea, astfel, oficiind de la înălţimea lui morală, cu o mască de gravitate inimitabilă. A. Marino, e întîiul care a observat mai sistematic această latură neprevăzută a poetului, învinuit aşa de insistent de către contemporani pentru lipsă de caracter, josnicie sufletească, ură, perfidie. Criticul întoarce toată vremea personalitatea poetului pe faţa aceasta de seninătate şi puritate şi trebuie să recunoaştem logica desăvîrşită a portretului. Noi am fi pornit poate de la amara, tulburătoarea deznădejde care se presimte mereu în vocea poetului, pe care el o ascunde în sarcasme şi în atitudini ostentative. Macedonski nu e numai sublim ridicol prin candoarea lui donquijotească, dar profund tragic. Şi tragedia vieţii lui Macedonski nu trebuie căutată numaidecît în firea, în caracterul omului. Ca emirul

din Noaptea de decemvrie, el a pornit în căutarea unei închipuite Mecca, lăsîndu-şi avuţiile, adică fericirea terestră. El renunţă la realitate în favoarea visului, ca Don Quijote, ca emirul: Mecca pe care o caută cu deznădejde este o altă existenţă, dorită cu toată puterea sufletului, o existenţă sub zodia absolutului. Ce e Mecca dacă nu, înainte de toate, poezia? T. Vianu vorbea de „tragica nereuşită" a vieţii lui Macedonski, cam în felul în care, într-o cunoscută carte, Sartre constata „l'echec de Baudelaire". M. Blanchot răspundea ultimei observaţii că această viaţă responsabilă de nereuşita lui e responsabilă şi de una din cele mai mari reuşite ale secolului: Leş Fleurs du mal. Viaţa lui Macedonski e tragică, dar nu în nereuşita poetului, ci dimpotrivă, în reuşita lui: trăirea în lumina altei existenţe decît în aceea mutiiată de o societate neîncăpătoare pentru el, de unde suferinţa, deznădejdea, dezgustul de albatros pe care aripile îl împiedică să meargă.

(Contemporanul, nr 13, 1966)

„Opera lui Macedonski" *

Nu s-a scris pînă astăzi o carte mai atentă, mai informată, mai înţelegătoare despre opera lui Alexandru Macedonski. Analiza este atît de amănunţită încît nu rărpîne nimic neexplorat, neexplicat; şi,

în acelaşi timp, nimic neraportat la tot, la sinteza care reprezintă, nemărturisit, punctul de plecare. Adrian Marino este un critic, nu un documentarist. O astfel de radiografie poate cu adevărat să.facă ridicolă „controversa Macedonski", răspunzînd aşteptării lui T. Vianu din 1926, ca fiind pentru autorul Nopţilor ceea ce sînt pentru Eminescu cele cinci volume de exegeză călinesciană. De altfel, lui Adrian Marino spiritul „lucrării" lui Călinescu nu-i e indiferent, cîtă vreme trebuie să întreprindă şi el, dincolo de analiză, o „demistificare"; un examen minuţios nu numai al operei, dar şi unul al deformărilor ei în conştiinţa contemporanilor sau a posterităţii. Aşa se justifică proporţiile cărţii. Era nevoie de o răbdare neînchipuită, aproape eroică, pentru a lua răstălmăcirii lui Macedonski orice temei; mai mult, pentru a putea scrie de acum înainte despre el fără crispare. Poetul era prea puţin un autor binecunoscut şi prea mult un caz: istoria literară traversa, în legătură cu el, un capitol senzaţional. Despre toţi ceilalţi scriitori români, istoricii literari cred că se poate vorbi cu obiectivitate: în faţa lui Macedonski ei deveneau subiectivi, privindu-l cu ostilitate şi răscolindu-i dosarul ca să scoată la iveală mereu alte probe împotriva lui. Monografia lui Adrian Marino, părtinitoare atît cît era. necesar să fie cu un mare nedreptăţit, limpezeşte cazul şi face lui Macedonski acest serviciu paradoxal: îl dă pe mîna istoricilor literari şi a profesorilor!

N-aş spune că Opera Iul Alexandru Macedonski este oricui accesibilă; ea are, la urma urmelor, un caracter aproape de specialitate şi talentul lui Adrian Marino nu poate interveni chiar pretutindeni -căci sînt atîtea pagini în care se analizează idei, influenţe, izvoare - ca să (vorba lui) „poetizeze materia". Ca şi în exemplul Operei lui Eminescu, ne aşteptam la un capitol asupra culturii poetului (Puncte cardinale), la altele asupra filozofiei teoretice (Ideile) şi practice (Concepţia de viaţă). Acestea se rotesc în jurul descrierii operei (Structura) şi al analizei estetice propriu-zise (Arta).

Probabil nu mai este nimic esenţial de adăugat cu privire la formaţia ideologică şi literară, la cultura lui Macedonski. Examenul lui Adrian Marino nu e decît aparent descriptiv, în fond, el a descoperit o „direcţie iniţială" a spiritului macedonskian, - paşoptismul - şi a urmărit comportarea ei în tot lungul biografiei culturale a poetului. * Principiul este unul structural, nu enumerativ: sîntetn chiar avertizaţi că inventarul de idei n-are valoare cît timp lipseşte personalitatea care să-i dea unitate. Cultura lui Macedonski, a oricărui scriitor, este un tot: poetul primeşte influenţe doar în măsura în care e în stare să le asimileze. Adrian Marino porneşte dinăuntrul fiinţei intelectuale a

poetului spre a dovedi cum izvoarele ei externe, departe de a fi întîmplătoare, răspund unui apel al fiinţei înseşi, în multe monografii personalitatea scriitorului apare justificată ideologic prin cultura lui, cînd - cum Adrian Marino demonstrează foarte bine la Macedonski -în definitiv cultura scriitorului e aceea care se justifică prin personalitatea lui. Normal ar fi în acest punct al cercetării, să trecem la „ideile" lui Macedonski. Dar capitolul consacrat lor (pe drept cuvînt, Macedonski fiind adesea un inteligent teoretician) ca şi acela despre „concepţia de viaţă" sînt lăsate pentru la sfirşit. Aceasta se datorează probabil credinţei criticului că „filozofia" nici nu are vreun înţeles în afara operei (analizată între timp), fiind la mijloc un poet. Lucrul e doar în parte adevărat, fiindcă există numeroase păreri teoretice („idei") ale lui Macedonski pe care le putem cerceta ca atare. Rămîne concepţia de viaţă care, ea, da, nu poate fi analizată decît prin raport cu opera. Adrian Marino încheie precum începuse: se întoarce la omul Macedonski. Concepţia de viaţă e rezultatul ultim (şi corolarul) analizei, dovadă a „universalităţii" scriitorului. Nu e locul într-o cronică menită a semnala o carte de însemnătatea acesteia să intrăm în detalii. Totuşi mi se pare că nu concepţia dă sens personalităţii macedonskiene, ci opera. Aş fi preferat ca ultimul accent al cărţii să cadă pe operă.

Nu am cuvinte să subliniez excelenţa capitolelor centrale ale cărţii: descrierea operei şi analiza estetică, în care „elevaţia ţi prăbuşirea", „extazulşi transfigurarea", ,,iluzia şi decepţia", „geniul şi poetul" şi alte asemenea „dualităţi", fonnînd „carnea propriu-zisă a poeziei" sînt studiate dintr-o „perspectivă sistematic-evolutivă". „Poetul -subliniază Adrian Marino - se exprimă, ca oricare altul, doar în personalitatea fragmentelor viabile, exemplare nu prin aspectele caduce - oricît de numeroase ar fi - ale operei. De aceea, caracterizarea estetică (s.n.) trebuie să plece numai de la acest nivel. Despre ce nu,există nu se poate vorbi. In critică „cel puţin, neantul nu inspiră analize". Admirabile cuvinte! Dar de sînt şi adevărate, înseamnă că abia analiza estetică face cu putinţă descrierea, căci n-are sens să descriem ceva a cărui existenţă n-a fost dovedită. Sau - şi aceasta e de fapt justificarea lui Adrian Marino - descrierea nu se referă la operă, ca existenţă împlinită, ci la materia ei primă din care urmează a se constitui, la atitudinile morale, intelectuale, temperamentale ale lui Macedonski.

Există şi precedentul exegezei -eminesciene întreprinsă de Călinescu. Şi acolo „analisele" veneau după „descrierea operei". Dar faptul se justifica astfel: se descriau imensele ruine ale poetului,

faţa lui virtuală, în cazul lui Adrian Marino, explicaţia separării unui strat de semnificaţii nici curat psihologice, nici curat literare, autorul Operei lui Alexandru Macedonski o datorează iarăşi biografului lui Macedonski. Era oarecum de aşteptat ca autorul biografiei - pe care acest volum o egalează prin erudiţie, dacă nu totdeauna prin acelaşi farmec şi aceeaşi culoare - să nu poată pierde din atenţie viaţa cînd scrie despre operă. Desigur, Adrian Marino e un critic prea subtil şi prea experimentat ca să uite că totdeauna (şi la Macedonski lucrul e aşa de limpede!) biografia devine poezie şi confesiunea lirism. ,,Definiţiunea" poetului nu mai răspunde, la Adrian Marino, convingerii lui Macedonski însuşi care remarcă privitor la Verlaine: „în afară de sinceritate şi entuziasm nu există poezie". Totuşi chiar dacă nu mecanic, printr-o metamorfoză oarecare se admite că sentimentele omului Macedonski devin (cînd devin) poezie, căci altfel nu s-ar explica anticiparea analizei estetice prin fixarea cadrului moral. „Lirismul" (cu sau fără ghili'mele) înseamnă pentru Adrian Marino expresia unui eu şi în acest sens afirmă el într-un loc, în glumă, că prin egoism Macedonski ar trebui considerat cel mai liric poet român! în linii mari, aşa şi este, cu precizarea că viaţa fiind materia poeziei, impulsul de a scrie nu este nevoia de a exprima pur şi simplu viaţa. Mai ales că la Macedonski, precizarea se dovedeşte repede exactă, biografia dăunînd operei. Macedonski nu e poet, dar devine. Există o dramă a creatorului: cînd dă ascultare impulsurilor lui cele mai adînci, Macedonski pare mai puţin poet decît oricînd. Ca să devină poet, el trebuie-să se lupte cu aceste impulsuri, să nu se exprime. Ion Negoiţescu a arătat în Poezia lui Eminescu cum Eminescu se de-liricizează pe măsură ce nu mai dă ascultare vocii lui profunde; mi se pare că, dimpotrivă, Macedonski se realizează fugind de această voce care-l îndeamnă să-şi strige ura. sarcasmul -sau iubirea, astupîndu-şi urechile cu ceară. Poetul adevărat se caracterizează nu atît prin ceea ce trăieşte, şi simte, cît printr-o stare a limbajului. Sentimentele sînt în poezie fapte de limbaj şi ne folosim de acest termen din psihologie în lipsa altuia mai potrivit. Emoţia poetică nu premerge expresia, ci e rezultatul ei. Macedonski e un exemplu strălucit pentru alternarea simplei confesii cu lirismul. Adesea (mai ales la început) el e sincer, fără a fi poet. Dilema lui permanentă - şi dualitatea cea mai profundă a firii lui de poet - este aceea dintre impulsul de a-şi exprima emoţiile şi impulsul de a scrie poezie. Că cele două atitudini nu numai că nu sînt identice, dar, cîteodată, cum se întîmplă la Macedonski, se şi opun, este foarte clar: poezia nu e expresia unei emoţii, ci emoţia uriei expresii.

Cartea lui Adrian Marino e fundamentală, despre Macedonski, şi i se cuvine o discuţie oricît de largă. Dar ea ar depăşi chiar şi intenţiile unei cronici: Opera lui Alexandru Macedonski trebuie salutată ca o apariţie de multe decenii aşteptată şi care umple, în istoria noastră literară, un gol uriaş.

(Contemporanul, nr 51, 1967)

MARIN PREDA „Imposibila întoarcere"

O contrazicere ciudată se poate observa în multe din comentariile consacrate prozei lui Marin Preda: autorul lui Moromete, ţăran inteligent şi cu filosofie a vieţii, ar fi un scriitor... fără idei. Ar exista, r»i se spune, în nuvelele de debut, în întîiul roman, „creaţie", însă nu idei. ceea ce explică şi „eşecul" prozatorului în romanele ulterioare, cînd s-a adresat mediului citadin şi intelectual. Lipsesc oare cu adevărat ideile în proza lui M. Preda? Chestiunea merită o clipă de atenţie. Adevărul ini se pare altul şi oarecum surprinzător: o idee găsim nu numai în Intrusul, roman citadin şi problematic, dar şi în schiţa La cîmp; perspectiva intelectuală a autorului nu e cu nimic mai prejos cînd scrie despre Cocoşilă sau chiar despre Stroe şi Bîlea, doi ciobani care comit un viol, decît cînd scrie despre doctorului Sîrbu. Dacă este o diferenţă între unele şi altele, ea este tocmai de „creaţie". Lumea satului apare, cel puţin deocamdată, la Marin Preda, mai organică şi mai profundă decît lumea oraşului. Dugu, în cincisprezece pagini, e un personaj mai viu decît Surupăceanu în două sute cincizeci, Paţanghel, unul mai original şi mai memorabil decît doamna Sorana. Şi nu intelectualitatea e în cauză, ci capacitatea prozatorului de a-şi vedea eroii 7n carne şi oase, în mediul lor de viaţă, şi nu doar în marile împrejurări ale existenţei, ci în gesturile lor cotidiene. Intrăm în misterul experienţei şi al creaţiei scriitorului. Nimeni nu poate spune de ce nu există, în Risipitorii, în Intrusul, o scenă la fel de tulburătoare ca reuniunile ţăranilor de la fierăria lui locan; nici o discuţie politică, oricît de pasionantă, în care sînt angajaţi oameni de carte, profesionişti ai ideii, nu întrece în autentic şi fineţe discuţia dintre Moromete, Cocoşilă şi ceilalţi. Diferenţă, inexplicabilă, de viaţă; nicidecum de idei. Fiindcă, în fond, ideile n-au lipsit niciodată lui M. Preda. Atunci? I-ar Sipsi expresia intelectuală a sentimentelor...

Cum vine asta: „expresie intelectuală a sentimentelor"?, mă întreb după ce am citit Imposibila întoarcere (Cartea Românească, 1971), care adună mare parte din articolele publicate în ultimii ani de M. Preda, mai ales în „Luceafărul". Şi simt că întrebarea mea sună â la Moromete, care are un stil al ideii. Despre un stil al ideii se cade să discutăm în primul rînd şi în publicistica lui Marin Preda, care induce în eroare candoarea lui, dar nu rămîne mai puţin net şi expresiv, adică intelectual. „Ia să vedem, ce e rău aici9, se întreabă, de exemplu, publicistul, după ce-şi exprimă îndoiala cu privire la formula de viaţă

a orăşeanului. Şi urmează un fir de răspunsuri foarte precise. Chipul acesta de a stimula nedumerirea vine de la Moromete. Publicistul chiar se comportă uneori ca personajul său principal, de pildă intrînd intr-o expoziţie de sculptură pop şi amuzîndu-se grozav de „sperietorile de ciori" pe care le vedea; veselia sinceră şi în acelaşi timp unită cu ideea că arta mare şi-a tras totdeauna o rădăcină importantă din grotesc şi caricatural. Cineva, un prieten, critică ,, aberaţiile " expuse şi atunci scriitorul are o reacţie care nu se poate să nu ne amintească de cronicile lui Moromete: ,,Şi fiindcă eu continuam să fiu vesel şi să surind, omul meu tăcu, mă privi pieziş cîtva timp, aşteptînd, şi pentru că probabil văzu că n-aveam de gîndsă renunţ la veselia mea şi să-i răspund, îmi întoarse spatele şi ieşi din expoziţie". Stilul acesta, învăţat de autor de la eroul său, rezidă în inocenţa şi în emoţia ideii.

Autor şi personaje se întîlnesc într-o mare curiozitate şi desfătare a lucrului nou, interesant; mintea tresare şi se grăbeşte să profite de flecare perspectivă deschisă în necunoscutul lumii. Problema ţăranului ş-i literatura, „ciudatele obiceiuri ale bucureştenilor" şi o reflecţie a lui Geo Bogza, spiritul primar agresiv şi confesiunile lui Galaction -acestea şi încă altele sînt prilejuri la fel de nimerite pentru

inteligenţa scriitorului da a exercita, de a simţi gustul aventurii spirituale aşa cum erau pentru Moromete un discurs în parlament sau ce a zis lorga, „cel care-avea doi creieri". Ţăranul Moromete este ceea ce se cheamă un om de idei. El are concepţie despre univers, cum zicea G. Călinescu despre eroii Bietului loanide. Iar limbajul lui este al unui intelectual, în ciuda perfectei lui autenticităţi ţărăneşti. Nu altceva se întîmplă în cazul autorului însuşi, care simulează adesea gîndirea şi limbajul eroului, făcîndu-şi din inocenţă un stil. El devine pe nesimţite „moromeţian", conştient însă de a se fi lăsat atras de farmecul intelectual al personajului său. Scriitorul începe să se asemene cu eroul său cînd îşi dă seama că eroul, la rîndu-i, este în stare să-l exprime, mai bine; devenind „moromeţian", M. Preda îl sileşte totodată pe Moromete să devină M. Preda.

In al doilea rînd, Imposibila întoarcere este o carte pasionantă prin chiar ideile sale. într-un articol, citim această mărturisire semnificativă:

„ Ideile sînt viaţa noastră! Ne facem despre noi înşine o idee, sau un sistem de idei, şi nu renunţăm la ele nici atunci cînd vedem că din pricina lor ni se destramă căminul, ne pierdem prietenii şi, uneori, în condiţii excepţionale, de convulsie socială, ne pierdem chiar libertatea şi viaţa. Compromisul cu ideile e un lucru tragic, fiindcă omul simte instinctiv că ideea aceea e chiar el... ".

Falsul, simulaţia, minciuna sînt excluse. Scriitorul îşi pune acele întrebări care-l fac să fie el însuşi şi este el însuşi în măsura în care şi le pune; Imposibila întoarcere nu e o carte de reflecţii ocazionale (cum ar putea-o indica, superficial, sumarul); e profesia de credinţă politică şi artistică, documentul unei conştiinţe. Strînse azi în carte, articolele din „Luceafărul" nu numai că nu-şi pierd cu nimic din interes, dar revelă mai bine ideile principale, firul conducător al gîndirii. Ştim, recitindu-le, că exprimă o convingere. Şi este reconfortant sentimentul, lucid şi onest, în orice pagină scrisă, nu doar atunci cînd funcţionează angajamentul fundamental al operei literare. O formă a compromisului cu ideile, pe care M. Preda n-a mai evocat-o, este şi slăbirea (sau încetarea) sincerităţii, cînd scriitorul părăseşte temporar instrumentul de expresie de care se simte în primul rînd legat. Există, din nefericire, şi opere literare mincinoase; dar minciuna lor reprezintă un pericol (social) neglijabil pe lîngă minciuna strecurată în gesturile „secundare" ale cîte unui mare scriitor, care-şi rezervă sinceritatea pentru romanele şi poemele sale. M. Preda refuză această dualitate, înţelegînd să nu se trădeze nici în afara operai propriu-zise. Imposibila întoarcere este o manifestare directă de cunoştinţă politică şi morală. Poate că unele din articole nu vor mai părea actuale peste cincizeci de ani, cînd Morometii ver continua să conteze ca un roman excepţional. Riscul inevitabil al publicisticii. Important e altceva: faptul că asumîndu-şi acest risc, M. Preda n-a aplicat articolului de ocazie o altă măsură morală decît aplică romanului. Este ceea ce rămîne cu adevărat.

(Contemporanul, nr. 34, 197J)

Ion Caraion ION CARAION „Sfîrşitul continuu"

„Scriem cu toate lecturile noastre, fidele sau infidele", notează Ion Caraion pe o pagină din Sfîrşitul continuu, original eseu consacrat lui G. Bacovia. Am putea adăuga, gîndindu-ne şi la restul publicisticii autorului (Enigmatica nobleţe, Pălărierul silabelor): scriem cu toate obsesiile noastre, cu toată fiinţa noastră, fermă, labilă, secretă, făţişă. Există mereu la Ion Caraion ceva „obsedat", un exces al ideii sau al frazei. Lucrurile par a fi luate necontenit în răspăr. Stilul este net, tăios, lipsit de acea seninătate care reflectă, de obicei, la un critic voinţa de imparţialitate. Publicistul nu numai nu-şi ascunde parti-pris-ul, dar îl •exhibă, cultivînd la tot pasul dezacordul, e un polemist înnăscut, stăpînit de o furie rece şi metodică. Sinceritatea lui este artistic trucată, deşi nu mai puţin convingătoare din această cauză, un efect de sunet sau de lumină ce măreşte sentimentul de autenticitate al spectacolului. Eliptică, aproape gîfiită, alungată din urmă de demonii contradicţiei, confesiunea lui iritată se lungeşte totuşi pe sute de pagini, irepresibilă ca o pură dispoziţie umorală. Nici o clipă de pace, într-o întreagă carte: din contra, o nelinişteşte ce se acumulează ca norii înainte de furtună, răbufnind apoi deodată într-un vîrtej de cuvinte care-ţi astupă ochii şi urechile trăgîndu-le la fund: «Se poartă foarte mult stupiditatea mentalităţii că un artist se mai află sau nu în plină vigoare, cu toate motoarele lui In funcţiune, mai poate ori nu fi germinator de puncte de vedere despre el, mai merită sau ba interesul, în măsura, doar în măsura în care acel artist îşi înnoieşte mereu şi mereu repertoriul, viziunea, tehnica, - în sfîrşit sînt o mulţime de cuvinte mari, grele, prea serioase pentru atîta neseriozitate, intimidante, la îndemîna criticilor stabilizaţi şi a specialiştilor în artă. Sau în toate artele. Ei te divulgă la iuţeală publicului dacă te-ai înnoit sau nu, cum stai în ultimele 24 de ore cu viziunea şi cu „ aparatul", ap ar aţa j ui sau aparatura, ce ai prin creuzetele şi retortele laboratorului. Pe urmă, prin încă pe atîtea săptămîni, cu alţi inseparabili ai artei obţinute prin aromate, clăbuc şi lustru, pe urmă iar se ocupă comentariile de cîte pene clămpănitoare au irozii "m evantaiul cozii - şi tot aşa mereu, timpul trece, gloria gîfiie alergînd filantropică de la o creşă la alta, pînă i se termină proviziile, pînă ce se face seară, far apoi noapte. Şi noapte rămîne. Noaptea sugarii orăcăie în continuare după suzete şi biberoane, dar laptele gloriei s-a sfîrşit, el trebuie înmulţit cu apă. Ceea ce se şi face. „Dada a le cerveau comme un cerveau... " - pretindea insurecţia de la Zurich.

151

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Critica înţeleasă astfel foloseşte însă un creier diferit... Asemenea casatoarelor din plămînii mari/or case de lansat modele, Intr-o asemenea „concepţie" poetul trebuie să semene croitorilor parizieni care furnizează de cîteva ori pe an modă, pentru ca tot de atîtea ori pe an epatantele lor furnituri să iasă din uz şi apoi din uzul amintirii... Natura se înnoieşte mai rar ~ şi totuşi a inventat floarea, omul, stalactita, cristalele, dragostea, lacrima, zborul şi bunul simţ, pe care le „creează" milioane de ani la fel. Ea nu e genială. Atributul de excepţional, întruna şi anapoda vînturat, ei nu i se conferă. Trăind înăuntrul ei, care s-o observe? Geniale sînt girueta, paiaţa, toba, cîrpa din vîrful prăjinii, titirezul şi alviţa, că e şi dulce. Excepţional este ventrilocul, că a inventat întreruperea aproape continuă a tăcerii şi se extinde pînă-n teritoriile fiecărei urechi... Se cheamă erezie sau candoare, iar cu ea se măgulesc spiritele simplificărilor, presupunerea că exclusiv in tinereţe puterea de creaţie artistică excelează şi maturitatea ar implica fatal recluziunea realizărilor impunătoare, abrevierea mesajului, împuţinarea progesiunii, apologia precarităţilor de fel de fel de nuanţe, intrarea in conul de umbră al destinelor care nu mai sînt chemate

la pupitru. Dar există o pravilă sau un reţetar al gloriei cînd, "m artă, marele senior este imprevizibilul şi doar el?» Am transcris această pagină pentru arghezianâ ei bogăţie de „injurii" superb gratuite (căci, cine, la urma urmei, s-ar îndoi de afirmaţiile autorului?), trăind dintr-o beţie estetică de cuvinte mai ameţitoare ca vinul. Ea ne dă tonul criticii lui Ion Caraion, amestec curios de observaţie exactă, competentă, şi de pătimaşe ieşiri contra a tot şi a tuturor, de libertate pînă la anarhie a spiritului şi de calcul vecin cu prejudecata.

Punctul de pornire al Sfîrşitului continuu nu e nou: ,,Bacovia nu va înceta niciodată a fi pînă la un punct sincer, după cum nu va renunţa total să-şi reflecte şi să-şi filtreze de la un-punct tehnic încolo acumulările senzoriale, ideile sensibile, acuităţile intuite. Vom dezvolta, într-o măsură, această - să spunem - ambiguitate bacoviană, poate singura importantă...". Demonstraţia însă este admirabilă şi pe alocuri surprinzătoare. Un prim capitol analizează mijloacele tehnice ale liricii bacoviene, reductibile la „abundenţa verbelor şi masarea lor chiar din primul sau din primele versuri", „diseminarea negaţiei în tot cuprinsul poeziei", „perdelurile şi atenuările pe care le strecoară părerea că...", fragmentarismul şi „jurisprudenţa" ca procedură artistică. Un Bacovia modern, prin instinct, dacă nu prin conştiinţă, înţeles de critică tîrziu, abia după ce ea însăşi şi-a educat sensibilitatea la şcoala noii poezii - iată concluzia la care Ion Caraion ajunge. Şi dacă sincronismul se aplică undeva mai

bine, el se aplică tocmai în cazul poetului român al acestui secol care pare cel mai departe de programele şi de agilităţile lui, izolat după vîrsta de 40 de ani într-o absenţă deplină ca o posteritate. Verbele folosite de poet sînt inventariate şi statistic examinate, cu o plăcere de stilistician modern 'dedat la jocul cantităţilor, spre a se dovedi o structură dinamică care-l desparte pe Bacovia de toţi contemporanii români; dar cînd argumentarea e pe pragul de a deveni fastidioasă prin stăruinţă, criticul descoperă brusc poezii întregi făcute doar din substantive, ca nişte construcţii în care cărămida stă aşezată direct pe altă cărămidă fără liantul nici unui mortar. Sugestive, astfel de observaţii rămîn în definitiv la fel de discutabile ca şi aproximaţiile celei mai impresioniste critici: „Nimeni pînă la Bacovia, în toată poezia noastră, - continuă Ion Caraion în sensul metodei sale lingvistice sui generis - n-a mai folosit într-o atît de zdrobitoare cantitate adverbul nu, care de atîtea ori ştie (comportîndu-se în toate chipurile, ca sfredelele sau ca nişte şurubelniţe, ca tlrnăcopul sau ca acul) să afirme mai mult şi mai intelectual decît afirmă fratele său da. în sala de arme a bogăţiei unui limbaj, nu seamănă cu balamaua uşii". Ceea ce urmează (mai ales al treilea capitol) este o prea stufoasă şi laborioasă analiză bachelardiană a universului celor şaptesprezece poezii ce ar fi fost scrise de Bacovia pînă la 18 ani şi în care poetul se găseşte întreg,„cu toate obsesiile şi artificiile sale. Relaţiile sînt, aici, înainte de orice, uimitoare. Cunoscător ca puţini alţii al poeziei (nu spune el însuşi că pentru a scrie despre Bacovia ar trebui să citească toată poezia lumii?), Ion Caraion citează în sprijin zeci de versuri, care nu probează numaidecît filiaţii directe, dar care stabilesc, în orice caz, un regim de afinităţi niciodată investigat cu atîta generozitate. Nu e vorba de istorie literară, ci de o critică de poet. înainte de a fi un savant, Ion Caraion e un cititor nesăţios. El se împotriveşte, de altfel, ideii că poezia lui .Bacovia ar datora ceva circumstanţelor: „ maturul poet Bacovia, în ultimă instanţă, nu-i altul decît tînărul poet Bacovia, fără nici un paradox". Cele şaptesprezece bucăţi de pînă la 1898 sînt oferite comentatorului de cercetarea biografică a Agathei Bacovia de acum cîţiva ani. Un istoric literar ar fi trebuit să fie de două ori mefient: o

dată faţă de caracterul, cum să zic, foarte sentimental al biografiei, deloc sigură în latură informativă; şi a doua oară faţă de. simplificarea ce se introduce pe această cale în interpretarea poeziei propriu-zise. E neîndoielnic că Bacovia, ca orice mare poet, îşi conţine determinarea ca organismele ereditatea; dar să se fi exprimat el deplin şi de la început în afara condiţionărilor externe? Cea mai elementară dialectică ne pune în gardă contra unei asemenea idei.

153

Literatura română postbelică. Critica. Es>eul

Eseul lui Ion Caraion rămîne magistral mai cu seamă în cîteva din intuiţiile lui principale, care-şi găsesc, adesea, formulări memorabile, la limita aforismului. Iată una din cele mai frumoase definiţii critice ale poeziei bacoviene:

,, Rostirea sa e redusă la maximum, ca în desenele celebre izbutite simplu dintr-o singură linie sau două:

Un cuvînt e un univers.

Pus alături de altul, sugerează ideea de spaţiu.

Şi spaţiile sînt pustii".

(România literară, nr. 42, H

154

Monica Lovinescu MONICA LOVINESCU „Unde scurte" (I)

Monica Lovinescu nu mai are nevoie de nici o prezentare. Noi toţi am ascultat-o cu sfinţenie, vreme de treizeci de ani, de două ori pe săptămînă, la Radio Europa Liberă, comentînd cărţi şi evenimente culturale. Un cronicar literar devenit legendă vie. Fapt foarte semnificativ: într-o lume în care literatura a fost tulpina de trestie prin care un întreg popor a respirat, cronicarul literar a jucat rolul salvatorului de la înec. De n-ar fi decît atît, şi tot am avea motive să vedem în Monica Lovinescu unul din factorii esenţiali ai renaşterii literaturii noastre, pe fondul destalinizării Răsăritului, cum spune ea însăşi. Precizînd totodată, cu modestie, că nu se consideră nici observator, nici judecător: „Las observaţia străinilor şi judecata, celor de apoi. Deocamdată, aci şezum şi plînsem împreună". E foarte adevărat că implicarea morală a Monicăi Lovinescu în afirmarea literaturii române din anii '60-'80 este lucrul cel mai important. Cine dintre noi n-a simţit asta? Şi, apoi, cine n-a dorit să-şi confrunte opiniile cu ale ei ori să fie omologat de ea? Cele trei decenii de cronică radiofonică a Monicăi Lovinescu se întîmplă să coincidă cu cele trei decenii de cronică în presa scrisă a subsemnatului. Aşa că vorbesc în perfectă cunoştinţă de cauză. Referindu-mă la mine îi am în vedere în fond pe toţi aceia care, în ţară, au fost, deopotrivă, martori şi protagonişti, în procesul constituirii unei literaturi adevărate în condiţiile cenzurii comuniste. Nu mă simt ispitit să transform articolul de astăzi într-o confesiune. Mai degrabă, mi se pare util să încerc să arăt cu toată obiectivitatea de care sînt capabil, în ce a constat raportul dintre cronica Monicăi Lovinescu şi cronica noastră, a celor din ţară. Regimul comunist ne bănuia, pe noi, cei de aici, de colaborare cu Europa Liberă. O colaborare a existat, dar nu de tipul aceleia la care, în mentalitatea lui

poliţistă, face aluzie regimul. Colaborarea a fost un efort conjugat - deşi, aşa zicînd, spontan, fără contact direct sau înţelegere prealabilă - pus în slujba literaturii naţionale. Aveam acelaşi ţel şi eram animaţi de acelaşi ideal: doream ca literatura care începuse să se înfiripe o dată cu destalinizarea, să fie cît mai valoroasă şi de neoprit din drumul ei; şi să întreţină, în contextul societăţii totalitare, climatul unei gîndiri libere, democratice şi pluraliste. Nimeni dintre noi nu credea că va trăi sfîrşitul comunismului. Dar foarte mulţi au sperat că el se va produce într-o zi şi au făcut tot ce a depins de ei ca să-l grăbească. Iar în absenţa unei adevărate vieţi politice şi a unor

elemente viabile de societate civilă, literatura a reprezentat o formă de rezistenţă dintre cele mai eficace. A o comenta onest şi curajos însemna a-i permite să se dezvolte şi să-şi joace rolul. O literatură care n-ar fi avut valoare şi n-ar fi dovedit probitate morală ar fi compromis totul. Importanţa criticii au jour le jour, a cronicii literare, de aici s-a născut.

Două sînt observaţiile de la care Monica Lovinescu porneşte, atunci cînd îşi reconsideră activitatea, în Cuvîntul înainte al culegerii de cronici apărută sub titlul Unde scurte la Madrid în 1978 şi la Bucureşti în 1990 (şi care cuprinde cronici dintre 1962 şi 1971, cele de după această dată urmînd a fi reunite într-un al doilea volum): prima este că în România n-a existat, după epoca Hrusciov, o „inteligheţia", în sens de elită a curajului civic, ca în URSS, Cehoslovacia sau Polonia; cealaltă este că în literatura română scrisă în aceeaşi perioadă au prevalat esteticul, „valoarea", arta. „Avem poate literatura cea mai evoluată din Răsărit, notează autoarea, în timp ce în alte ţări pana alerga prea repede pe hîrtie pentru că avea prea multe de dezvăluit, de mărturisit, pentru că trebuia secate toate bălţile minciunii, ipocriziei, mîlul moral, la noi se lucra cu migală la cuvînt, se încerca saltul în contemporaneitate, nu prin tematică, ci prin forme. Din zbuciumul inteligheţiei răsăritene se năştea o contestare radicală (...) La noi, in acest timp, nici o operă cu astfel de dimensiuni, deoarece marile accente nu se obţin prin ignorarea unei obsesii". Trebuie să admitem că, în linii mari, lucrurile aşa stau. Acţiunea civică a fost mediată în România ceauşistă de către literatură şi, în general, de către cultură. Cel puţin pînă la o anumită dată. Monica Lovinescu ia în considerare, ea însăşi, în Epilogul deschis la carte, din 1972, şi în Post-Scriptumul din 1978 faptul că o contestare directă şi de natură politică n-a lipsit cu totul la noi, doar că ea a fost rodul unei epoci mai recente. Dar trebuie spus totodată că accentul pe estetic n-a condus pur şi simplu la o literatură evazionistă. Monica Lovinescu e de părere contrară. Ea scrie: „ La noi teroarea stalinistă a fost pusă între paranteze. Literatura nu s-a ocupat de ea. La foarte puţini scriitori - n-ai nevoie de degetele unei mîmi pentru a-i număra - mai circulă prin romane cîte un personaj care a fost arestat, o greşeală în colectivizare, un non-sens în aplicarea legii... ". Şi încă: „Aşa a început - tardiv - liberalizarea in România. Printr-o literatură de evaziune, respectînd tabu-urile esenţiale: procesele, închisoarea, colectivizarea, canalul". Această judecată severă era nedreaptă chiar şi în 1971 sau 1972, cînd pare emisă ca să nu mar spun că mai tîrziu ea nu mai are nici o acoperire. Postfeţele succesive, pe care le-am menţionat, ale Undelor scurte nu

revizuiesc, nici ele, în mod esenţial judecata, deşi se referă, cum arătam, la radicalizarea atitudinii unor scriitori, la cazurile de „defecţiune" ideologică deschisă produse aproape imediat după Tezele din iulie 1971 (Goma, Ţepeneag, Negoiţescu). Monica Lovinescu rămîne pînă la capăt apărătoarea ideii evazionismului. M-aş fi aşteptat ca măcar nota introductivă la ediţia de la Humanitas să îndulcească hapul. Dar nu, ea este laconică şi... evazivă.

Argumente împotriva ideii cu pricina ne oferă înseşi textele din Unde scurte, care comentează (şi, încă. în spiriturpresupus de mine) opere precum Moromeţii, volumul al doilea, sau Intrusul lui Marin Preda, romanul F a[lui D.R. Popescu, Absenţii lui Buzura, Ultimii de Bujor Nedelcovici şi altele. La aceasta, putem adăuga critica, polemicile şi, în general, atmosfera din jurul cărţilor care, în anii '60, pe care Monica Lovinescu îi are în vedere, s-au făcut ecoul unor destul de numeroase poziţii neevazioniste, al unei anumite transparenţe ideologice, menite să descurajeze spiritul primar agresiv (cu expresia lui Preda) şi să sprijine toleranţa culturală. Imposibila întoarcere a apărut o dată cu Tezele din iulie: nu e necesară cine ştie ce perspicacitate ca să-ţi dai seama că Marin Preda i se opunea deschis lui Nicolae Ceauşescu prin cartea sa şi că, în dispută, se află chiar obligaţia literaturii adevărate de a nu se preda ideologiei comuniste. Se pot găsi şi alte exemple. Bătălia care avea loc în cultura abia mijind, ca iarba de primăvară de sub lespedea stalinismului, se purta pe multe planuri, din care cel mai important rămîne, totuşi, acela al operelor înseşi. Desigur, de la o literatură mincinoasă nu e nimic de sperat. Ea n-are cum fi, în vreun fel, valoroasă estetic. Dar de o literatură bună (cum au fost atîtea din romanele „obsedantului deceniu'') se leagă speranţe dintre cele mai mari. A avea, în condiţiile celei rnai vigilente cenzuri din toată Europa de est, cîteva zeci de romane, de plachete de poezie sau de eseuri şi articole critice, de monografii şi istorii literare, a căror valoare se situează deasupra mediei, reprezintă deja o performanţă.

Se poate, desigur, pune întrebarea şi în alt fel: ar fi fost mai bine ca în locul acestei literaturi valoroase artistic şi al acestor scriitori admirabili în eroismul lor discret sub raport politic, însă devotaţi artei lor, să fi avut de la început un număr mai mare de disidenţi şi o rezistenţă politică nemijlocită, prin acţiuni concrete sau prin texte propagandistice nete? Nu m-aş grăbi să răspund. Ca să fiu absolut sincer: nu ştiu care este răspunsul cel bun. Mi se pare inutil, pe de altă parte, să prelungesc polemica. Oricum, dacă am provocat discuţia, este mai ales pentru că opinia Monicăi Lovinescu din 1971 continuă să fie

şi astăzi îmbrăţişată de către unii, în pofida acumulării dovezilor care o infirmă, ba chiar cu o sporită intoleranţă faţă de opinia contrară. N-a existat literatură adevărată decît în exil în tot timpul comunismului, a declarat de curînd, într-o emisiune televizată, un cunoscut critic, care, spre deosebire de Monica Lovinescu, a trăit şi trăieşte în ţară. Aşadar, neradicalismul politic devine în cele din urmă argument că literatura română a ultimelor decenii a fost sublimă, dar a lipsit cu desăvîrşire. Ceea ce, firește, Monica Lovinescu n-a susţinut ea niciodată. I-am auzit pe alţii susţinînd că ar fi trebuit să ne abţinem a publica sub Ceauşescu. Lasă că expresia „sub Ceauşescu" înseamnă şi liberalizarea din deceniul 7 şi dictatura din deceniul 9, dar, pusă în aceşti termeni, problema se transformă într-un soi de

nihilism puţintel absurd şi nu ne mai ajută să înţelegem ce s-a petrecut cu noi şi literatura noastră vreme de aproape o jumătate de secol.

Să ne întoarcem la remarcabilele cronici ale Monicăi Lovinescu din Unde scurte. Aşa cum voi încerca să demonstrez în articolul viitor, ele s-au aflat necontenit într-un raport de complementaritate cu acelea ale criticilor din ţară, de care s-au deosebit în multe privinţe, cum era normal, dar împreună cu care au făcut din cititorul român al anilor '60 nu doar un mai competent cunoscător de literatură, dar şi un om educat într-un anumit spirit, acela al valorii profesionale şi deopotrivă al onestităţii morale.

(România literară, nr. 11, 1991)

„Unde scurte" (II)

Complementaritatea, la care m-a referit în articolul de săptămîna trecută, dintre cronicile literare rostite de Monica Lovinescu la Radio Europa Liberă şi acelea publicate în presa din ţară, poate fi examinată pe mai multe planuri. E lesne de admis, înainte de orice, că, în condiţiile cenzurii interne, cînd o mulţime de lucruri trebuiau tăcute sau numai sugerate, existenţa însăşi a unui comentator inteligent de literatură contemporană care scăpa de rigorile cenzurii a fost o mare şansă pentru toată lumea. La 27 martie 1965, Monica Lovinescu distingea, într-un articol consacrat Conferinţei Scriitorilor, între „un punct de vedere tactic şi un altul al adevărului" în comentarea evenimentelor culturale din România. „ Or, dacă punctul de vedere tactic este singurul adoptat în ţară, numai datorită lui — spun unii — s-a putut dobîndi ce s-a dobîndit, e o elementară datorie ca noi cel puţin, care nu sîntem legaţi de aceleaşi imperative şi care n-avem de înfruntat aceleaşi primejdii, să nu pierdem din vedere pe celălalt,

al adevărului" Precizînd (e obligatoriu!) că punctul de vedere tactic nu exclude adevărul, ci doar îl filtrează, trebuie să remarcăm, şi reversul, şi anume că adevărul, la rîndul lui, poate fi primejdios, dacă nu-şi asociază tactica, sau, cum spune tot Monica Lovinescu într-o frază anterioară, „ a interveni de aici (din exterior), a descifra şi mai ales a încuraja anumite tendinţe mai îndrăzneţe, ar putea da arme acelora care mai pot avea încă tot interesul să zăgăzuiască acest proces"

Limita, imediat perceptibilă, a comentariilor critice publicate în ţară era aceea a contextelor. Nu ne împiedica nimeni de obicei să scriem ce credem despre cărţi, dar aveam mari dificultăţi să situăm aceste cărţi în istoria recentă, care le dăduse naştere, şi mai ales să apreciem impactul lor asupra mentalităţii publice. O făceam uneori, dar cu prudenţă sau pe ocolite. N-aveam voie să uităm că, dacă domeniul strict al literarului ne era, aproape pe de-a-ntregul şi îh principiu, permis (cel puţin, de la o anumită epocă încoace), domeniul social sau politic, ne era, el, interzis. Eram ţinuţi să nu legăm făţiş adevărurile literaturii de adevărurile societăţii, în orice caz, dacă le legam, o făceam pe risc propriu, în Unde scurte se află multe articole pe care noi nu le-am putut scrie în ţară şi care se refereau la evenimentele sau la atmosfera culturală. Voi alege spre exemplificare unul din februarie 1969, care prevedea (şi cu cîtă îndreptăţire, după cum am constatat curînd!) „o redeşteptare a strigoilor, un asalt al umbrelor" staliniste. Ion Băieşu fusese îndepărtat de la conducerea revistei „Amfiteatru", fiindcă îngăduise publicarea unei mese rotunde despre vis ca modalitate de cunoaştere a realităţii şi ca instrument

artistic. „Contemporanul" pornise o adevărată campanie contra „oniricilor'' (Dimov, Ţepeneag) (printre protagoniştii ei, Paul Everac, nelipsit ori de cîte ori PCR avea nevoie de el, mereu combativ şi virulent). O altă campanie vizase antologia mea de Poezie română modernă (aici, alt protagonist, necontenit, prezent la datorie, C. Stănescu), trimisă la topit, după destituirea directorului editurii, Ion Bănuţă, şi a redactorului şef al colecţiei „Biblioteca pentru toţi". Mihai Sora Strigoii nu suportă lumina zilei. Transparenţa îi ucide. Este, probabil, motivul pentru care cenzura nu ne îngăduia să discutăm asemenea probleme în presa din ţară. Le discuta Monica Lovinescu la Radio Europa Liberă.

O complementaritate mai subtilă a fost aceea care privea însuşi modul analizei operelor. Atît din cauza cenzurii, cît şi din iluzia noastră, a celor de aici, că trebuie apărată în primul rînd cauza literaturii în ordine artistică (aceea împotriva căreia cenzura nu avea

putere), noi eram tentaţi să ne ocupăm de forme, de mijloace ori de procedee. Şi, nu în ultimul rînd, de conexiuni cu literatura străină. Ca să nu ne sufocăm, le exageram cîteodată (Şi eram penalizaţi prompt de luciditatea Monicăi Lovinescu). Sigur că, într-o lume normală, acesta e unul din scopurile criticii. Sub dictatură, accentul exclusiv pus pe forme semăna (sau era) şi un mijloc'de a evita coliziunea cu cenzura, deci, o evaziune. Lucrurile trebuie considerate, fireşte, cu grijă, în realitate, noi nu ocoleam cu totul conţinuturile operelor şi societatea din care ele porneau, însă nu puteam merge pînă la capăt. Ei bine, cronicile Monicăi Lovinescu tratează îndeosebi despre aceste aspecte, acordînd o mai mică atenţie artisticului. Să nu se înţeleagă, din nou, că Monica Lovinescu este insensibilă la arta scriitorilor sau că o separă, în mod maniheist, de valorile sociale "şi etice implicate în substanţa operelor. Nici gînd! Există, între cronicile ei, destule în care se face dovada celei mai depline sensibilităţi faţă de artistic: de pildă, cronica în care e „descoperit" Ştefan Bănulescu, în 1966, sau aceea despre poezia lui Mircea Ciobanu, sau aceea despre Moromeţii II, în care, pe lîngă observaţiile sociale, există şi o toarte personală analiză a originalităţii lui Preda în portretizarea ţăranului. Chestiune, deci, de dozaj şi de tactică.

Este obligatorie şi o altă precizare. Cronicile din Unde scurte se leferă la numai zece ani de literatură, dar în care se impune o nouă generaţie de scriitori şi apar primele cărţi netributare spiritului realist socialist, în prima jumătate a deceniului, nu există încă nici o carte foarte valoroasă, în a doua jumătate, ele sînt destul de multe. Criteriul de analiză se schimbă şi e de remarcat mobilitatea intelectuală pe care a dovedit-o Monica Lovinescu. Iată: una e să recenzezi în 1962 romanul Pe muche de cuţit al lui M. Beniuc şi alta, în 1969, poeziile lui Emil Borta, în primul caz, recenzia nu conţine consideraţii asupra valorii literare (inexistente) a romanului, ori asupra specificului artei sale, ocupîndu-se de o problemă care, în ordine artistică, ar fi fost marginală, dacă nu chiar nepertinentă, dar care devine foarte importantă în contextul cultural al vremii şi anume felul cum apare, ca personaj, în roman L. Blaga. Era imposibil ca acest lucru să fie relevat în critica din ţară, înainte ca Blaga să fie reconsiderat (operaţie afiată, în 1962, la debutul ei). Şi încă!

Complementaritatea se vădea, astfel, şi în alt plan. Dacă „reconsiderarea moştenirii culturale", cum se spunea cu o expresie jdanovistă, cădea în sarcina istoricilor literari şi a criticilor din România, semnalarea

omisiunilor a fost mereu sprijinul cel mai eficient pe care Monica Lovinescu ni l-a furnizat, în această ordine de lucruri.

Ea putea vorbi liber (şi a vorbit) atît despre autori de dinainte de război, cît şi despre autori români care trăiau (sau trăiseră)în exil. Noi însă nu puteam să ne referim (sau nu totdeauna) la Cioran, Eliade şi Ionesco. Cît despre exilaţii de dată recentă, asupra lor domnea cea mai deplină tăcere în presa din ţară. Despre ei şi cărţile lor a scris în schimb Monica Lovinescu. II reeditam pe poetul Blaga, dar nu ne pronunţam despre filosof, îl comentam pe Ion Vinea prin prisma ediţiei din 1965, dar „uitam" versiunile „avangardiste" ale aceloraşi texte, apărute înainte de război. Cînd mă gîndesc cum s-a completat, în tot cursul deceniului 7, încet, dar sigur, ca un joc de Puzzle, tabloul literaturii române, îmi dau seama că impulsul a venit necontenit din două direcţii şi pe două căi diferite: din partea criticii din ţară, care a făcut dovada unei mari abilităţi, şi chiar viclenii, şi din partea cronicilor Monicăi Lovinescu, mereu atentă la ce se petrecea şi capabilă a indica golurile de umplut ori pericolele potenţiale.

Dincolo de acest aspect istoric al „colaborării" noastre, trebuie relevate şi meritele, aşa zicînd, în sine ale acţiunii critice a Monicăi Lovinescu. Cel dintîi este chiar oportunitatea acestei acţiuni. Citind, după un sfert de veac, cronicile din Unde scurte, ne dăm seama că Monica Lovinescu a intuit de cele mai multe ori corect tendinţele de moment şi psihologia autorilor. Nu e lăudabilă, pur şi simplu, opoziţia ei permanentă arătată acelor autori compromişi, care au făcut dintotdeauna jocul partidului comunist (E. Barbu, Paul Everac, AI. Oprea etc.), dar mai ales presimţirea devierii de la linia dreaptă a criticii scriitoriceşti a unor oameni înzestraţi cu talent sau cu ştiinţă de carte (E. Papu, Nichita Stănescu, N. Balotă, Adrian Păunescu), uneori înainte ca alţii, aici, să-şi fi dat seama. Şi, vorbind despre oportunitate, puţini au sesizat mai bine promisiunea de schimbare adusă, în anii '60, de noua generaţie literară. Cele mai multe dintre cronicile entuziaste ale Monicăi Lovinescu - puţine la număr - se referă la cărţi ale, pe atunci, tinerilor scriitori. Nu întâmplător, Epilogul deschis din 1972 se încheie cu mărturisirea unei decepţii: „demisia" unei părţi din tînăra generaţie. Tezele din iunie 1971 au fost întîmpinate cu nelinişte în ţară. Ne amintim cu toţii foarte bine momentul. Faptul că, în corul acelora care au aderat demagogic la spiritul lor, s-au auzit şi vocile unor scriitori tineri (M. Ungheanu, Aurel Dragoş Munteanu, Alexandru Ivasiuc etc.) a constituit un semnal de alarmă. Prea repede confirmat de atitudinea laşă a breslei faţă de Paul Goma. E adevărat că demisia morală a generaţiei noastre n-a fost totală. Din fericire, Monica Lovinescu s-a înşelat. Dar capacitatea de a sesiza la vreme eroarea trebuie considerată una din însuşirile ei de căpătîi. Chiar şi cînd a părut

o Cassandră. De la distanţă şi bazîndu-se adesea doar pe observarea textelor (căci nu cunoştea personal pe protagonişti şi nici nu avea toate elementele necesare), Monica Lovinescu a reprezentat unul din cele mai precise barometre ale atitudinii noastre morale, în altă ordine de idei, deşi spaţiul nu mi-a permis să

mă ocup de această latură, mai mult de jumătate din cronicile pe Unde scurte examinează literatura estului european, în ansamblul său, şi cîteva din ecourile occidentale, îndeosebi franceze. Ce se petrecea în România era astfel raportat la ce se petrecea la vecinii noştri de lagăr. Cronicile Monicăi Lovinescu despre marile cărţi ale rezistenţei anticomuniste din Europa de răsărit ar merita un comentariu separat. Acum şi aici mă interesează măsura în care ele ofereau cronicarului - şi nouă, celor care-l ascultam - cutia de rezonanţă absolut necesară pentru propriile preocupări, drame şi obsesii, în sfîrşit, nu poate trece nerelevată calitatea expresiei acestor cronici sau, mai curent spus, talentul cu care ele sînt scrise. Monica Lovinescu este un cititor atent şi un comentator exact, fără a pierde din vedere nuanţele, şi, chiar dacă ştie că vorba zboară (ea îşi rostea articolele în faţa microfonului), sau poate tocmai de aceea, nu uită s-o fixeze în formule memorabile. Astfel de formule au făcut epocă. Au circulat printre scriitori ca un folclor critic. Multe îmi mai răsună şi acum în urechi.

Unde scurte este documentul unei epoci din cultura română şi totodată expresia unei vocaţii critice. Ne privim în carte ca într-o oglindă, care nu ne arată totdeauna nici cum am dori, nici cum ne închipuim: dar din această imagine, care ne vine de departe, confruntată cu dramatica noastră experienţă personală, învăţăm să ne cunoaştem mai bine. Cu decenii în urmă, ascultînd-o pe Monica Lovmescu, încercam să scrutăm viitorul unei literaturi din ce în ce mai promiţătoare. Astăzi, citind-o, vedem deja trecutul acelei literaturi. O istorie care s-a făcut şi o istorie care se scrie: nici una, nici alta nu sînt de imaginat fără contribuţia Monicăi Lovinescu

(România literară, nr. 12, 1991).

Eugen Barbu

EUGEN BARBU

„O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent"

O carte cum este Istoria polemică şi antologică a lui Eugen Barbu, din care a apărut deocamdată volumul despre Poezia română contemporană, se loveşte în chip inevitabil şi de rezistenţa criticilor, care acceptă cu greutate în astfel de întreprinderi amestecul scriitorilor, consideraţi principial prea subiectivi, şi de aceea a multor scriitori, iritaţi la rîndul lor de posibila schimbare a ierarhiilor stabilite, în general, soarta sintezelor ce şi-au ales ca obiect actualitatea imediată, aceasta a fost mereu, pînă la calmarea pasiunilor. Nimic surprinzător, deci, în primirea oarecum tulbure ce s-a făcut cărţii lui Eugen Barbu (şi sîntem abia la început), fiind la mijloc şi spiritul foarte neconformist şi iubitor de teribilisme al autorului, care scandalizează, cu program aş zice, declarîndu-şi intenţiile de la început (Avertisment): „ Cititorul acestui volum va f! surprins negăsind în sumarul final nume cunoscute de poeţi pe care, trebuie precizat de pe acum, autorul acestei antologii nu i-a ocolit. De altfel, din bibliografia anexă va reieşi limpede că numeroşi autori au fost consultaţi, dar nu au reuşit să treacă pragul exigenţelor celui ce semn6a~ă această Istorie...".

Sublinierile îmi aparţin şi e interesant să vedem printr-un sondaj care sînt aceste nume cunoscute care n-au reuşit să treacă pragul exigenţelor lui Eugen Barbu (dar şi pe acelea care au reuşit), nu atît din dorinţa de a impune autorului gusturile noastre, căci dreptul lui de a alege este suveran, cît -din aceea

de a-i descoperi criteriile. Pentru că gust literar - nu e aşa9 - avem cu toţii, mai greu fiind să-l motivăm critic. Iată de exemplu două absenţe majore, care însă la rigoare se pot justifica: G. Călinescu (i se rezervă un volum special) şi Zaharia Stancu (preferat probabil ca prozator şi amînat pînă la volumul respectiv) Despre Al. Philippide, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Radu Boureanu şi alţii, amintiţi în introducerea generală, ni se spune că vor fi trataţi „într-unul din volumele viitoare" (p. 17): promisiune cam evazivă, fiindcă locul lor era cu siguranţă în aceasta, unde găsim pe Măria Banuş, Emil Botta, D Stelaru şi chiar pe criticul Vladimir Streinu. în sfîrşit, „lacom de poeme frumoase" (p. 147), se pare că Eugen Barbu nu a descoperit nici unul la A.E. Baconsky, Ion Caraion, Radu Stanca, Tudor George, Florin Mugur, Victor Felea, Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi, sau la foarte tinerii ion Mircea,

Adrian Popescu, Horia Bădescu, Miron Cordun etc., etc. Să fie oare o mare severitate a gustului sau o pură întîmplare? înclin către a doua posibilitate, pentru că, în alte împrejurări, cînd un poet i s-a părut mediocru, Eugen Barbu a afirmat-o cu vehemenţă, nesfiindu-se să consacre pagini copioase unor obscuri precum Teodor Crişan, Mihai Teclu, Cristian Simionescu şi altora, sau să încerce a mai reteza din entuziasmul criticilor care au elogiat pe Ana Blandiana, Marin Sorescu şi Nichita Stănescu, „reabilitînd" în schimb pe Corneliu Sturzu, Petre Jaleş, Victoria Ana Tăuşan, într-o cuminte compunere lirică al cărei univers ar fi fiind „homeric, metafora heliadescă, aluzia valeryană" (p. 135) sau pe Violeta Zamfirescu, poetă „plină de talent'' (p. 116), din care cutare catren („ Uite, pădurile parcă dorm / aiurind printre frunze de somn. l Rodul lor îngropat printre stînci / Scoate puieţii-n lumină pe brînci") ,, l-ar fi semnat fără ezitare şi autorul Poemelor luminii" (p. 114) şi în poezia căreia coaliţia criticilor profesionişti a trecut pe lîngă un „vers mare", precum „copacii şoptesc întorşi din vînturi". Sînt obligat să constat în aceste condiţii că un oarecare arbitrar al alegerii nu e exclus din Istorie şi că nu totdeauna preferinţele autorului sînt şi justificabile.

Explicaţia nu trebuie căutată prea departe. Istoria conţine în fond -şi lucrul n-a scăpat nimănui - cîteva zeci de recenzii şi de articole ocazionale (chiar şi un necrolog!) nerescrise, Eugen Barbu nerecitind pe poeţi de vreme ce nu le discută opera integral, ci doar pe sărite, oprindu-se în cazul cel mai fericit la volume antologice sau, mai des, la simple culegeri în ordinea în care i-au căzut în mînă. Multe formulări de moment au rămas în pagină, altele sînt contradictorii, nimic nefiind reluat în vederea sintezei. „ Văd în loan Alexandru pe cel mai puternic liric al epocii noastre", afirmă el în pagina 294, furat de un firesc entuziasm, pentru ca cinci pagini mai încolo să vadă ,, in Ion Gheorghe pe cel mai mare poet contemporan", furat de acelaşi entuziasm săptămînal, care însă, într-o carte, se cădea lămurit în termeni mai nuanţaţi, căci una sînt impresiile noastre de-o clipă, în conjunctura în care scriem recenziile, şi alta criteriile de valoare într-o Istorie. Erori evidente de informaţie (care, şi ele, ne scapă adesea în publicistică) au trecut şi în carte. Sînt prea multe ca să le enumăr. Iată cîteva: B. Fundoianu n-a „debutat editorial" în 1925 (p. 30), ci în 1930, nici Ion Vinea în 1925 (p. 32), ci, cum ştie o lume, postum, nici N. Labiş în 1958 (p. 73), ci în 1956, nici Şt. Aug. Doinaş în 1947 (p. 168), volumul Alfabet poetic rămînînd în manuscris, ci în 1964 etc. Versul „La fille de Minos et de Pasiphae" nu e al lui V. Hugo (p. 74), ci al lui Racine, iar un vers din Gottfried Benn e citat în două versiuni

diferite (p. 41 şi 57), ambele destul de aproximative. Citatele după ureche sînt mult mai multe decît îmi îngăduie spaţiul să reproduc şi nu din paradă de erudiţie atrag atenţia autorului asupra acestor inexactităţi, dar pentru că îi împărtăşesc dispreţul faţă de „acea detestabilă categorie a răsfoitorilor de volume, gata să citească biblioteci întregi într-o săptămînă, doldora de ideile altora", cum spune aşa de frumos (p. 223), şi convins mai ales fiind că nu-mi va lua în nume de rău observaţii ce i-ar putea fi utile la o a doua ediţie, asigurîndu-l că nici pentru mine „o părere contrară nu înseamnă un act de inimiciţie" (p. 95).

Dacă nu continui lista nedumeririlor mele personale de ordin critic (privind gruparea poeţilor, indicarea precursorilor, judecăţile în unele cazuri) este şi pentru că am citit Istoria lui Eugen Barbu mai puţin ca pe o carte de critică şi mai mult ca pe una de proză. Nici n-aş recomanda-o profesorilor de literatură ori editorilor ca pe un ghid utilizabil în latura aprecierilor şi clasificărilor, ci pentru farmecul evocării şi portretului, mai pe scurt, al expresivităţii artistice. Mîna criticului Eugen Barbu şovăie adesea; a prozatorului intervine uneori la timp pentru a îndrepta trăsătura de condei. Caracterizările propriu-zis critice sînt călinesciene (G. Călinescu fiind recunoscut mereu drept „ marele nostru părinte literar "), uşor şarjate, fantaste, nu scutite de efecte caricaturale. Iată una frumoasă despre Constanţa Buzea: „Constanţa Buzea debutează lilial întristată şi termină prin a fi o Gorgonă disperată la modul statuar, fără lacrimă excesivă, plîngîndu-şi inima la modul grecesc — nu logoreic, cit demn, fără despletituri şi hohotituri". Sau una despre I. Vinea: „Un parnasian modern, un contemplator dedulcit la visul singurătăţii.. Versul său pare lipsit de clorofilă, peniţa cu care scrie e de argint şi cerneala are sîngele alb al bolii prinţilor: melancolia. Ceva rece, depărtat, străbate această poezie aproape atemporală. Vinea este un eleat dominat de cerul neutru al miturilor în care senzor iile vîntulm sînt evitate, furtunile abolite, totul se desfăşoară într-o taină grozavă, cum spune cineva, într-o lume fictivă, posibilă, fără pereche". Stilul „divinului critic" se poate lesne recunoaşte. Remarcabile sînt de obicei portretele, hiperbolice, funambuleşti, groteşti, ironice, maliţioase sau indulgente, pline de umorul tuturor analogiilor: „Nichita Stănescu rămîne în continuare un poet plin de surprize, încărcat de meşteşuguri stranii, un Cagliostro al nostru, împodobit cu brelocuri şi amulete lirice, un şaman trăind în corturi roz-prăzulii, păzit de pisici mistice care devin hiene cînd te apropii de reşedinţa magului, sub oriflama căruia se adună de obicei ereţi şi cucuvele, prigorii şi acvile imperiale.

condori cu aripile arse, într-un cuvînt Nichita Stănescu e un Diavol!" (p. 87). Sau loan Alexandru: „La cenaclul Labiş îşi făcu într-o seară ploioasă de toamnă apariţia un poet blond şi sfios, frumos ca un arhanghel, cu o figură marcată de o suferinţă netrădată Era poate o mască de apărare, poate una din acele ipostaze funambuleşti care plac atît de mult tinerilor. U citisem prin revistele din provincie şi nu-mi scăpase ucigaşa lui tristeţe, o trăire neobişnuită. Ţinea în spate parcă toată Transilvania, plină de păduri, martiri şi cimitire In versul lui pîlpiiau lumini şovăitoare, aprinse pe cîmpii, cu palida lor aură jucînd pe cranii. O durere atroce şi înspăimîntătoare răzbătea din cadenţele grave ale versului său. Ne-a citit o

suită de poeme care ne-au zguduit şi a luat aplauze ca un mare actor" (p. 276-77). Sau, în sfîrşit. Adrian Păunescu: „Poet de mari gesticulaţii, agitator* de vers şi actor blamabil, inspirînd neîncredre în arta lui tocmai prin teroarea pe care voia s-o impună, lipsit de dramă, să nu zic tragedie, facil fără să ştie, suferind însă de o uşurinţă talentată, trece în acest moment de răscruce al existenţei lui printr-o schimbare fundamentală la faţă'" (p. 123). Indiferent de exactitate, aceste portrete sînt scrise cu artă: aceea din Princepele, cu bogăţie şi plinătate a vorbei şi cu un elan interior pe care criticul de meserie îl pierde de obicei. Meritul unor astfel de pagini stă tocmai în pasta groasă a limbii, în lipsa uscăciunii cuvintelor, în violenţa tonurilor şi a culorilor care exclud nuanţele, în senzaţia de viaţă pe care prozatorul ştie s-o creeze aproape pretutindeni. Turnura frazei e polemică, vizînd nu doar opera, ci şi oamenii, ceea ce nu se poate reproşa unui prozator, care-şi alege eroii de unde vrea, dar se poate reproşa unui critic dacă amestecă planurile şi face din ranchiună un instrument de persecuţie.

Această confuzie între literatura autorilor şi persoana lor particulară ţine de spiritul prozei critice a lui Eugen Barbu, care e neîndoielnic un amator al poeziei (mutte versuri foarte frumoase sînt semnalate în cartea lui), dar ros de morbul criticii şi istoriei literare. „Cel ce scrie rîndurile acestea nu este un critic, el a rămas numai un observator atent al vieţii literare" - declară Eugen Barbu însuşi (p. 9), spre a adăuga însă numaidecît: „ căutîndsă păstreze ţinuta unui arbitru într-un foişor singular, în care favorizările erau excluse şi cu atît mai mult subiectivismele ". Aici Eugen Barbu nu se cunoaşte pe sine însuşi, fiindcă farmecul Istoriei sale vine din subiectivismul ei funciar, nicidecum din echilibru. Totul în carte se află într-un regim al excesivului. Liniile sînt îngroşate, umoarea, schimbătoare, lipsa de măsură critică, evidentă. Scriitorii şi criticii se tem de Eugen Barbu, care trece drept un redutabil polemist. El este chiar unul „periculos"

într-o parte a publicisticii în care-şi varsă supărările personale. Dar în Istorie se vede bine că polemica lui, cînd rămîne în marginile criticii, nu e deloc ameninţătoare. Chiar avînd aerul unui demolator de prestigii, Eugen Barbu îşi ascunde cu greu natura jovială. El e vital, nu sceptic, un senzorial pentru care cărţile constituie prezenţe fizice, de unde acest stil direct al caracterizării, exploziile, exagerările. Cititor „hulpav" şi cam haotic, dotat cu memorie afectivă, critica lui Eugen Barbu seamănă cu un ospăţ pantagruelic. Gura de Cronos (aşa cum l-a imaginat Goya) e plină de oasele troznitoare ale poeţilor, care totuşi rămîn intacţi după ce au fost consumaţi. Versurile sînt mirosite, pipăite şi mai ales puse pe limbă de acest gurmand ale cărui papile gustative formează un adevărat organ de percepţie critică. Vocabularul însuşi al criticii de senzaţie pe care o practică Eugen Barbu dă de gol apetitul lui rabelaisian: criticul „îngurgitează" opera, o „înghite", căci el e „lacom" de literatură, o „soarbe pe nerăsuflate" şi se mai miră că n-o poate „digera", văitîndu-se de „crampe".

N-am inventat nici un cuvînt, totul e în copioasa masă flamandă din Istorie. E vorba de o critică de hazard şi de detaliu, în contrast cu ochiul ciclopic şi cu lăcomia care măresc totul. Poezia e degustată ca vinul. Autorul vînînd poemul ori versul rar, sinteza se coagulează greu, căci impresiile sînt fulgerătoare şi instabile. Ele se traduc adesea într-un limbaj abundent oral, frizînd pe alocuri trivialitatea. Marin Sorescu scrie „bancuri lirice", alt poet e „un oligofren îndrăzneţ", altul e ameninţat că „se curăţă" dacă alege calea de mijloc. Din aceste excese ale momentului provin desele contraziceri, căci Eugen Barbu se

entuziasmează sau se orifiază brusc de subiectul său. Scriind despre suprarealişti le laudă curajul, riscul, şi ia peste picior spaima „tradiţionaliştilor noştri mioritici" (p. 28) îrt faţa unei astfel de poezii. Scriind apoi despre un tradiţionalist, el tună şi fulgeră contra „marasmului modernist", „plin de bigudiuri lirice" şi găseşte „reconfortantă apariţia unui poet de structură clasică, sobru, versificînd onest pe teme tradiţionale" (p. 150, pentru ca, la prima ocazie, să ceară din nou poeziei aventură, „maipe şleau, obrăznicie", şi să laude „desfinarea cuvîntului" (p. 346).

Se înţelege că nu putem stabili în această critică de temperament şi de senzaţie indicii valabile pentru o concepţie despre poezie. „ Subiectul propus nu se pretează la teoretizare ", declară Eugen Barbu însuşi despre poezie, şi se ţine de declaraţia lui, exceptînd lunga incursiune despre bizantinism pe care i-o prilejuieşte Dan Mutaşcu unde, însă, pe urmele lui Nicolae lorga şi Dan Zamfirescu, definiţia noţiunii e atît de laxă încît Oda în metru antic şi proza lui Creangă

devin subit bizantine. Nu idei generale trebuie să căutăm în Istorie, ci acest bric-â-brac adesea savuros de citate, parafraze, portrete, evocări, referinţe erudite (din nou ale excesive cînd Scrisorile bizantine lui Dan Mutaşcu sînt încărcate de presupusa lectură a vreo treizeci de titluri de „specialitate", de la Sfîntul loan Damaschinul la Herbert Read). E pretutindeni un gust către enorm şi către enormitate, care deconcertează spiritul critic, chiar dacă-l putem înţelege la un prozator de acest tip, o preferinţă pentru expresia brutal şocantă sau împodobită cu fundiţe colorate ţipător (o poetă e „hoţoaica asta neagră şi ştrengară", criticii sînt „aceşti oameni neobişnuiţi să, fie tîrnosiţi între Hindemith şi Hegel", altă poetă a fost „jughinită" de către critică, vinovată mereu, critica, de a fi sensibilă la poeţi „ care fac cu ochiul la şmecherii de pe margini, decretaţi critici peste noapte de confraţi la fel de săraci cu duhul" etc.).

Scrisă cu incontestabil talent, numărînd bune pagini de proză, Istoria lui Eugen Barbu rămîne sub raport critic foarte discutabilă, prin lipsa de criterii şi prin hazardul judecăţilor.

{România literară, nr. 21, 1976)

Paul Carnea PAUL CORNEA „Introducere în teoria literaturii"

„Probabil că nimeni nu citeşte temeinic ţi cum se cuvine", scria Emerson, reluat de Paul Cornea la începutul recentei sale Introduceri în teoria lecturii şi care comentează pe bună dreptate: „Adevărul e că nu-i uşor de explicat ce înseamnă «temeinic» şi nici ce înseamnă «cum se cuvine»". Iată, chiar această foarte concisă şi foarte densă carte -meritînd din plin să fie citită temeinic şi cum se cuvine - care consacră peste trei sute de pagini problemei lecturii, privită pe ambele sale feţe: textul şi interpretarea lui. Este un studiu savant şi documentat pînă în cele mai mici detalii, cum nu avem două, de tip american, aş zice, prin bogăţia de footnotes, care alcătuiesc o infrastructura solidă şi prin regruparea metodică şi inteligentă a tuturor aspectelor - centrale, ca şi marginale - implicate de teoria lecturii. Probabil că nu sînt multe alte cercetări, în lume, care să ne ofere o idee mai clară de stadiul actual al

discuţiei. Ştiut fiind gustul pentru improvizaţie al teoreticienilor noştri (aflaţi, ce e drept, spre scuza lor, şi într-o cronică pană de informaţie), o carte ca aceea a lui Paul Cornea reprezintă cea mai onorabilă excepţie de la regulă. O vom redeschide ori de cîte ori vom voi să cunoaştem ce s-a spus într-o chestiune sau alta şi să avem totodată examenul critic al opiniilor avansate, în fond, Paul Cornea îşi propune trei scopuri: organizarea riguroasă a materialului legat de lectură; abordarea frontală a bibliografiei mondiale existente la fiecare capitol: critica, tot pe capitole, a punctelor de vedere dominante. Noutatea (cită este, cîtă poate fi) trebuie căutată, fireşte, la primul şi la ultimul dintre scopuri, deşi chiar traversarea bibliografiei ar fi fost lăudabilă. Paul Cornea nu inventează un concept de text sau unul de lectură, dar din discutarea - uneori foarte minuţioasă - a celor care par să se impună atenţiei cercetătorilor contemporani, rezultă numeroase corectări şi precizări personale. Ca să nu mai spun că însăşi gruparea problematicii în secţiuni etc. a pretins un mare efort, fiind o „construcţie" ideatică proprie şi nu o realitate „obiectivă", dată dinainte spre studiu.

înainte de a parcurge aceste secţiuni şi capitole, aş vrea să adaug că remarcabilul ghid care este Introducerea lui Paul Cornea nu se citeşte uşor şi solicită la maximum atenţia. Este un instrument de lucru mai curînd decît obiectul unei lecturi de plăcere, menit a fi consultat, folosit, consumat, adică, în acest mod didactic, în detalii, există unele lucruri cu care nu sînt de acord, dar mi-ar-lua cu mult mai mult spaţiu

*

decît îmi oferă recenzia pînă şi simpla expunere a datelor necesare înţelegerii. Am o singură obiecţie principală şi anume la caracterul din cale afară de abstract al demonstraţiei. Introducerea nu se referă doar la lectura textului literar şi totuşi acesta se află necontenit în prim-planul interesului lui Paul Cornea: aşa încît mai multe exemplificări, dacă le pot numi astfel, un apel mai insistent la operele particulare, un număr oarecare de analize critice (fie şi strict ilustrative) ar fi eliminat impresia de „uscăciune" teoretică. Paul Cornea sejiumeşte el însuşi în prefaţă un „romantic pocăit". Este şi un critic care şi-a abandonat instrumentele, un istoric literar - unul dintre cei mai competenţi - ros de morbul teoretizării. Şi asta de ani buni, de cînd preferă istoriei sociologia literaturii şi analizei operelor pe aceea a publicului. E, fără îndoială, dreptul lui. Eu constat faptul şi (e dreptul meu!) îl repet. Adevăratul Paul Cornea - stilist ingenios şi degustător voluptuos de aparenţe - nu este totuşi în această Introducere, care, oricît de temeinic şi de cum se cuvine am citit-o, aparţine unui tip de studii (al căror campion la noi este Adrian Marino) care par criticului din mine întrucîtva gratuite, de o utilitate mai mult ipotetică, îţi vine mereu să spui: da, foarte inteligentă clasificare a felurilor de lectură, dar ce e cu asta? Cu cît ne duce mai departe în înţelegerea literaturii împrejurarea că am definit corect raportul dintre lectura standard şi interpretare? Sînt de acord că această observaţie poate, dacă o absolutizăm, să pună sub semnul întrebării orice tentativă de teoretizare, dar mai cred că, dacă autorul Introducerii s-ar fi arătat mai generos în concretizări şi analize, observaţia nu mi-ar fi venit în minte. Prima jumătate a studiului se referă la text. Nici unul din cele trei concepte care circulă astăzi (textul ca operă literară scrisă, textul ca practică semnificantă şi textul ca ocurenţă comunicativă) nu pare lui Paul Cornea deplin acceptabil, deşi el înclină spre cel de al treilea. Dintr-o perspectivă nuanţat post-structuralistă, care accentuează pe

competenţa locutorului, Paul Cornea distinge trei modalităţi de textualizare, trei comportamente textuale: factual (referenţial), ficţional (pseudo sau transreferenţial) şi ludic (autoreferenţial). Cînd vine vorba de textele literare (p. 4 şi urm.), sînt stabilite convenţiile actuale care definesc literarul din unghi pragmatic (acesta fiind necontenit unghiul în care se situează autorul studiului), fără să se reia totuşi pe larg întrebarea asupra apartenenţei acestei categorii de texte la unul ori mai multe comportamente din cele descrise anterior. Chestiune totuşi arzătoare, căci structuraliştii, valorificînd o anume experienţă, defineau textul literar ca autoreferenţial, abia o dată cu ieşirea lor din modă putînd să se impună opinia anglo-saxonă a ficţionalităţii.

La noi prevalează încă cea dintîi, aşa încît, mai cu seamă dacă se examinează hic et nune stadiul discuţiei, o mai precisă delimitare a cîmpurilor era utilă. Pe plan mondial bibliografia disputei a înregistrat un titlul important şi anume Fictional Worlds a lui Th. G. Pavel apărută la Harvard Umversity Press în 1986. Contribuţia lui P. Cornea este notabilă şi în descrierea tipopoligiei lectorului (redescoperind utilitatea lectorului real, alungat de cercetările anterioare din raţiuni lesne de ghicit, dar pe care „pragmatismul" actual tinde să-l reconsidere) şi mai ales a codurilor. Textelor literare le convin cordurile permisive, susţine Paul Cornea, nu cele imperative sau probabiliste. Cele trei clase sînt, de altfel, ipoteza autorului român. Şi în acest punct se observă despărţirea de cercetarea anterioară, care tindea să identifice literarul cu lingvisticul şi deci să le socotească pe amîndouă reglate de codul probabilistic, al limbii, ca să nu mai spun că uneori pînă şi codul imperativ al sistemelor automate de informaţie a părut compatibil cu literatura. La cele cinci coduri literare stabilite de Fokkema, Paul Cornea propune să se adauge un al şaselea (stilistic). Nu sînt foarte sigur că o redefinire riguroasă (una sumară este la p. 88) n-ar duce la concluzia că acest cod stilistic este unul şi aceiaşi cu sociocodul sau cu codul generic de la cercetătorul olandez, codul idiolectal fiind acela al scriiturii personale (în accepţia de la Barthes, exact invers!). Ar merita detaliată partea referitoare la context, unde, de asemenea, Paul Cornea aduce o contribuţie utilă, deosebind contextele primare de cele secundare şi găsind mai multe subclase pentru cele din urmă (p. 108 şi urm.).

A doua jumătate a studiului trece de la text la înţelegerea lui: „E vorba, aşadar, de elucidarea mecanismelor cognitive şi a celor aferente, de ordin emoţional, pe care le pune în joc parcurgerea traiectului dintre percepţie şi comprehensiune, dintre a percepe şi a pricepe" (p. 118). Chestiunile preliminare fiind determinarea sensului, a „locului" său în text, a naturii relaţiei dintre autor şi cititor şi a felurilor de lectură, P. Cornea consacră miezul acestei secţiuni „procedurii" lecturii, de la prelectură la interpretare. Un capitol care mi s-a părut remarcabil (şi putea fi cu folos dezvoltat) este acela despre prelectură (cu o admirabilă nomenclatură proprie: rumoarea, vecinătăţile şi ambalajul, discursuri de escortă - p. 143 şi urm.). De un interes mai mic am găsit paginile consacrate comprehensiunii la nivel frastic şi percepţiei fizice a textului. Este evident că nu aici este esenţialul şi că abia - în termenii autorului - negocierea textului, cheile de lectură, recodificarea sensului şi investirea imaginativă formează adevărata comprehensiune textuală. Utile sînt şi consideraţiile despre

lectura aşa-zicînd liberă, aceea standard şi interpretare, şi mai ales toată pulberea de dificultăţi apărute în ultimele decenii, ca un nor, în jurul esenţei filosofice a acesteia din urmă. Drumul ales de P. Cornea nu e acela al optimismului nemăsurat care a caracterizat o vreme pe hermeneuţi, dar se îndoieşte de restul în fond al respectivei operaţiuni intelectuale. Ca peste tot, autorul român caută o soluţie raţională şi mijlocie. Demersul său nici nu constă de obicei în a radicaliza -eliminînd de exemplu nuanţele de dragul unei definiţii memorabile sau preferind accentele tari care să lase în umbră anumite laturi ale fenomenelor în favoarea luminării violente, spectaculoase a altora - ci în a face cît mai suplă punerea problemei şi răspunsul la ea, în descoperirea excepţiilor de la regulă, în adăugarea (mai curînd decît în scăderea) unor elemente definitorii etc. Această procedare nu e doar tehnică, dar şi, probabil, temperamentală. P. Cornea visează formule nu epatante, ci cuprinzătoare. Calea inversă nefiind, nici ea, de lepădat, cea aleasă de autorul Introducerii prezintă şi avantajul de a fi mai tolerantă.

(România literară, nr. 35, 1988)

De ce facem critică literară? - se întreabă la un moment dat Nicolae Balotă, întrebare de două ori semnificativă: o dată, în sine, a doua oară, pentru toate aceste eseuri intitutete Euphorion şi care nu sînt, în fond, decît expresia unei permanente nevoi de a întreba. Euphorion este cartea unor întrebări fundamentale: arta, literatura, critica, Malraux, Celine, Blaga, Beckett constituie tot atîtea pretexte. Ceea ce mi se pare remarcabil în Euphorion este tensiunea spirituală. Nimic nu ne lasă să bănuim că autorul şi-ar pune obsedantele lui întrebări numai dintr-o orgolioasă plăcere de a întreba: chiar dacă el cunoaşte, uneori, dinainte, răspunsul - căci N. Balotă este un „dogmatic", în sensul superior filosofic al cuvîntului -, hotărîtoare rămîne nu certitudinea, ci îndoiala, capacitatea spiritului de a fi mereu neliniştit şi de a căuta să se depăşească. Gravitatea lăuntrică este a unei conştiinţe pentru care nu există decît lucruri grave: apocalipsa artei în secolul XX, tentaţia imposibilului, ordinea şi dezordinea cuvîntului. Euphorion este doar aparent o culegere de eseuri diverse: în realitate, toate îşi pun cam aceleaşi probleme şi sînt străbătute de aceleaşi temeri, fie că e vorba de aforismul poeziei lui Blaga, fie că e vorba de Moartea şi transfigurarea lui Euphorion. „De altfel, cercetînd operele critice semnificative (..) - spune într-un loc N. Balotă şi observaţia se potriveşte propriei opere — am constata fără îndoială (nu mai puţin decît în opera marilor poeţi) existenţa unor obsesii privilegiate, a unor linii de forţă (..)"

De ce facem critică literară? Rămîne, negreşit, cea dintîi dintre întrebări, cîtă vreme Euphorion este o carte de critică. Răspunsul lui N. Balotă se cade examinat îndeaproape (cititorul ne va ierta că nu vom descrie cartea, ea are aproape şapte sute de pagini, reducînd discuţia la lucrurile cu adevărat vitale). „Există o dublă fundamentare antropologică şi aviologic-estetică a inter naţionalităţii critice -remarcă de la început autorul lui Euphorion. Pe de o parte, conştiinţa critică este solicitată din afară, ascultă un apel şi răspunde. Pe de altă parte, literaritatea operei, în funcţie de valorile pe care le reprezintă şi în primul rînd de cele estetice, incită conştiinţa"

Aşadar, nu scriem critică nici numai pentru că vrem să ne exprimăm, nici numai fiindcă suportăm atracţia literaturii: scriem critică fiindcă „ întîlnirea cu literaritatea (operei) animă, propulsează un eu critic". Acest eu critic este altceva decît eul empiric

este expresia unui nisus formations ce se deşteaptă în atingerea cu operele şi ale căror norme tainice caută a le descoperi. „ Iniţial, opera este", adaugă N. Balotă, combătînd pe Gae'tan Picon care ar fi cerut dovedirea existenţei ei (unde?). „Actul critic, în mod esenţial, este unul de revelare, de des-copenre a creatului (...) Critica face ca opera să devină ceea ce este". Dar cum va revela criticul opera, care nu este un obiect, ci o ficţiune? „Orice creat uman tinde spre o anumită autonomie, opunînd încercărilor de penetrare hermetismul relativ al unui organism închis. La limită, am putea spune că o poezie m se înfăţişează cu caracterul enigmatic al unui text hieroglific. De aceea, orice lectură e o descifrare. Opera se cere deschisă ".

Chiar şi din această succintă prezentare.s-a putut vedea temeinicia tezei lui N. Balotă cu care sînt, fireşte, de acord. Pornind de Ia Sartre (şi nu de la Picon, cum au crezut cîţiva amatori de filiaţii... compromiţătoare), am definit, eu însumi, mai demult, opera ca un apeî şi ca o hieroglifa şi am tras de aici, pentru critică, sarcina de a o revela. Dar am mai zib că această operaţie este altceva decît .o explicaţie, dintr-o ispită polemică împotriva abuzului de explicaţie din critica şcolară, în acelaşi timp, cuvîntul nu-mi convenea şi dintr-un motiv mai profund. Ce înseamnă, după expresia lui N. Balotă, „a face ca opera să devină ceea ce este"? Sînt două răspunsuri posibile: a o explica şi a o dovedi. Opera este, trebuie reveiată, şi această revelare reclamă înţelegerea şi explicaţia - susţine N. Balotă. Dar a explica n-are sens decît dacă sperăm - şi N. Balotă admite din capul locului separaţia -structura operei de valoarea ei, în planul critic, antropologicul de axiologic.

Separaţia aceasta n-am priceput-o niciodată. A exista vrea să spună, cînd ne referim la fapte artistice, a avea valoare. Este o existenţă care se cere dovedită, fiindcă valorile nu sînt „explicabile''^ ci se înfiinţează: opera nu este ca să ne dea sentimentul valoni, cum se crede îndeobşte, ci trebuie să ne dea sentimentul valorii ca să fie. Pornim totdeauna de la acest sentiment spre operă, îi creăm spaţiul real, îl dovedim: dovedindu-l, afirmăm implicit existenţa operei, o numim, transformăm ceea ce era doar virtualitate în realitate. Opinia curentă se bizuie pe o confuzie. Pentru cititorul comun, opera este un obiect real care-i provoacă emoţia de lectură, întrebarea pe care şi-o va pune nu este de natură axiologică: o carte place cititorului obişnuit fără motiv şi el nu îşi pune niciodată problema că această plăcere trebuie dovedită în vreun fel (poate fiindcă e convins de relativitatea gusturilor!). A analiza cartea este, pentru el, a-i explica structura (redusă adesea la „conţinutul" curat), între structură şi valoare se creează astfel o ruptură

cu neputinţă de evitat: examenul structurii obiective nu dă nici un răspuns cu privire la valoarea, examenul valorii rămîne o pură constatare a plăcerii artistice, fără încercarea de a se motiva. Dimpotrivă, pentru critica adevărată problema existenţei operei este esenţială; analiza noastră va urmări tocmai să dovedească această existenţă, căci noi nu plecăm de la operă ca de la un dat spre a explica de ce ne place, ci de la „emoţie", vrînd a o întemeia, întîlnirea cu opera se produce pe acest drum: opera „reală" este răspunsul de care avem nevoie pentru întrebarea care ne obsedează.

încă într-un „dialog" mai vechi despre poezie, N. Balotă schiţa şi o consecinţă practică tezei sale: el pretindea criticii să fie normativă, directoare. Reluată, cerinţa devine pivotul cîtorva articole care combat „călinescianismul" şi pe Călinescu. Pe scurt, critica lui Călinescu ar fi „ lipsită de rigoarea principială a unei estetici", de un concept estetic modern şi cuprinzător şi de, în sfîrşit, orice vocaţie normativă. Prima acuzaţie e cel puţin ciudată: dacă nicăieri Călinescu nu predică estetica înseamnă oare că nu are una? De altfel, N. Balotă însuşi observă, cîteva rînduri mai jos, că ,, cultivarea (de către G C.) a punctului de vedere estetic reprezintă (...) o anumită estetică". In acest caz prima acuzaţie se confundă cu a doua: n-ar fi vorba de lipsa unei estetici, ci de nevalabilitatea esteticii călinesciene, de îngustimea conceptelor ei. Chestiunea s-ar putea discuta, dar, iarăşi, N. Balotă nu-şi urmăreşte ideea, vorbind de „estetismul" lui Călinescu, de „apetitul (lui) de voluptăţi estetice". Să nu se vadă oare că aici e vorba de un anume temperament, şi nicidecum de o concepţie? „Estetismul" lui Călinescu e temperamental, e o dragoste de forma plastică a lucrurilor, ca la Malraux. Călinescu e un „nefilozof', fiindcă e un spirit antidogmatic, cu oroare de pedanterie; această „nefilozofie" nu e însă totuna cu lipsa de filozofie, de idei generale. Ideile generale din Istoria literaturii n-au fost relevate, dar ele există, dovadă acel capitol final despre Specificul naţional care arată că întreaga construcţie avea o finalitate. Iar, ulterior, în Domina bona, în Poezia „realelor", intenţia de a folosi literatura ca pretext pentru a consolida o idee despre literatură nu mai poate scăpa nimănui.

Dacă, la apariţia în revista „Familia", acum doi ani, articolele lui N. Balotă contra lui Călinescu au produs surpriză, a fost şi pentru că lipsea contextul în care ele apar astăzi: s-ar fi înţeles că deosebirea de principii se reazemă pe o mare deosebire spirituală. Călinescu era un spirit estetic şi pasiunea lui esenţială „ nu este a ideii, ci a verbului literar, este literatura însăşi", cum zice chiar N. Balotă; în vreme ce autorul lui Euphorion vede.în critică un posibil comentariu filozofic al operelor.

Călinescu era spontan, imaginativ, pornind totdeauna de la operele concrete; N. Balotă este „didactic", pornind de la idee. Există, în Euphorion, un admirabil eseu consacrat lui Eliot, pe care autorul îl laudă exact pentru ceea ce respinge pe Călinescu: pentru „ideea de ordine". Eseul este evident o profesiune de credinţă. Dar comparaţia cea mai edificatoare ar fi între paginile scrise de Călinescu despre Blaga şi eseul lui N. Balotă. L. Blaga, poet orfic; în vreme ce Călinescu descrie „universul poeziei" lui Blaga, cu un talent extraordinar în a-i revela datele concrete, plastice, N. Balotă analizează modul în care poezia lui Blaga îşi asumă lumea, transportînd-o în tărîmul liric ideal. Comparaţia ar fi cu atît mai nimerită, cu cît eseul lui N. Balotă e, pînă azi, ce s-a scris mai profund despre sensul orfic al liricii lui Blaga şi unul din textele fundamentale despre poet.

Va fi răspunzînd oare repudierea lui Călinescu şi preferinţa pe care N. Balotă o arată lui Eliot, şi unei convingeri că literatura română are azi nevoie de un legislator, de un Maiorescu? S-ar părea că da. însă dincolo de raţiunea polemică, atitudinea cu greu se poate îndreptăţi, în afara acelei critici care şi-a legat menirea de curente determinate, ca o conştiinţă programatică, nu există în secolul XX o critică propriu-zis normativă. Despre limitele criticii de curent literar, vorbeşte N. Balotă însuşi. Iar p altfel de critică directoare e improbabilă acum. Maiorescianismul ţinea de o vîrstă în care critica putea inventa normele creaţiei, astăzi, abia dacă mai e în stare să-şi inventeze normele proprii. Nu Călinescu este o excepţie în acest secol de relativism critic, ci Eliot. A susţine contrariul ar fi să gîndim neistoric. N-ar fi normal să se deducă din nepotrivirile noastre de vederi cu N. Balotă că Euphorion e o carte contestabilă. Dimpotrivă, este una excepţională.

(Contemporanul, nr. 26-l969)

„Universul prozei"

Ceea ce se remarcă în critica lui Nicolae Balotă este, acum (Universul prozei) ca şi altădată, o sensibilitate mai degrabă filosofică decît estetică faţă de literatură, în Euphorion, autorul îşi definea singur hermeneutica drept o artă a „interpretărilor valorificatoare", în care însă valorile erau privite în cel mai larg înţeles cu putinţă, pînă la identificarea categoriilor specifice estetice cu acelea ale umanului în general. Actul creator fiind considerat o „antropogenie" („devenirea unui artist întru opera sa"), actul critic, la rîndul lui, menit „să deschidă" opera şi echivalîndu-i originalitatea cu descoperirea unui

„origo" sau a unui „arhe", deplasa problema literaturii spre o filosofic a creaţiei în perspectivă antropologică. Temele, vocabularul şi celelalte elemente ale criticii lui Nicolae Balotă sînt marcate constant de această înclinaţie filosofică (ca şi de informaţia corespunzătoare, ceea ce constituie un merit poate nu îndeajuns subliniat), care face originalitatea autorului şi indică limitele demersului său în spaţiul literaturii propriu-zise.

Să notez întîi lectura atentă, minuţioasă, care descrie opera şi o clasifică, bogăţia referinţelor, amploarea situării faptului artistic într-un plan de semnificaţii mai generale. Judecata de valoare e subordonată consideraţiilor istorice, morale, filosofice ori chiar, în sens cuprinzător, estetice, şi nu reprezintă niciodată un gust spontan, o reacţie imediată de simpatie sau de antipatie, fiind în fond rezultatul unor laborioase investigaţii. Sînt critici la care examenul analitic documentează un prim contact revelator cu textul, o intuiţie inexplicabilă prin natura ei, dar care se cere justificată pentru a nu rămîne impresie pură. Nicolae Balotă aparţine categoriei opuse, a celor la care'analiza precede sintezei, şi nu doar ca procedeu practic, dar ca nevoie de a ajunge, prin tatonări, comparaţii, definiţii, la declanşarea percepţiei estetice. Autorul lui Euphorion gustă literatura numai după ce a explorat-o (filosofic, tehnic) şi, înainte de a admira la el un stil, admirăm o metodă, ceea ce ne convinge fiind nu geniul, explozia ideii şi a sensibilităţii, ci aşa-zicînd ingeniul, pedagogia critică. El posedă ceva din arta meşteşugarului care construieşte planificat şi temeinic, o desfăşurare masivă de energie, intelectuală în cea mai simplă demonstraţie care preschimbă critica într-o foarte serioasă şi metodică disciplină uzînd în orice clipă de toate categoriile filosofiei sau ale istoriei culturii.

Paradoxul aceste maşinării complexe de produs dovezi constă în a-şi rata scopul pe măsură ce se prepară mai îndelung să-l atingă: nu avem de obicei tocmai garanţia judecăţii de valoare. Ca tuturor teoreticienilor cînd se aplică asupra textului literar, îi lipseşte lui Nicolae Balotă facultatea de a trezi entuziasmul pentru obiectul său. Critica capătă un aspect doctoral şi pedant, o morgă care ne ţine la distanţă în loc să ne înlesnească accesul. Din acest punct de vedere asemănarea cu Tudor Vianu se impune. Este la mijloc şi o dificultate în nimerirea tonului just: tonul face şi critica, nu numai muzica. Marilor scriitori critica aceasta le vine ca o mănuşă. Dar, în Universul prozei, e vorba deopotrivă despre prozatori şi opere de o însemnătate discutabilă. Tratînd totul la fel, impresia este de lipsă a proporţiilor. Eminent exeget, Nicolae Balotă publică în recenta lui culegere şi

II

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

cronici literare obişnuite şi, mai ales în acestea, un ton prea sus imprimă dintr-o dată comentariului său un aer de pretenţioasă generalitate. Fiind un om instruit, Nicolae Balotă nu scrie niciodată lucruri cu desăvîrşire neinteresante, însă critica lui suferă de un abuz de erudiţie şi e fastidioasă şi monotonă. Se repetă prea des nu obsesiile, căci rareori avem senzaţia de „idei trăite", cum spune Tudor Vianu, ci formulele generale, gata în orice moment să se folosească de opere spre a se ilustra. O rostire egală, solemnă, fără ţîşniri mai imprevizibile, mai nervoase ale stilului şi ale unui accent mai personal în admiraţie ori în reprobare, creează acea impresie de banalitate greu explicabilă la un critic care-şi cunoaşte pe de rost autorii ca puţini alţii.

„ Nu cunosc în secolul nostru un alt scriitor care să-mi ofere, cu fiecare carte, cu fiecare pagină a sa, o mai puternică infuzie de încredere decît Faulkner. încredere în ce? In adevărul celor rostite de el, în onoarea gestului de a aşterne cuvinte pe o hîrtie străduindu-te să faci aceasta cit mai bine. încredere în vrednicia omului, în capacitatea sa nu numai de a dura, ci de a învinge. Ba chiar, în acest veac în care tragicul pare abolit într-o literatură ce nu se mai poate ridica pînă la el, în care epopeea pare demult relevată într-un magazin al antichităţilor desuete, dobîndeşti, citmdu-l pe Faulkner, o încredere în perenitatea valorilor, într-o resurecţie oricînd posibilă a tragediei, ca şi a epopeii".

Cam aceasta este, din nefericire, stilul majorităţii lecturilor din a doua secţiune a Universului prozei, consacrată prozatorilor străini. Ca şi în Euphorlon, criticul e preocupat de a stabili trăsăturile unei arte fin de siecle, indiferent acum că e vorba de secolele XVII, XVIII, XIX sau XX. Ideea lui este că sfirşitul artei de mai multe ori anunţat, a coincis cu un alt început. („A relua de la început, apocalipsa devenind cosmogonie, acesta este sensul viziunilor eschatologjce arhaice şi artistic-moderne", scria el în Euphorion). Dar studiile sînt rareori sistematice, fiind vorba mai ales de articole ocazionale; reunit acum în capitole, şi care merg de la comentarii de importanţă secundară pînă la recenzii şi prefeţe. Documentat în toate literaturile, cu o memorie fabuloasă, Nicolae Balotă practică aici o critică tipică de erudiţie şi de superior colportaj, utilă, onestă, dar fără mare personalitate.

Mult mai interesante sînt studiile despre Prozatorii români contemporani din prima secţiune care, dacă • n-ar fi nesocotirea deosebirilor de valoare, uniformizarea, ar putea deveni fundamentale pentru cunoaşterea autorilor în cauză. Nicolae Balotă promite o „istorie analitică" a literaturii române din care aceste studii despre I. M. Sadoveanu, L. Blaga (memorialistica), Tudor Vianu (prozele);

Zaharia Stancu, Henriette Yvonne Stahl, Geo Bogza, Ovidiu Constantinescu, Dominic Stanca, Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, Alexandru Ivasiuc şi D.R. Popescu fac parte, deocamdată ca mostre, fără altă ordine decît aceea a simplei cronologii. Perspectiva este aceea „tematistă", cu un termen al noii critici franceze: criticul identifică un element originar (o temă) al artei fiecărui prozator şi-i arată apoi manifestarea la toate nivelurile operei: „Această dispariţie a realului este figura esenţială a imaginarului în prozele Tui Ştefan Bănulescu ", observă el la autorul Dropiei. Analiza care urmează este cea mai substanţială din cîte s-au consacrat lui Ştefan Bănulescu. Notînd Ia Alexandru Ivasiuc „limbajul ca productivitate" (oarecum în sensul criticii de la Tel Quel) şi examinînd contradicţia ce ar exista la prozator „ între abolirea planului referenţial al discursului şi recursul continuu la un plan referenţial", Nicolae Balotă descoperă cum sub „ideile generale" semnalate de alţi comentatori în proza lui Alexandru Ivasiuc (şi teoretizate de autorul însuşi) se ascunde o problematică existenţială, complicată prin conştiinţa istoriei, ale cărei elemente sînt „mărite nu prin lupta obişnuită a analistului, ci văzute înlr-o perspectivă pe care o putem numi antropologică" Iată un scurt pasaj foarte sugestiv despre romanul Păsările care indică şi perspectiva şi tehnica lui Nicolae Balotă:

„ Ceea ce este original in spectacolul acestui joc al puterii în care sînt angajaţi directorul Vinea, acolita lui, Victoriţa, inginerul Mateescu, Sebişan, Domide şi alţii, nu este demontarea abilă a mecanismului de psihologie socială, ci închipuirea jocului prin mijlocirea unor imagini pe care le numeam antropologice. Ficţiune şi discurs (nicidecum «dezbatere» aridă) se conjugă în aceste scenarii antropologice.

Astfel, mentalitatea de stăpîn a lui Dumitru Vinea este supusă unei analize care nu mai e vechea disecţie psihologică, ci o proiecţie în imaginar a unei viziuni despre lume. Lumea directorului e un trib de bătrîni de la diferite nivele, de înţelepţi care ştiu, care deţin secrete, forţa lor rezidind, tocmai in posedarea acestor taine, căci miezul lumii este secretul. Fiecare nivel in acest univers piramidal îşi are limbajul lui hotărîi dinainte. Ritualuri complexe ordonează relaţiile acestei lumi.

Mai sugestivă este imaginea Victor iţei în această proiecţie, femeie puternică, cu instincte de mater familias, păstrătoare de taine. Ea e asemănată cu statuile arhaice descoperite în pămînt... închipuind-o pe Magna Mater, zeiţa fecundităţii, strămoaşd tribului... O viziune •similară, raportarea la o zonă arhaic-mitică (de pildă, restabilirea

autorităţii paterne într-o familie cu noi întemeietori) este folosită ca o expresie figurată ori de cîte ori naraţiunea se apropie de intersecţia destinului atemporal cu temporalltatea istorică sau privită printr-o altă prismă, de raportul dintre necesitate si libertate".

La acelaşi nivel şi cu aceleaşi mijloace sînt şi alte studii ale lui Nicolae Balotă, dintre care absolut remarcabile mi s-au părut cele despre Sfîrşit de veac în Bucureşti al lui I.M. Sadoveanu şi despre proza Iui Fănuş Neagu.

(România literară, nr 20, 1976)

180

Ovidiu Cotruş OVIDIU COTRUŞ „Meditaţii critice"

Au rămas de la Ovidiu Cotruş (1926-l977) cîteva zeci de articole, publicate în covîrşitoarea lor majoritate în „Familia" din Oradea cu începere din 1965, şi, dacă înţeleg bine, nici un manuscris, în afara cărţii despre Mateiu L Caragiale, apărută în chiar anul morţii sale, criticul n-a avut răgazul să facă o alta. Se gîndise la două volume de Meditaţii critice şi rescrisese, în acest scop, cîteva din vechile articole. Acestora le-ar fi adăugat studiul despre Titu Maiorescu din 1967, ce urma să fie sporit, şi o carte de interviuri cu mari scriitori europeni, din care l-a realizat doar pe cel cu Andre Malraux. Moartea timpurie a lăsat totul în stadiu de proiect. Este meritul lui Ştefan Aug. Doinaş de a fi reluat lucrurile de unde le-a părăsit regretatul său prieten şi de a fi alcătuit, sub titlul Meditaţii critice, o culegere de aproape şase sute de pagini, curpinzînd toate textele, grupate, în linii mari, conform intenţiilor autorului. Cunoscîndu-l, Ovidiu Cotruş mi-a făcut impresia unuia din acei intelectuali foarte instruiţi şi rafinaţi al căror resort creator a fost rupt de vicisitudini de tot felul. Omul avea (sau aşa mi se părea mie) şi un fel de lene boierească, o încetineală deferentă a gestului, puternic contrastantă cu graba în care generaţia mea s-a deprins să gîndească şi să scrie. Nu se arăta presat de timp, deşi, vai, era şi ştia probabil că este. N-am fost, în sens propriu, prieteni, dar l-am comparat de multe ori, în gîrtdul meu, cu Alexandru Ivasiuc: înfăţişa un tip exact opus acestuia, care şi-a trăit dramatic deceniul de viaţă creatoare (tot numai un singur deceniu!) ce i-a fost îngăduit. Ovidiu Cotruş aparţinea altui timp spiritual, era un aristocrat, om" de modă veche, elegant, rezervat, afabil Cultura lui nu mai era aceea a generaţiei tinere, în ciuda acestor mari deosebiri, ne-am înţeles fără greutate, instantaneu, cu o simpatie neîndoielnic reciprocă. Ultima oară l-am întîlnit întîmplător în tren, mergînd spre Sibiul tinereţii lui şi al adolescenţei mele. Despre ce am discutat, nu mai ştiu. Cuvintele au zburat în neant, dar atmosfera n-am uitat-o. Eram singuri, în tot vagonul, orele se scurgeau încet (parcă în ritmul lui, nu al meu), diferenţele de vîrstă, experienţă şi educaţie piereau pe măsură ce ne apropiam de locurile de unde pornisem, şi el şi eu, ca dintr-o matcă sufletească.

Citind, acum, Meditaţiile critice, îmi dau seama că Ovidiu Cotruş a fost, deşi aparenţele n-o arătau, un critic harnic, cu o activitate mai bogată decît am crezut, în cinci sau şase ani a publicat în reviste cîteva sute de pagini, temeinice, serioase. După 1970 s-a consacrat studiului

181

despre Mateiu Caragiale. Fără să se grăbească, debutînd propriu vorbind spre patruzeci de ani, el a folosit din plin acumulările inevitabile. Nu există nici o deosebire esenţială între micul eseu despre Beckett din 1965 şi studiul-interviu despre Malraux din 1971. Stilul e acelaşi, deplin format, preocupările seamănă, maturitatea e de la început izbitoare. Faţă de noi, care am debutat atît de tineri, şi la care evoluţia, transformarea, contradicţiile alcătuiesc un spectacol public, Ovidiu Cotruş a fost din prima şi pînă în ultima clipă acelaşi, anii lui de căutări râmînînd secreţi, nedestăinuiţi ochiului din afară.

Poate nu numai din pricina circumstanţelor, dar şi dintr-o convingere profundă, a refuzat Ovidiu Cotruş să releve intimitatea formării lui critice. Iată ce spune, în legătură cu Maiorescu, despre vocaţia critică: „Nimic mai străin adevăratei vocaţii critice declt afirmarea ostentativă a personalităţii, decît voinţa obstinată a singularizării. Măreţia şi mizeria activităţii criticului se exprimă prin afirmarea personalităţii sale pe drumul modest către impersonalitate. Recurgînd la un paradox, putem spune că orice mare critic descoperă un mod propriu de a fi impersonal Prin destinul său, care-i cere să formuleze ceea ce pare neformulabil, criticul se integrează unei tipologii clasice". Altădată, într-un articol despre critică (din mai multe, căci subiectul l-a atras vădit pe Ovidiu Cotruş), afirmă rituos: „Nu poate fi critic cel ce nu e capabil de emoţii impersonale". Acest ideal clasic al criticului înrudeşte pe Ovidiu Cotruş cu Tudor Vianu, deşi nu i-a fost discipol şi nici nu se referă vreodată la el, sub acest raport. Amîndoi au scris o critică inspirată de impersonalitate şi nutrită de filosofie. Şcoala filosofică este evidentă atît în orientarea practică a criticii lui Ovidiu Cotruş, cît şi în tezele ei fundamentale. „ Temeinicia unei judecăţi de valoare (crede el) este direct proporţională cu suma judecăţilor de existenţă care o susţin Elementul estetic determină o relaţie, un raport în interiorul operei de artă. Neavînd o existenţă substanţială, a vorbi despre autonomia lui este un pur nonsens". Această organizare a valorilor operei în jurul valorii estetice, corespunde, după părerea criticului, faptului că ,1 emoţia estetică destăinuie orientarea axiologică a conştiinţei umane". Şi încă: „ Specificul ei este să deschidă conştiinţa înspre o lume a valorilor... ". De la această „complexitate axiologică" la hermeneutica propusă şi aplicată în cartea despre Mateiu Caragiale nu e decît un pas. Concepţia lui Ovidiu Cotruş a crescut treptat şi insesizabil din germenii existenţi în primele lui artkote.'O altă idee centrală este aceea a discontinuităţii seriei valorice: „Spre deosebire de fenomenele naturii, care se înfăţişează cunoaşterii în serii continue, de unde posibilitatea

determinării cauzale riguroase, fenomenele spirituale ne apar în serii discontinue, pretinzînd o aplicare mai nuanţata şi mai clasică a principiilor deterministe". Critica este totuşi adecvarea la obiect, pe de altă parte, nu invenţie a unui limbaj valid în sine. Corectînd definiţia faimoasă a lui M. Ralea, Ovidiu Cotruş scrie: „funcţia criticii literare este de a descoperi noi modalităţi de adecvare a inteligenţei critice la natura obiectului estetic", în lumina acestor convingeri, Ovidiu Cotruş a polemizat cu călinescienii şi cu ideea „criticii creatoare", cu „infidelitatea lecturii" (care „nu poate avea decît un singur sens acceptabil;: ca infidelitate faţă de lecturile anterioare") şi cu alte direcţii din teoria criticii afirmate la noi în anii '60. O polemică cordială, cum ar spune Octavian Paler, spre care privesc din cînd în cînd cu nostalgie.

Aplicaţiile sînt totdeauna interesante, în acelaşi stil înalt şi filosofic, fie că e vorba de articole generale, cum ar fi Aspecte ale ideii de progres în literatura universală sau Funcţiile mitice ale poeziei, foarte în spirit Vianu, fie că e vorba de Eminescu şi conştiinţa tragică a existenţei ori de Excurs în poezia blagiană.

Aceste articole de idei sînt opuse criticii mult mai plastice a descendenţilor lui Călinescu. Pînă şi în rarele momente de sinceritate confesivă (amintiri despre D.D. Roşea şi L. Blaga, ca profesori), Ovidiu Cotruş e mai mult un interpret al personalităţii artistului decît un evocator, în fine, latura erudită, fără absolut nici o pedanterie, trebuie semnaiată în legătură cu toate aceste studii. Hermeneutica lui Ovidiu Cotruş se scaldă într-o baie de cultură. Studiul despre Maiorescu este, probabil, lucrul cel mai caracteristic ieşit din mîna criticului. A rămas, după un deceniu şi jumătate de Ia publicare, fundamental. El reprezintă o serioasă Introducere in opera lui Titu Maiorescu şi putea fi republicat de mult în colecţia respectivă a Editurii Minerva. Formulări memorabile fac casă bună cu sobrietatea gîndirii. Nimic imprudent, pripit, totul conceput cu metodă. I. Negoiţescu îl compara într-o recenzie cu propriul meu studiu din aceeaşi vreme, pe care-l găsea (pe drept cuvînt) mult mai tineresc, schillerian prin entuziasm. Eram încredinţat atunci de deosebirile de temperament şi de stil critic dintre mine şi Ovidiu Cotruş ca să folosesc cum se cuvine sugestiile pe care studiul lui (anterior cu trei ani) mi le oferea din belşug. Astăzi ştiu că învăţăm mai rfrulte de la cei cu care nu ne asemănăm decît de la afinii noştri intelectual. Ovidiu Cotruş ni se dezvăluie în Meditaţii critice ca un critic de o remarcabilă proprietate a gîndirii şi expresiei, din categoria, rară la noi în timpul din urmă, a criticilor ieşiţi din pulpana unor filosofi.

(România literară, nr. 20, 1983)

183

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

RADU PETRESCU „Meteorologia lecturii"

Prima carte postumă a hii Radu Petrescu (dureros de repede dispărut dintre noi) se intitulează Meteorologia lecturii şi este o colecţie de eseuri care, toate la un loc, ne propun „ o schiţă a literaturii europene". Autorul e conştient că „lacunele" pot să pară mult prea mari pentru „un astfel de proiect", dar crede că „avantajul decupării de felul celei practicate este că tot ce a rămas pe dinafară vine de la sine să se aşeze sub una sau alta dintre situaţiile descrise ". Şi adaugă: „Am lăsat materia să se organizeze liber de la sine, in virtejuri care reiau mereu aceleaşi cîteva teme, altfel luminate şi sporindu-se de fiecare dată prin noile lor vecinătăţi". Titlul, Meteorologia lecturii, ar sugera tocmai absenţa oricărei pretenţii de ştiinţă, pedantă, imposibilă „în condiţiile obişnuite de informare", ale criticilor ca şi ale meteorologilor.

Eseurile sînt sclipitoare şi obscure. Proza, mult mai clasică în tăietură, â lui Radu Petrescu nu ne lăsa să întrevedem stilul manierist al acestei cărţi, erudită, subtilă, spectaculoasă, profundă, capricioasă, fermecătoare şi foarte greu de urmărit. Este în ea ceva din delirul asociativ al lui G. Călinescu din Domina bona şi Poezia „realelor"sau din artificiozitatea preţioasă a eseurilor lui Şerban Foarţă şi Cornel Mihai lonescu. Dechiderea extremă a compasului intelectual m-a făcut să mă gîndesc (ca şi obscuritatea ce rezultă) la L'homme precaire a lui Malraux, numai că Radu Petrescu are mai puţin patos.

Ideea centrală, simplificată, ar fi aceea că literatura europeană modernă trebuie citită, ca într-o emblemă, în epopeile homerice, care la rîndul lor îşi au emblema în episoadele binecunoscute ale descrierii scutului lui Ahile şi catalogului corăbiilor, I l iada, in povestirea lui Ulise din palatul lui Alcinou, în episodul duhurilor chemate în jurul gropii cu sînge din Nord şi în acela al uciderii pretendenţilor, Odiseea. Această repetare în mic, la scara personajelor, a subiectului unei opere, Andre Gide a numit-o

„mise en abyme" (construcţie în abis) şi a exemplificat-o cu tablouri de Memling, Metzys, Velâsquez, cu Hantlet, Wllhelm Meister, Prăbuşirea casei Usher şi cu opere proprii (Journal, august 1893). Radu Petrescu dă însă o interpretare personală procedeului: „S-a scris mult, de la Gide încoace, de punerea (citeşte: construcţia — n.n.) în abis a cărţii, niciodată de punerea în abis, în carte, a lumii". Şi apoi: „Dacă, acum, revenim la premisa cărţii ca abis al vieţii şi înţelegem că una fără alta nu pot fi gîndite, astfel încît

să putem afirma despre viaţă că este ce devine [...], text în textul poemelor homerice, ori al summei homerice, ortodoxe ori eretice... ". Altfel spus, literatura europeană modernă ar fi un uriaş palimpsest, în transparenţa căruia am putea citi pe Homer. întîia sursă fiind aceasta, Aeneida lui Virgiliu este o a doua, însă nu sub semnul tragicului, ci al idilicului. Spiritul virgilian reprezintă o erezie în raport cu ortodoxia homerică. Didona deschide, nu mai puţin, seria literară modernă a femeilor (Francesca, Emma Bovary), a ariostismului şi, prin el, a lui Flaubert, Eminescu şi alţii, îndoita origine discutată de Radu Petrescu lasă pe dinafară una din cele mai importante dimensiuni ale europenităţii care ar lega episodul biblic al jertfei lui Isaac de Dostoievski şi Th. Mann. Auerbach, în Mimesis, a crezut de cuviinţă că poemele homerice şi Vechiul Testament se află la originea celor două stiluri fundamentale ale literaturii europene. Din păcate n-am cum să stărui.

Radu Petrescu defineşte foarte original tragicul, în funcţie de criteriul acesta textual, al palimpsestului: „Am descris singurul sens pe care-l poate avea tragicul in literatură, unde nu este de căutat în catastrofa eroilor conştienţi de a fi depăşit prin forţa lor vitală o limita determinată de voinţa altor forţe care acţionează asemenea lor, ca text, în straturile fabulei, zeii sau istoria, ci în aceea că oricît de vii şi deci autonomi ne par, eroii sînt totuşi sorişi, nu au cum trece de limita aceasta, şi scrişi în aşa fel încît cuvintele din care sunt făcuţi construiesc alături de text prezenţa trupului de aer al celui care îi sene şi care le este astfel destin". Creatorul e un fel de Mare Anonim care exercită asupra creatorilor lui o cenzură transcendentă: mutilarea aceasta (în termenii lui Blaga), de care creaturile sînt conştiente, ar forma esenţa tragediei. Esenţă ce se opune celei a mimesisului realist: „ Să căutăm deci nu personaje care ambiţionează să-şi iasă din firea lor, concurînd în realitate pe cei care le citesc (vestita concurare a stării civile - n.n.), ci personaje care ştiu că sînt personaje, făcute de cineva de altă substanţă decît ele şi că există dincolo de hîrtie, cum dincolo de hîrtie, adică de lumea lor, este şi ochiul care se apleacă peste ele şi traversează spaţiul în care ele trăiesc. Dacă personajele ştiu că sînt personaje şi că nu vor avea niciodată natura umană pe care o imită, se dă singura posibilitate a tragicului". Definiţia e superbă şi ar comporta discuţii pe care spaţiul nu mi le îngăduie. Eseurile din Meteorologia lecturii cuprind numeroase asemenea lucruri, de o calitate a gîndirii şi a scriiturii inegalabilă: analogiile dintre Eminescu şi Ariosto, dintre Boiardo şi Caragiale, comparaţia Iliadei cu Odiseea, filiaţia Cervantes-Flaubert-Urmuz-Călinescu,

analizele la Joyce şi la Eminescu, pasajele despre Turnul Babei al lui Breughel şi aşa mai departe. Sigur, eseurile presupun un cititor avertizat şi cu lecturi proaspete. Dar chiar şi aşa, cartea rămîne dificilă şi, pe alocuri, ininteligibilă. Mintea autorului face salturi mortale prin care îşi presară pe drum şi pe cei mai fideli cititori. Citează în patru-cinci limbi, fără a traduce totdeauna, şi are încă şi pretenţia de a ne persuada de valoarea unei nuanţe stilistice a latinei Sfîntului Augustin, a spaniolei cervantine sau a italienei lui Ariosto. Fraza critică a lui Radu Petrescu e lungă şi şerpuitoare, adevărat arcan prin topica foarte personală, prin ambiguitatea voită uneori de către manieristul care e autorul, datorată, alteori, dorinţei de a explica prea multe lucruri deodată. Meteorologia lecturii mi s-a părut o carte absolut fascinantă, la care, după ce ai citit-o, simţi nevoia să revii.

(România literară, nr. 50, 1982)

186

Mircea Zaciu

MIRCEA ZACIU

„Lecturi şi zile"

într-un interviu din „Convorbiri literare", noiembrie, 1975, Mircea Zaciu recunoştea o dublă „ascendenţă" scrisului său, format, pe de o parte, în severa tradiţie universitară clujeană (G. Bogdan Duică, I. Breazu. D. Popovici), iar pe de alta, prin contactul ulterior cu critica lui Tudor Vianu şi G. Călinescu, a căror „mobilitate spirituală" l-a „fascinat" pe discipolul celor dintîi, profesori mai curînd decît critici, şi privind cu o „uşoară superioritate" publicistica, deşi unii dintre ei au practicat-o în tinereţe. Toate cărţile lui Mircea Zaciu, mai puţin poate monografia de debut consacrată lui Agîrbiceanu, sînt, în adevăr, rezultatul încercării de a face istorie literară cu mijloacele publicisticii, de a îmbina în definitiv spiritul solid, informat, auster, al şcolii clujene cu libertăţile de metodă şi de imaginaţie învăţate mai ales de la G. Călinescu. Masca geniului din 1967 nu arăta încă o marcă a personalităţii, ţinînd de specia hibridă a istoriografiei agreabil diletante, dar Glosele din 1972 realizau mai bine echilibrul ce va deveni esenţial în Colajele din 1972, carte foarte frumoasă, adevărat jurnal de lectură, după un itinerar subiectiv, şi în care intensitatea „ficţiunii" critice - portret, evocare, amintire intimă, - atingea punctul cel mai de sus, fără a se lipsi totuşi de elementul material de istorie literară şi de filologie, cu alte cuvinte de ştiinţa pentru care criticul se pregătise. („Colajele - afirmă autorul însuşi în interviul din «Convorbiri» — încheie şi deschid un alt ciclu de existenţă. Un capriciu al soartei m-a purtat timp de doi ani şi ceva prin Europa. Am văzut cîteva ţări Paradoxal, stadiul german nu m-a făcut mai pedant, mai «ştiinţific», ci. dimpotrivă, m-a lecuit de pedanterie").

Ceea ce a urmat pînă la recentele Lecturi şi zile păstrează formula Colajelor, dar o şi codifică într-un chip subtil, modificare pe care nu ştiu dacă Mircea Zaciu a scontat-o şi care nu se mai explică direct nici prin climat, nici prin înrîuririle succesive, dar printr-o lege a vîrstei şi a structurii intelectuale a autorului. Lucrul se observă în Lecturi şi zile mai clar decît oriunde şi constă în nevoia de revenire la sursa originară a educaţiei ştiinţifice a criticului, în regăsirea pasiunii pentru document şi bibliografie, pentru un izvorism superior, adică, unit cu o adevărată atracţie faţă de aspectul filologic al textelor. ,, Trebuie să

mărturisesc din capul locului că nu sînt «arhivar» ", nota Mircea Zaciu pe o pagină din Ordinea şi aventura. Arhivar: cu alte cuvinte un posedat al hîrtiilor vechi. Dar, tot acolo, el adăuga şi împrejurarea că: „o nouă

istoriografie literară românească nu putea să se limiteze la schimbarea principiilor de optică istorică şi de interpretare estetică a fenomenului, ci era datoare să ducă mai departe investigaţia şi sub raportul documentului, de unde o părăsiseră înaintaşii... Faptul acesta l-a simţit cu multă acuitate G. Călinescu, oricît celebra lui operă s-ar părea scrisă mai mult prin «sondaje» istorice decît printr-o urmărire documentară pas cu pas... Pare ciudat că acest-strălucit interpret al fenomenului artistic era preocupat în ultimele decenii mai mult de investigările documentare decît de «revizuirile» estetice... ". Cazul lui G. Călinescu nu e unic: îl repetă Ş. Cioculescu şi, într-o măsură mai mică, Vladimir Streinu. La timpul lor, studiile maioresciene ale lui E. Lovinescu nu erau străine de acest documentarism. S-ar zice că intervine totdeauna în evoluţia criticului o întoarcere la instrumentele istoricului literar şi ale filologului, abandonate cîndva (sau numai îmbunătăţite) ca prea rigide, şi repuse apoi în drepturi cînd emoţia sintezelor sumare şi a ipotezelor originale s-a consumat. Acest du-te vino între imaginaţie şi ştiinţă este condiţia oricărui critic şi el se constată atît în nivelul fiecărui text în parte, cît şi la nivelul evoluţiei lui în general. Mircea Zaciu nu face excepţie de la regulă. Lecturi şi zile (dar şi Bivuac) este o carte revelatoare pentru psihologia de maturitate a criticului, care începe să se teamă de sîmburele de gratuitate şi de aproximaţie existente în orice interpretare şi să caute reconfortul documentului. Scriitorul a avut, un timp, prioritate asupra savantului; e, acum, rîndul acestuia din urmă, chiar daoă revanşa lui nu înseamnă altceva decît asigurarea unor garanţii de precizie a informaţiei; căci gustul libertăţii în procedare, al fanteziei literare, nu se pierde niciodată cu desăvîrşire.

iată, chiar, aspectul paginii critice în Lecturi şi zile: nume, titluri, izvoare, referinţe. Cîteva articole sînt la origine cronici de ediţii (ca şi în secţiunea finală din Ordinea şi aventura): meticuloase pînă la a nota cea mai mică eroare de transcriere, exhaustive bibliografic, de o utilitate incontestabilă în domeniul lor strict de acţiune. Stilul „breviarelor" lui Ş. Cioculescu e cam acelaşi. Dar şi tematic, noile lecturi ale criticului sînt caracteristice: subiectele provin din zonele marginale ale unei istorii literare văzute ca şantier, cu operare în stare de proiect ori de bruion, unde creşte vegetaţia bogată a jurnalelor intime, a caietelor de lucru, a amintirilor, a manuscriselor care-şi mai aşteaptă editorul, a corespondenţei. E vorba, de o plăcere de pionier sau de explorator în teritorii virgine, însă acest nou chip de a face istorie literară îşi divulgă numaidecît şi cealaltă faţă de anume aceea, cum să zic, artistică: şi ea constă în jocul analogiilor şi referinţelor,

în umorul ideii, care revelă o bucurie spirituală de o altă natură decît aceea documentaristă. Din molozurile istoriei literare criticul scoate la iveală materialele pure ale unui univers ascuns, sugestiv şi insolit. Metoda însăşi, detectivistă, întreţine o impresie necontenită de surpriză şi suspans. Mircea Zaciu e neîntrecut în observarea acestor primare structuri posibile pe care ele extirpează de sub buruienile crescute în decursul anilor şi le redă circulaţiei culturale. El are intuiţia unui creator de atmosferă, a unui prozator virtual, care compune, pornind, de exemplu, de la Fotetul Novei şi de la Calendarele epocii brâncoveneşti, acest tablou mateicaragialesc:

„Lectura lui (a Paietului Novei) devine pentru debusolatul şi imprudentul Brâncoveanu un filtru de madragoră. Astfel, biblioteca Stolnicului, din care se răspîndesc şi circula «pildele», exaltările trecutului, eroii tragici şi cei blestemaţi sau însemnaţi de neliniştea aventurii, e prăvălia infernală ce hrănea imaginaţia domnitorului şi a acoliţilor săi, ducîndu-i la pietre. Scepticul studios de la Padova nu credea în valoarea profeţiilor, ci în demonta declanşată de ele. Spirit solar, el stă sub semnul amiezii, al clipei fără umbră. Dar amiaza e totodată simbolul ezoteric al peceţii profeţiei şi, în lumea islamică, semnul rupturii, punctul originar al celor două parcursuri ciclice ale spiritului, de unde paradoxul amiezei obscure. Amiaza mai semnifică clipa sacrală a opririi mişcărilor ciclice, dinaintea fringerii unui fragil echilibru, ora care nu este Oră: «II est midi et la journee este partagee en deux ' Le soleil devore l'ombre de nos corps, marquant l'heure qui n'est point l'heure: midi», spune Claudel în L'Echange, dînd metaforei amiezii o interpretare nietzscheeană. Oră a coincidenţei, spre care aspiră celelalte ore intr-o conspiraţie ce atinge aci perfecţiunea. După bătaia orei unu e reluarea timpului rătăcirii, al predicţiei, al orbirii din care întîlnirea amiezii lăsase impresia că poţi scăpa... Cantacuzinii erau meridionali, oameni ai amiezii conspirative în ideile şi faptele lor. Cu ei, lumina strălucitor-înşelătoare a Brâncoveanului se frînge şi, cînd va bate ora tragică în temniţa Celor Şapte Turnuri, ea va fi singura adevărat premonitorie pentru toţi, semnificînd declinul. Omnia vulnerant, ultima necat... "

Asemenea pagini de literatură curată se găsesc pretutindeni în carte. Ele nu sînt în linia reconstituirilor lui N. lorga şi G. Călinescu, fiindcă obiectul criticului nu este aceeaşi istorie - în plină lumină - a predecesorilor lui, ci una aproape secretă, plină de mistere şi de neprevăzut. Mijloacele stilistice s-au adaptat perfect, dovadă în special Comentariile franco-române (ce ascund sub un titlu academic o forfotă de figuri pitoreşti şi de scene ambigui), Ora Cântacuzinilor şi

însemnările de taină. Dacă în acestea literatura predomină din nou în mod limpede, în altele ea e prezentă mai discret, dar nu mai puţin sugestiv. Scriitorul prinde orice prilej de a părăsi pielea în care e cusut la un loc cu savantul, în fond, evocarea epocii brâncoveneşti rezultă din lectura Poleiului, citit iniţial cu ochiul lingvistului, asupra căruia atrăsese atenţia un studiu al lui Mărio Ruffini. Se întîmplă şi ca simpla cronică de ediţie să aibă urmări de acest fel. Volumul cercetării e de obicei uriaş în raport cu ceea ce textul propriu-zis al cronicii poate folosi (argument pentru seriozitatea studiului), ceea ce face ca autorul să mai rămână o vreme în preajma unui motiv, a unui personaj, a unei idei. Jurnalul lui Camil Petrescu, o dată examinat ca atare, îi sugerează un comentariu mai general despre jurnalul intim, pus în raport imediat cu o specie înrudită, „caietul" de lucru al scriitorului, care la rîndul său a avut parte de o analiză pur ştiinţifică în articolul despre ediţia N. Gheran a Caietelor lui Rebreanu. Şi aşa mai departe,

într-un amestec foarte personal de erudiţie măruntă şi de imaginaţie, de curiozitate istorico-literară şi de scenă sau portret artistic.

(România literară, nr. 4, 1976)

„Lancea Iui Ahile"

„ Critica e lancea lui Ahile, cu un capăt răneşte, cu celălalt vindecă". Legînd această frază din E. Lovinescu drept motto al cărţii sale, pe care a şi intitulat-o Lancea lui Ahile, Mircea Zaciu n-a avut în vedere pur şi simplu caracterul, cum să spun, paradoxal al criticii în general, ci şi alcătuirea specială a volumului său. La un capăt, el cuprinde cronici şi articole, atente, minuţioase, bogate în informaţii şi excursuri istorice, şi de regulă binevoitoare cu autorii; la celălalt, un Dosar de intervenţii polemice, cărora subtitlul mai curînd insidios Pentru o viitoare istorie literară, nu le toceşte, ci dimpotrivă, ascuţişul. E destul de surprinzător acest spirit luptător la autorul mai vechilor Teritorii. Desigur, rareori e posibilă la noi critica fără polemică (în orice caz se dovedeşte mai rentabilă polemica fără critică), şi atîtea din studiile istoricului şi criticului literar s-au angajat şi înainte în clasificarea sau contestarea unor puncte de vedere exprimate în domeniul său. Insă de data aceasta polemica este â corps perdu măcar prin impetuozitate, dacă nu, fireşte, prin absenţa reflecţiei prealabile.

Despre ce e vorba? Mircea Zaciu se găseşte antrenat în cîteva puncte fierbinţi ale istoriei contemporane a literaturii. Reface de exemplu dosarul Incognito. Cu toate documentele pe masă,

sintetizează şi, unde este obligat, tranşează. E necruţător, deşi catedratic; redeschide discuţia, în fond ca s-o poată închide; suflă peste protagonişti şi părerile lor în aer definitiv. Nu altfel procedează în Poet şi critic, în „conversaţia" (cuvîntul îi aparţine) cu Mihai Beniuc. Măsurile de precauţie nu sînt ipocrite („îmi pare rău că trebuie să scriu aceste rînduri"), căci simte (şi noi împreună cu el) că adevărul trebuie să fie rostit „de dragul adevărului şi dintr-o datorie... de restabilire a faptelor la dimensiunile lor reale", oricîtă supărare ar produce. Polemica lui Mircea Zaciu e, din nou, urbană, înaltă, şi ceea ce o face convingătoare nu este injuria, ci argumentul. Acrimonios, fără să jignească, susţinut de un patetism al ideii, înfrînat în limbaj, tonul articolului e plin de amărăciune. Unde Mircea Zaciu nu lasă nici o portiţă deschisă pentru replică, este în expunerea sistematică, pe alocuri chiar pedantă, a faptelor. Cînd cei incriminaţi se lasă ispitiţi să răspundă, rezultatul este, pentru ei, catastrofal.

Mircea Zaciu e un polemist de ocazii mari şi, citindu-l cu atenţie, înţelegem că s-a asigurat, înainte de a intra în dispută, de un scut ce nu poate fi, cu una, cu două, străpuns. Al. Oprea, mai curînd imprudent decît impavid, a încercat să riposteze în chestiunea publicării prescurtate de către „Manuscriptum" şi cu un titlu improvizat a unui memoriu la lui L. Blaga din 1959; ar fi trebuit să facă din capul locujui că Mircea Zaciu nu i-a lăsat nici o şansă. A avut dubla naivitate să ironizeze întrebările, pe care Mircea Zaciu le ridica în legătură cu textul lui Blaga, şi care erau, vai, din speţa măririlor „făcute", şi să-i pretindă producerea textului integral („Pe ce se bazează M.Z., cînd emite asemenea acuzaţii grave privind deformările, deturnarea sensului, a esenţei documentului? Cunoaşte cumva acest document? Atunci să producă dovezile de rigoare"). Pentru a nu-i mai oferi, cum spune, „colegului Al. Oprea atîtea motive de

haz în trucarea documentelor de istorie literară", Mircea Zaciu publică el însuşi memoriul, integral, care, cum se putea bănui, nu-i era necunoscut. Un ochi mai atent ar fi remarcat, chiar din primul articol, sub ironica acumulare de conjecturi, că autorul ştie mai mult decît spune: ,, Un cititor neavizat - scria Mircea Zaciu -va fi observat fără îndoială discontinuitatea «fragmentelor» ce par aruncate pe hîrtie de un spirit în dezordine, cu salturi bruşte de memorie şi disparităţi îngrijorătoare, în flagrantă contradicţie cu expresia întotdeauna închegată, coerentă, sistematică, a fiecărei pagini scrise de Blaga. O lectură mai atentă descoperă referiri criptice, trunchiate, care fac impresia unui şotron al memoriei ori - ceea ce e mai plauzibil, fiindcă Blaga a fost un spirit lucid pînă în ultimele sale clipe - a unor ingerinţe în text.

,, Dar peisajele excluse nu sînt marcate cu croşetele blestemate, ci însăilarea «fragmentelor» se face prin pudice steluţe, adevăraţi «putti» decorativi pe un zid ce ar vrea să mascheze igrasia". Valoarea literară a articolului nu e, nici ea, de neluat în considerare; la care trebuie să adăugăm faptul că Mircea Zaciu scrie în vederea istoriei literare, în scopul deliberat de a nu permite urmelor să se şteargă. Cei care transformă memoriile primite oficial în jurnale personale încredinţate, chipurile, prieteneşte de către autori, să se teamă de Mircea Zaciu! (mă simt obligat să mărturisesc, în paranteză, că am reparcurs la rîndul meu textele din această din urmă polemică, înainte de a scrie cartea: din respect pentru revista „Manuscriptum" şi Al. Oprea, care au făcut foarte mult pentru editarea în condiţii, ştiinţific, corecte şi, grafic, admirabile a manuscriselor de tot felul. Cu părere de rău trebuie să admit că, cel puţin în cazul semnalat de Mircea Zaciu, nu numai că procedeul merita reproşat, ar există în toată ulterioara justificare a lui Al. Oprea o anumită, ca să nu spun altfel, mauvaise conscience).

Fiind la acest capitol, al manuscriselor şi ediţiilor: Mircea Zaciu, care a susţinut, o cronică specială (în „Manuscriptum") şi a iniţiat în 1972 colecţia „Restituiri" de la Dacia, mai îndoaie cîteva lănci şi contra celor care cred că oricine e calificat să facă această muncă, socotind-o ridicul de simplă, impayable, cum ar spune francezii: „ în fine, mai trebuie să reamintim condiţia ingrată a ediţiilor critice iu ansamblul cultural? Munca enormă, migăloasă, meticuloasă pe care o pretinde exacta editare a unor texte (fără a mai pomeni condiţiile primitive în care se face încă la noi citirea si transcrierea unui manuscris!) nu se bucură de o încurajare materială pe potrivă. O ediţie serioasă cere de multe ori ani de muncă obscură, anevoioasă, care nu se «vede». Ea ar trebui stimuiată prin finanţarea specială, pe tot parcursul, din fonduri special afectate acestui sector. Singurele instituţii care acordă «premii» ediţiilor critice, Academia şi Muzeul literaturii române, o fac platonic, fără nimic altceva decît o diplomă desenată. Unui echipier de fotbal i se plăteşte cu sume serioase fiecare match cîştigat. O bună ediţie critică, dintr-un mare scriitor român, nu valorează nici cît o lovitură la poartă a unui picior îndemînatic? "

Am acordat atîta spaţiu secţiunii finale din Lancea lui Ahile nu numai pentru interesul ei major (cartea lui Mircea Zaciu trebuie citită începînd cu sfîrşitul!), dar şi pentru că dezvăluie, o altă faţă, mai rar văzută, a criticului. E destul să-i citim interviurile, care preced polemicile, sau chiar însemnările disparate intitulate Carnet şi cronicile literare propriu-zise (puse sub titlul, nu întîmplător,

Confesiune şi literatură şi Confesiune critică); energicul polemist se dovedeşte un sentimental şi un iubitor nostalgic de oameni şi cărţi. Toată critica lui e o confesiune ocolită. Enruziasmele ca şi denegaţiile par deopotrivă impregnate de tristeţe intelectuală. Mircea Zaciu nu e un om vesel şi cordialitatea lui, ca formă de reticenţă politicoasă, nu-l face un partener de discuţie comod. E un erudit, mai în largul său printre cărţi, decît în amfiteatre. Nu l-am auzit vorbind ca profesor, dar îmi închipui că stofa oratorică îi lipseşte şi că-şi citeşte cursurile, ca şi conferinţele.

Limba i se dezleagă mai degrabă între prieteni, decît în public, şi cei mai buni dintre studenţii săi îi vor fi descoperit căldura, devotamentul (fără de care ştiinţa cea mai temeinică nu se comunică), abia devenindu-i colegi. Nici omul, nici critica lui nu sînt ataşante la întîiul contact. Accentul de sinceritate răzbate cu greu la suprafaţă, dar cînd răzbate, înroşeşte gestul, cuvîntul sau pagina ca un foc lăuntric, multă vreme ţinut secret sub un strat de lavă întărită. Are chiar un fel de bruscheţe faţă de sine, cu atît mai demnă de apreciat, cu cît n-o întîlnim la mulţi confraţi: ,, Datorită unor împrejurări neprielnice - îi mărturiseşte el lui Mihai Sin, evocînd una din seriile strălucite de studenţi care i-au trecut prin mină - am ţinut atunci un curs dezastruos şi unul din motivele prieteniei mele pentru aceşti tineri care aveau să formeze gruparea de la «Echinox» a fost şi remuşcarea că, apăsat de necazuri, dezgustat de nedreptăţi, n-am ştiut să mă ridic deasupra unei conjuncturi şi să Ie dau tot ceea ce ar fi meritat". Probabil că nici nu e întru totul adevărat; dintre profesorii de literatură ai universităţii româneşti de astăzi, Mircea Zaciu e singurul care se poate lăuda că a făcut şcoală. Clujenii ştiu mai bine decît mine că modestia aceasta este neîntemeiată, tîrziu reflex al acelei educaţii ardeleneşti, de fost elev al Liceului „Moise Nicoară" din Arad şi de audient al cursurilor lui D. Popovici la Universitatea din Cluj, ca să dau doar acest exemplu, în care severitatea faţă de sine şi ţinuta academică joacă un rol la fel de mare ca tradiţia latinească. Ardelean prin origine şi spirit, Mircea Zaciu e mai deschis către noutate şi actualitate decît alţii dintre colegii lui. Deşi, cum singur a remarcat, e greu astăzi să regăsim intacte la cineva însuşirile de străveche reputaţie (şi bune şi rele) ale ardelenilor: lumea s-a mai amestecat. Rămîne totuşi o coardă sufletească al cărei sunet e inconfundabil. Spune undeva G. Călinescu că Ardealul i se pare leagănul culturii noastre mari? Citînd fraza, Mircea Zaciu tresare. Iar cînd evocă de-a dreptul Transilvania, imensă scenă de teatru istoric, ca odinioară Bălcescu, tot sentimentalismul, reprimat de exerciţiul catedratic şi de obligaţiile sociale, ţîşneşte Ia suprafaţă într-o pagină emoţionantă şi patriotică:

„Inochentie Micu, Simion Bărnuţiu, Timotei Cipariu, Băicescu însuşi - tînăr Lear rătăcitor căutînd lingă focurile de bivuac ale triburilor întruparea nălucii - sînt absorbiţi plnă la uitarea de sine de acelaşi «ioc al ielelor». Dramatismul rezultă acum din asceză, din patima intelectuală, din fervoarea arhitecturii Cuvîntului; de la tălmăcirea textelor maramureşene la braşoveanul Coresi, de la triumvirii Şcolii Ardele Ia adolescentul Eminescu obsedat, în acelaşi decor de Weimar goethean al Blajului, de la titanismul lui Horia sau Mureşanu, pînă la bolta construită, ca un arc al cugetării, de Lucian Blaga. Istoria i-a dat prin urmare Transilvaniei un continuu fior dramatic. Realitatea aspră a ciocnirilor, ieşirile şi intrările personajelor, căderile şi înălţările, comentariul perpetuu al Corului convocat pe severul podiş înscris sub metafora «Cîmpului libertăţii» — totul este aici trăire, tragică, existenţă eroică şi, în consecinţă, refuz al

teatralităţii. Poate de aici interesul tîrziu al ardelenilor pentru teatrul-literatură, de vreme ce ei se simţeau dintotdeauna angajaţi într-o desfăşurare de situaţii-limită sub presiunea antinomiilor Istoriei. Şi ce grandioasă înfruntare a pasiuni/or se revarsă în sălbatecul decor al acestei Arcadii! Piscurile - Făgăraşilor, blîndele coline ale Tîrnavelor, burgurile medievale, bisericile întărite, zidurile abrupte ale Castelului Huniazilor, surîsul de floare renascentistă alSîmbetei lui Brîncoveanu, edenul silvestru şi cinegetic al Maramureşului, pitorescul înnoirilor — toate par transpunere în realitate a imaginaţiei lui Shakespeare şi Goethe. Peisajul respiră o genială scenografie ".

Et in Arcadia ego!

(România literară, ni: 18, 1980)

„Viaticum"

Prefaţînd în 1857 pe Plutarh, din care tradusese Paralele sau Vieţele bărbaţilor iluştri, Aristia folosea expresia „viatic literariiT. în 1920, Lovinescu numea scrisul care nu vrea să fie doar desfătare „ un viaticum întăritor pentru un întreg neam, o hrană spirituală dintre cele mai preţioase" (Literatura Ardealului), fdeea de hrană spirituală sau de întăritor moral din cuvîntul latinesc (legat etimologic de via, drum, şi devenit chiar în latină viaticum, bani de drum) stă şi la baza titlului ales de Mircea Zaciu pentru noua lui carte: „Prelungind meditaţia lovinesciană, gindul unei istorii literare ca memorie eficientă şi promptă se impune firesc. Ea poate stabili - prin instrumentarul metodologic azi atît de divers, dar şi prin variabilele unei sensibilităţi modificate evident în raport cu aceea a predecesorilor noştri - acea poetica pereanis a unei

literaturi. O memorie nu poate însă duce cu sine toată povara unei întregi istorii de căutări, înfrîngeri şi glorii. Orice epocă şi-a făurii propria ei viziune despre trecutul către care privea; fiecare a luat cu sine, pentru lungul drum propus, acel viatic al călătorului şi al soldatului din vechime. Dar noi, noi ce vom lua? " Viaticum este o culegere de studii de istorie literară, din care unele se referă la literatura de călătorie, scrise, cele mai multe, în prima parte a anilor '70, cărora Ii se adaugă cîteva contribuţii recente. Titlul putea fi intitulat, prin prisma autorilor comentaţi, De la Asachi la Arghezi, dacă Mircea Zaciu ar fi avut în vedere o continuitate oarecare. E vorba însă doar de comentarii parţiale şi nelegate între ele, de spicuirea unor motive sau probleme interesante din opere, de regulă, trecute cu vederea. Comun aproape tuturor studiilor este aspectul de „restituire" istorică, dacă nu chiar de arheologie sentimentală. Criticul pare a-şi fi regăsit (cel puţin aceasta este impresia pe care ne-o dă punerea lor laolaltă) gustul pentru erudiţie şi etimologie, pentru descoperirea unor opere uitate ori comentate fugitiv înainte, în care mai poate fi identificat, sub nisip, cîte un strălucitor filon aurifer.

Să răsfoim împreună Viaticum, De la început ne atrage atenţia un portret al lui Asachi' .. Imaginea curentă a lui Asachi este aceea a unui bălrîn urîcios, cu căutătură fără blîndeţe, emacial. zbîrcit, sugerind acea impresie de depeizare a unei senectuţi care nu se mai simte bine intre realităţi ce nu-i mai aparţin. Zîmbetul şters, abia perceptibil, nu are nici măcar sarcasmul (căci acesta ar fi o dovadă a tăriei morale) din portretul de babă al lui Voltaire, cel imortalizat de Houdon. Asachi este cel dinţii scriitor român cu

conştiinţa eşecului". Sprijinit pe numeroase referinţe biografice, portretul e consolidat şi de paginile Fragmentului din memoriile unui român din 1808, publicat abia în 1861, pe care criticul le străbate la pas, scoţînd la iveală pasaje savuroase („Cupuţin înainte de răsăritul soarelui, începe complicata ascensiune, — pe Vezuviu, n.n. turistul fiind înhămat cu o «faşă» şi tras de unul din călăuzi, în vreme ce altul îl împinge de la spate, iar picioarele i se scufundă pînă la glezne într*-o cenuşă perfidă") O restituire, în deplinul înţeles al cuvîntului, este studiul despre Heliade, în care autorul Suvenirurilor ţi impresiilor unui proscris este apărat contra versiunii aproape generale a criticii. Dosarul nedreptăţilor, antipatiilor şi iritaţiilor • a căror victimă a fost scriitorul (inaugurat în 1898 de N.B. Locusteanu şi savant expus în 1935 de D. Popovici) este completat cu observaţii menite a clătina opinia curentă. O bună analiză a prozelor lui M. Kogălniceanu are ca punct de pornire deziluziile încercate de tînărul „literator" şi istoric, abia întors de la studii din străinătate: „Prăbuşirea iluziilor începuse de fapt mai demult, din ciocnirile epistolare cu tatăl;

ele vor continua în opoziţia inegală cu Domnitorul, cu suspiciunea, cenzura, cu arbitrariul: suprimarea revistelor, surghiunul, interdicţia întoarcerii in Occident, epizodul umilitor al confiscării paşaportului şi al returnării de la Viena, contrastele şi ridicolul societăţii ieşene ş. a. Kogălniceanu e un -«suspect», în jurul lui foiesc agenţii, denunţurile, laşităţile, linguşirea, presiunile, rivalităţile". Esctirsiunile lui N. Filimon sînt asemănate cu Memoire d'un touriste ale lui Stendhal, tară ca ideea să fie totuşi urmărită pînă la capăt. Un studiu succint relevă meritele Călătoriei la Constantinopol, din 1844, a lui Teodor Codrescu, redescoperitor al Orientului, ca şi Bolintineanu. Păcatele tinerelelor ale lui C. Negruzzi fac obiectul unui examen tehnic menit a le sublinia modernitatea, caracterul anticipator şi acela de document (nu suficient luat în considerare) pentru atitudinea scriitorului faţă de evenimentele mari ale epocii sale.

După Heliade, a doua personalitate pe care Mircea Zaciu încearcă s-o restituie, împotriva tradiţiei critice, este Hasdeu. îndeosebi activitatea poetică pare comentatorului de azi pe nedrept expediată. Studiul acesta arată, mai limpede -decît altele, intenţia fundamentală a autorului, care este aceea de a da la iveală nu opera în ansamblul ei (ca un Herculanum scos de sub lavă), ci cîte un colţ acoperit de timp. Criticul practică săpături, în puncte diferite, fără a deschide totuşi un şantier global. Scopul lui exact l-am putea defini în cuvintele (citate de el însuşi) ale lui Tudor Vianu şi anume ca fiind acela de „a smulge din umbră şi a reda actualităţii inspiraţii pălite şi colţuri şterse ale tabloului nostru literar". Efortul de a vedea în Hasdeu şi un poet e meritoriu, dar nu şi convingător. Mircea Zaciu crede a găsi, la Tudor Vianu, o premisă corectă,,, desprinsă de rezervele estetiste, atentă la îmbogăţirea substanţială a universului liric din epocă", a discutării poeziei hasdeniene. „Rezervele estetiste" ale cui să fie? Ale criticii interbelice, se pare, care nu recunoştea poeziei lui Hasdeu decît rare „izbucniri lirice", împotriva acestei păreri, Mircea Zaciu stăruie pe tabloul moral al liricii, pe inspiraţia sumbră şi violentă, pe sfâşierile lăuntrice. Materia fiind, desigur, aceasta, rămîne totuşi întrebarea dacă ea şi-a găsit la Hasdeu şi o expresie memorabila. Mircea Zaciu însuşi e foarte sever în această privinţă („poezia hr Hasdeu nu atinge decît în puţine strofe distilarea unui lirism mai adesea noroios şi năpădit de o verbozitate anulatoare de orice fior") şi demonstraţia lui se ' mărgineşte la alcătuirea unui florilegiu de versuri norocoase. Nu văd diferenţa majoră de opinia, combătută vehement, a lui Călinescu. Nu mai spun că, uneori, valoarea

versurilor este exagerată, descoperindu-se „anticipaţii" acolo unde nu e decît epigonism. în loc să anunţa pe Bacovia, asemenea versuri („ însă, iată că şiraguri de călugări în sobor, / Vezi ceva

196

Mircea Zaciu

negrind în zare: ciorile pe şes cobor. / Şi pe spinul chip al iernii, vesel croncănind s-agaţă...") continuă spiritul cuminte al pastelurilor lui Alecsandri. în schimb, analiza prozei lui Hasdeu este absolut remarcabilă cea mai profundă şi subtilă de pînă azi.

Nu e, desigur, o întîmplare: şi în restul studiilor, antenele criticului recepţionează mai bine mesajele prozei decît ale poeziei. Proza de călătorie a lui Alecsandri şi lorga, Moara cu noroc, corespondenţa şi portretistica lui Goga şi Lovinescu, prozele Iui Bacovia mi s-au părut a oferi materie pentru studii net superioare aceluia (e drept, singular şi ca anvergură) consacrat liricii argheziene. Fiind vorba de restituiri, mai ales paginile despre Bacovia şi Goga sînt de reţinut de către oricine se va ocupa de aici încolo de proza lor. Truculenţa expresivă a celui din urmă este evidenţiată prin bogăţia sinonimică a limbii familiare din scrisori şi portrete. O bucată de Iarmaroc din Bacovia pare criticului a vesti pe Fundoianu. Recitind-o eu însumi, cu această ocazie, m-am gîndit la M. Blecher. unde este o atmosferă la fel de densă, rezultată din notaţii fragede ale lumii provinciale.

Cel mai curios text din Viaticum se intitulează I.L. Caragiale şi E.A. Poe. Publicat în 1983 în excelenta serie nouă a „Revistei de istorie şi teorie literară", el nu semăna cu celelalte decît, cel mult, prin erudiţia exhaustivă. Dar chiar şi epuizarea bibliografiei pare, de la un punct, expresia unui amuzament superior. Tratarea este liberă, eseistică, iar demonstraţia punctelor de contact între O scrisoare pierdută şi The purloined Lefter oferă dovada unui spirit mai degrabă ingenios decît pozitiv-aplicat. E interesant să constatăm similitudinea de formulă cu Vieţile paralele din Modelul şi oglinda a lui Ion Vartic. Iată un caz instructiv de emulaţie stîmită de învăţăcelul de ieri la fostul său profesor! în sfîrşit, eseul indică şi o anumită atracţie pentru tehnicile cele mai moderne ale criticii. Desigur, la o lectură atentă, înnoirea limbajului era observabilă şi în celelalte texte. Mircea Zaciu şi-a sistematizat impresionismul prin contactul cu critica modernă, deşi a evitat orice ostentaţie. Nici în Caragiale si Poe nu e imputabil vreun tehnicianism al expresiei, dar „grila" prin care sînt citite cele două opere conţine elemente inspirate vădit de psihanaliza strucurală a lui Lacan (în paranteză fie spus, Cuvintelor potrivite li se aplică o „grilă" asemănătoare sugerată de Gilbert Durând în L'imagination symbolique).

Cu toată eterogenitatea (şi de manieră, care are, pe alocuri, un aer desuet, de exemplu în prima parte a studiului despre Slavici), Viaticum e o carte serioasă şi plăcută, scrisă cu fineţe, de unul din cei mai reprezentativi critici contemporani.

(România literară, nr. 41, 1983)

197

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

ALEXANDRU GEORGE „în jurul lui E. Lovinescu"

Cu obişnuita claritate, Alexandru George îşi expune din primul capitol al eseului său (In jurul lui E. Lovinescu) punctul de vedere despre E. Lovinescu. El scrie: „De la an la an constatăm o mai dreaptă preţuire a marelui critic, şi credem că am ajuns în situaţia de a spune: a celui mai mare critic al nostru ". Punct de vedere îndeajuns de categoric ca să stîrnească mirare, cu atît mai mult cu cît este în joc şi improprietatea adjectivului, însă lucrul la care se cuvine să ne oprim nu e această întronare neaşteptată (şi care implică detronarea lui G. Călinescu), ci natura argumentelor şi, la urma urmei, sensul preferinţei lui Alexandru George. Conştient el însuşi că afirmaţia „nu va fi primită fără nici o împotrivire" nici chiar de admiratorii lui E. Lovinescu, autorul eseului îşi ia oarecare măsuri de precauţie, arătînd, „înaintea meritelor, limitele criticii şi acţiunii lui E. Lovinescu. Nu a fost cel mai activ critic al literaturii noastre, nici cel mai erudit sau cuprinzător", remarcă Alexandru George într-o tipică întorsătură de frază. Urmează cîteva comparaţii pe care nu le mai reproduc, fiind uşor de bănuit. Dar mai mult: acţiunea lui E. Lovinescu dex la „Sburătorul" nu acoperă întreg modernismul românesc; promotor al uneia din direcţiile de seamă ale acestuia, el n-a lăsat şi,. impresia unei adeziuni însufleţite", căci i-a lipsit spiritul de avangardă şi s-a mărginit la o simpatie şi la o înţelegere teoretică; în sflrşit, în majoritate „poziţiile lui critice r amin, deşi juste, nişte constatări de primă oră, care au trebuit să fie reluate şi întregite de alţii". Cu toate acestea, continuă Alexandru George, îi revine lui E. Lovinescu meritul de a fi inaugurat stilul modern al criticii româneşti. Pornind de la Faguet şi, în general, de la critica franceză de după Sainte-Beauve, el a crezut, întîiul la noi, într-o critică literară ca fapt de artă; preeminenţa artisticului asupra teoreticului l-a împins totodată spre un examen al operei în imanenţa ei, fără raportare la norme; interpretarea şi analiza au luat locul directivei, gustul (fireşte, educat), pe al comentariului filosofic ori de alt fel. Pionier al criticii care pleacă de la operă, nu spre operă, E. Lovinescu a realizat-o în acelaşi timp în specificul ei ca nimeni altul: fără a evoca, în cazul lui^ autoritatea vreunei discipline străine ori a vreunei instituţii, critica a devenit ea însăşi o disciplină de sine stătătoare şi o instituţie. Alexandru George conchide: „Conştient de rolul său specific, prin care se realiza la superlativ funcţia de critic, el n-a părăsit arena nici o clipă şi a murit în toiul unei bătălii în care

adversarii lui formau majoritatea puternic instaiată în funcţii oficiale, iar norii cei negri păreau să acopere pentru totdeauna idealurile pentru care el luptase" E Lovinescu ar întrupa deci la noi noţiunea de critică în ce are ea esenţial: capacitatea de analiză şi de selecţie a operelor, precum şi concurenţa principiilor. Aşa stînd lucrurile putem accepta, cu Alexandru George, exemplaritatea lui E. Lovinescu: prin talent unit cu o morală a scrisului. Nu ştiu dacă el este un critic la fel de mare ca G. Călinescu, dacă are mijloacele lui de expresie; realizează cu siguranţă în chip mai pur ideea de critică, în vreme ce la G. Călinescu, în măsura în care se împlineşte, critica este şi întrecută, în direcţia viziunii plastice ori a portretului.

Scopul eseului este tot aşa de clar indicat de autor de la început: „ După o serie întreagă de articole, studii, monografii - şi se pare că acestea din urmă sini mai numeroase în cazul lui decît în cazul oricărui alt critic - care s-au aglomerat în spaţiul restrins al ultimilor ani, cercetarea operei lui Lovinescu a ajuns în faza în care considerăm că se simte necesitatea unor puneri în discuţie a tuturor punctelor, nădăjduim că eseul nostru, deşi nu e unul de introducere la opera lui Lovinescu, ci unul care se adresează unui public ceva mai avizat, să fie punctul de plecare pentru un nou fel de a-l vedea sau măcar pentru o nouă

lectură". Un public avizat eseul lui Alexandru George presupune, ce-i drept, dar el nu'merge mai departe de readucerea în discuţie a principalelor aspecte din critica şi ideologia lovinesciană, păstrînd un caracter oarecum elementar. Faţă de micul studiu al lui I. Negoiţescu din 1970 reprezintă, chiar, un pas înapoi sub raportul noutăţii opiniei. Avînd, fireşte, o utilitate neîndoielnică: niciodată nu-i de prisos să repetăm adevărurile fundamentale, chiar dacă de la monografia Ilenei Vrancea din 1965 şi pînă astăzi stadiul exegezei lovinesciene cam acesta a rămas.

Eseul lui Alexandru George se constituie din glosarea inteligentă pe marginea principalelor cărţi ale criticului.- Nimic nu e primit fără judecată. Şi nici fără rezervă: dintr-o înclinaţie naturală, Alexandru George a făcut un instrument de investigaţie. El are un spirit circumspect şi foarte pozitiv, cu ceva din aplicaţia de diagnostician a lui Pompiliu Constantinescu, deşi într-un alt domeniu, al istoriei literare propriu-zise ori al analizei ideilor. Temeinic informat, eseul trece în revistă cărţile, lăsînd puţine probleme în suspensie, refăcînd raţionamentele, zugrăvind epoca, polemicile, atmosfera, comparînd la fiecare pas un autor cu alţii, o părere cu altele. Nu-i propriu-zis nimic nou despre E. Lovinescu (decît poate ca precizie a formulărilor): dar e o mare bogăţie de nuanţe, o situare admirabilă în timp, o cunoaştere pe

Cu obişnt capitol al ese despre E. LI dreaptă preţl a spune: a a de categorid şi impropriei nu e aceas G. Călines; preferinţei; va fi prim E. Lovinef arătînd, „// Nu a fost l sau cupri de frază.

uşor de

„Sburătd

uneia dirj

adeziuni

la o sin

„poziţiil

care au'

conţinu

inaugui

general

întîiul l

artistic

operei

au lua

filoso

operă

nimei

străiij

sine

el n\ .

literatura româna postbelică. Critica. Eseul

, Alexandru George

de rost a întregii literaturi de care E L '

i-a fost^contemporan. Din această c' °V' i€U -S"a ocupat sau cănsigurată de forma ei artistică sau, în cel mai rău caz, de permanenta ei
?te să reia toate probele, ca un dete t° ^ c°ngenitală ca^gătură cu arta, cu opera vie. A doua problemă este pusă în aceşti

''or clasate, cu decizie şi toto ' Specializat în redeschidersrmeni: „Realiiînd în chip eminent tipul estetic. E. Lovinescu impresia de paradoxal pe care unele 3a

nu a

f

nereu aerul că ia în răspăr opinia avagant. Am văzut afirmaţi lescu.

,ui.ui animaţia liminari

E. Lovinescu. Mai sînt şi altele în carte: răsucirii unei idei, se ascunde în fond o z

CritlCnl f r*ra~ '

cepticism, provine ocolit aceasta un refugiu într-o zonă de indiferenţă, ci o formă lasă. Alexandru Qe^mistehţială care nu-l scutea de luptă si mai ales de marea obligaţie efund totuşi un cri^orală a participării la impunerea adevărului". Reafirmarea espre exemplaritatea]naiorescianismului în 1940, precum şi polemica împotriva „noii ^' P£ste tot, sub surpriieneraţii" în numele raţionalismului şi democraţiei fac din partizanul

e preocupat de adevăr nu"de *" cuminţenie pedanP°nstant a' autonomiei esteticului un militant pe un front situat în afară

ai-punerea problemei: la Alexandrul ^ Iritantă e unecde strictul interes artistic. Exemplul lui E. Lovinescu ne arată în ce

uca nedumerire, fie din cauza tar" rge firescuj se întîmplă «măsură critica e silită să ţină cont de exigenţele istoriei. Alexandru 1 mcalca plin de prefăcută moeentă ^ !Jud5caf'" fie pentru (George mi se pare pe nedrept sceptic atunpi cînd crede că, rolul lui remme'.. duPă ce ochiul se obişnuie i K observată de muliE. Lovinescu fiind imens şi fără exemplu între urmaşii imediaţi, „nici e de acest fel ale criticului n f6" C)nstatam că multe dimal: tîrziu nu întrevedem situaţia ca vreunul din critici să mai ajungă spune de exemplu: „E. Lovinescu '"' ™' dePlină adeziuni Juca". Chestiunea, aici, nu e, desigur, de a-l egala în valoare ... 'a"ai 'riste ?i pînă în ziua de azi cel mă ^ ^''^ °l literatur Personală' dar daca E. Lovinescu nu poate evita nici chiar el, care se e poate suna mai curios! Şi totuşi- f"- persp'cace observator £ socotea un homo aestheticus, să fie prezent pe scena istorică, 'orga, fără excesele de rechizitor' ra,excese'e de pledoarie al riscîndu-şi în chipul cel mai direct viaţa pentru idee, s-ar zice că rolul a resort artistic decît la proe 3 e,Unai ^'-^ntemireanije necesar, aproape obligatoriu la noi şi, în orice condiţii istorice, oni» Paşilor pe nisip singurul critic ad *- ldeo'°gic, nu e oan criticul adevărat trebuie să-l joace. Oare nu e aceasta exemplaritatea lui ^Saanman;'torismului? Şi aşa ma]- departe Defec'' ^"^ ContemP°rani E- Lovinescu sau, altfel spus, actualitatea lui, de care a mai fost vorba

şi pe care Alexandru George însuşi o subliniază din nou cu limpezime ultimele fraze ale eseului său?

(România literară, nr. 33, acea rmnimă încord"^re7«<Z^" tO3te Pod°abele; nu şi, dir

rri::,^ «• ££ rr-Esrss-fSS

„Autorul acestor studii nu a năzuit niciodată să devină un critic critic literar şi nu a dorit aceasta pentru mai multe cuvinte, dar în primul

cea mai captivantă. E vorba"^ mî se pare a găsi aici rînd că nu a simţit nici un îndemn observînd mai îndeaproape

lescu în lupta ideologică de dupa^Q^^^11 prezenîei lui activitatea altor critici": cu această mănuşă aruncată criticii intra de

•diat». *„„2) Si de marijf*.,-* fapt m arenă, acum mai bine de un deceniu, Alexandru George, după

ce, în afara unor splendide proze fanteziste şi livreşti, publicase un concis eseu critic consacrat lui Tudor Arghezi. Gestul de sfidare nu era întîmplător. Debutînd în jurul vîrstei de 40 de ani, aşadar cu zece ani mai tîrziu decît alţi colegi ai săi de generaţie, mai tineri totuşi cu zece ani decît el, Alexandru George a fost scutit de dibuirile începutului şi întîile lui studii din Semne şi repere sînt la fel de mature ca acelea din recenta culegere La sftrşitul lecturii, sau ca studiul despre Mateiu L Caragiale abia tipărit. O maturitate care i-a permis să privescă, nu de sus, dar cu ochi neiluzionat, avatarurile şi contradicţiile confraţilor

lovinescSnO âaţ^^^^^^^^^Scip^' "uit. Alexandru George 3£ I^gS 3 ^^ ?' ni

llS^.P^^^nu^dir

aproape caustică.

„Mateiu I. Caragiale"

._, .^v^.ugjca de după iy36 şi de manifestarea

posterităţii lui imediate: temă preocupantă în timpul din urmă, dovadă şi cartea Hienei Vrancea, abia apărută, pe care o voi analiza în foiletonul viitor. Alexandru George nu putea trece nici el cu vederea „campania" lui E. Lovinescu şi a descendenţilor lui contra ideologiei de dreapta din pragul şi din anii războiului. Aici sînt de fapt două probleme deosebite. Una e-ste calitatea literară a criticii lui E. Lovinescu în care Alexandru George vede, oarecum împotriva ideii proprii, „ un temei sigur de valorificare, indiferent cit de ingrat se va arăta viitorul". Posteritatea criticii lovinesciene ar fi deci pe de o parte

şi să le sancţioneze fără menajamente. Dealtfel, această luciditate, aş spune, radicală, ce poate fi luată cîteodată drept mizantropie şi care imprimă aproape tuturor textelor o notă polemică, constituie prima şi cea mai evidentă caracteristică a criticii lui Alexandru George: care în pofida lipsei iniţiale de entuziasm pentru spectacolul critic şi de dorinţa de a participa la el, a devenit unul din criticii cei mai importanţi de azi, chiar dacă nu totodată recunoscut la justa valoare. A doua însuşire a criticii lui este o nobilă dignitate de atitudine (şi, în literatură, orice atitudine se transformă într-un fapt de stil) care l-a oprit de la tranzacţii şi incorectitudini. In sfîrşit, critica lui se caracterizează prin alianţa unei inteligenţe precise, minuţioase, capabile a se aplica imediat la obiect, cu o informaţie întinsă şi niciodată fastidioasă, căci este stăpînită deplin.

Orice cititor se va convinge de interesul acestei critici parcurgînd cărţile de curînd apărute. Al treilea volum ce poartă titlul La sfîrşitul lecturii cuprinde peste 50 de articole şi de studii, tipărite în reviste, cele mai multe, între 1972-l980, şi dispuse în culegere după un criteriu oarecum istoric, raportat la subiect. Majoritatea sînt contribuţii admirabile de istorie literară, indiferent uneori de faptul că a pornit, ca de la un simplu pretext, de la apariţia unor ediţii sau studii de specialitate. Polemist incurabil, Alexandru George scrie ca să se delimiteze de alţii, deşi dintr-un spirit de contrazicere_rareori gratuit. Afirmaţiile lui, în răspăr adesea cu opinia curentă, au cîteodată un aer paradoxal. Comentînd, de exemplu, posteritatea lui G. Călinescu, Alexandru George remarcă mai întîi că autorul Vieţii lui Eminescu s-a bucurat de avantajul de a fi fost citit şi de a fi exercitat o puternică influenţă într-o epocă în care E. Lovinescu şi alţi critici interbelici nu erau în circulaţie. Acest lucru i-a condus pe tinerii critici din zodia deceniului 7 la o particularitate (criticul o numeşte eroare) de optică şi anume de a fi citit pe unii din contemporani şi chiar din înaintaşii lui G. Călinescu după ce l-au citit pe G. Călinescu şi cu ochii acestuia. A doua remarcă este că influenţa călinescianismului este azi în scădere, datorită impunerii unei orientări scientiste în critica tînără. Alexandru George scrie cu ireductibila lui francheţe: „Prin aceeaşi răzbunare ironică a zeilor, critica românească se caracostizează pe zi ce trece". Poţi fi ori nu de acord cu diagnosticul, eşti obligat să reflectezi. Ca şi în cazul unei afirmaţii la fel de abrupte referitoare la afirmaţiile lui Maiorescu învinuit că a preferat „să strivească" pe Aricescu, Mureşanu şi Giorgio Brătianu în loc „să-şi încerce forţele în ample studii împotriva unor Heliade, Kogălniceanu sau chiar Gherea, cum a făcut în cazul lui Bărnuţiu ": „ Critica lui Maiorescu nu poate fi

înţeleasă ca un instrument sau ca o etapă în procesul de înţelegere a epocii, ci doar un punct de vedere extraneu «personal», ca să nu zicem «prea original». Viziunea generală este la Maiorescu ca şi la Caragiale, de o scandaloasă parţialitate". Astfel de puncte de vedere extranee şi personale, ca să nu zicem prea originale, întîlnim şi altădată în critica lui Alexandru George şi e regretabil că ele în loc să fie discutate şi eventual respinse, au prilejuit atacuri violente împotriva autorului, ca acelea stîrnite de studiul asupra romanelor lui G. Călinescu. Modul de a gîndi al lui Alexandru George, ca şi postura lui de etern franctiror, au trezit mereu supărarea spiritului primar agresiv, cum l-a numit Marin Preda.

Cu totul remarcabil, de o maximă claritate a demonstraţiei, este şi studiul despre Mateiu L Caragiale, conceput ca o interpretare a omului şi, în acelaşi timp, ca o biografie a operei. „Prin caracterul lui de ficţiune memorialistică, scrisul lui Mateiu Caragiale impune o apropiere, o raportare a operei la persoana autorului, dar acest lucru poate fi în bună măsură înşelător", ne previne autorul. Şi adaugă despre autorul Crailor: „El trăieşte astfel ca un personaj al literaturii sale, dar şi ca un martor şi garant al universului imaginar pe care a vrut să-l edifice". Aici apare o deosebire liminară de monografia, de acum patru ani, a lui Ovidiu Cotruş, care excludea („se pare pragmatic") biografia din discuţie. Chiar dacă amestecul acestor planuri - operă şi biografie - mi se pare principial suspect, trebuie să recunosc că Alexandru George procedează cu circumspecţie şi fără să se lase indus în eroare de umbrele pe care, inevitabil, viaţa scriitorului le aruncă asupra literaturii lui sau invers.

Portretul biografic, beneficiind de o informaţie abia în ultimii ani devenită accesibilă, este subtil şi convingător. Nu voi stărui decît asupra cîtorva puncte. Analizînd stilul de viaţă matein, criticul notează două componente opuse: o imaginaţie prea bogată şi un spirit realist foarte accentuat. Dacă, pe cea dintîi Alexandru George o găsea la majoritatea comentariilor anterioare, cea de-a doua reprezintă o idee originală, îndeobşte considerat un ins cu capul în nori, un snob ambiţios şi un suflet de parvenit, Mateiu Caragiale îi apare noului său exeget animat de impulsuri întrucîtva deosebite. Observînd cu atenţie mediul aristocratic spre care năzuia (şi care l-a acceptat fără dificultăţi, neobligîndu-l la toată complicata strategie clasică a arivismului), autorul lui Remember şi-a dat seama de lipsa de stil a aristocraţiei noastre, şi a căutat să promoveze el însuşi un anumit stil. Artist, cu o psihologie atipică, la fel cu cea a eroilor săi, Mateiu şi-a inventat o formulă de viaţă aristocratică şi a ajuns să creadă el însuşi în adevărul

ei. Pînă la ce punct? Alexandru George relevă unele reflecţii ale scriitorului care-i probează luciditatea. Dar, ca şi în cazul altora, şi mă gîndesc la Malraux, cine va desface vreodată nodul acesta inextricabil de mitomanie şi calcul rece, de legendă şi adevăr? „în biografia unui individ intră ca fapte reale şi iluziile lui", spune Croce într-o pagină a Esteticii. Trecînd printr-o sită fină toate documentele, Alexandru George modifică substanţial masca unui Mateiu snob ţeapăn şi nesuferit, purtată din singura dorinţă de a contrazice lăbărţarea populară a tatălui, şi neajungînd niciodată să se confunde cu abuzul. Din contra, crede criticul de azi (care scrie, de exemplu, pagina de mare delicateţe despre căsătoria lui Mateiu cu Marica Sion, cu douăzeci şi cinci de ani mai în vîrstă decît el, şi prilejuind atîtea maliţii altor comentatori),

la bătrîneţe, Mateiu era un om afabil, deşi rezervat, şi răceala era ca o crustă de gheaţă ce se topea uneori, dînd la iveală un personaj nou şi necunoscut.

Ar fi şi alte lucruri de relevat în acest portret, dar mă văd silit de lipsa spaţiului să le părăsesc, ca să mă pot ocupa şi de analiza operei. Nu în întregul ei, ci-tot în cîteva portrete esenţiale. E vorba de Craii de Curtea-Veche. Alexandru .George înlătură, fără ezitare, interpretarea clasică a Crailor ca roman realist obiectiv manque: el are dreptate să spună că, în definitiv, majoritatea comentatorilor de dinainte de război aşa l-au considerat, chiar dacă n-au afirmat-o făţiş. Prestigiul cunoscutei teze estetice a lui E. Lovinescu era mult mai mare în epocă decît ne putem închipui noi astăzi şi Craii au fost citiţi prin prizma ei, care era inadecvată. Dar Alexandru George respinge la fel de categoric şi interpretarea lui Ovidiu Cotruş (care împinge la ultimele consecinţe unele sugestii existente în exegeza lui Mateiu), conform căreia Craii e un roman de viziune mitopoetică, al cărui singur personaj real este povestitorul, înconjurat de o lume de proiecţii şi de fantasme subiective. Eroarea acestei din urmă păreri i se pare a proveni din neglijarea unui aspect realist, de observarea minuţioasă a realităţii, în roman, şi pe care îşi rezervă plăcerea să-l semnaleze în continuare.

Chestiunea facturii prozei lui Mateiu e însă departe de a fi rezolvată prin aceste corectări şi, deşi Alexandru George îi consacră cîteva zeci de pagini, revenind asupra ei de mai multe ori, ele mărturisesc că a rămas nesatisfăcut de soluţia lui. E adevărat că „voita dizlocare a naraţiunii, din agresiunea faţă de stilul clasic narativ", este un element ce trebuie luat în seamă. Dar care este acea „altă formă epică'' impusă de prozator nu mai înţeleg bine. Alexandru George o raportează la Proust, la stilul evocării subiective de acolo, ba chiar şi la „arbitrarietatea" (eu aş zice aleatoriul) noului roman, însă „definiţia" lui sună aşa: „ O atare tiranie

a trecutului face ca scris f l lui Matern Caragiale să se definească mai curînd ca o mare «trîmbăr 'irică, a cărei alcătuire nu-şi propune să ţină seama de linearitatea, logica şi «platitudinea» stilului realist». Putem nota imediat că Alexandru George e mult mai aproape de Ovidiu Cotruş decît crede: căci dacă romanul este „fundamental liric", cum afirmă mai jos, sau confesiv, cum spune altundeva, ce importanţă mai are existenţa unui număr oarecare de elemente de observaţie a realităţii? îi dau dreptate, pe de altă parte, criticului să susţină că nu este nimic în Craii din psihologismul şi autoscopicul prozei deceniului 4 (Holban, Eliade şi ceilalţi). Roman liric, nu de analiză. Ceea ce decurge din toate acestea este aparentul paradox că un roman care nu e obiectiv realist în sensul tradiţional, nu e nici subiectiv şi psihologic în sensul mai nou. Iar faptul de a constata dubla natură a imaginaţiei lui Mateiu - nu ne ajută prea mult, căci eu cred că (şi aici mă deosebesc de Alexandru George) 'romanul nu e cîtuşi de puţin liric, deşi a încetat să fie rodul observaţiei clasice sau al psihologismului modern.

Cînd am comentat monografia lui Cotruş, mi s-a părut satisfăcătoare teza lui. Dar azi, recitind romanul în vederea unui studiu la care lucrez, am mari îndoieli de valabilitatea ei, deşi era mai netă decît este cea a lui Alexandru George. Dificultatea la aceasta din urmă se naşte din refuzul de a accepta, alături (pe care eu le consider în egală măsură realiste: nu pur şi simplu în sensul existenţei unor elemente realiste, ci în sensul strategiei globale, care vizează plauzibilul, verosimilul, chiar dacă prin mijloace absolut

deosebite), o formulă de roman în care verosimilitatea realistă (de ordinul faptelor sau al psihologiei) nu mai joacă nici un rol. Am descris în Arca lui Noe această formulă (numind-o corintică) şi nu am cum să revin asupra ei aici. Ca şi Cimitirul, Buna Vestire, Craii lui Mateiu e un roman care rupe cu dubla tradiţie realistă a prozei noastre. Inutil a ne întreba dacă astfel de cărţi sînt sau nu romane (,,o carte greu de clasificat", scrie Alexandru George), cîtă vreme nu avem o definiţie acceptabilă a romanului, în ce mă priveşte, nu numai că le consider romane, ca şi Ion de Rebreanu sau Ioana de Holban, dar sînt convins că formula lor e mai modernă şi mai plină de perspective decît a acelora. Alexandru George vorbeşte şi el de modernitatea Crailor, deşi dintr-un alt unghi de vedere, lăsînd mereu impresia că lirismul e la originea ei.

Prea lunga discuţie asupra unei chestiuni esenţiale nu-mi permite să relev atîtea şi atîtea consideraţii originale şi temeinice din studiul lui Alexandru George, care va genera cu siguranţă dispute interesante în critică, şi va constitui de aici înainte un reper de neocolit în exegeza mateinâ.

(România literară, nr. 15, 1981)

205

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

„Petreceri cu gîndul şi inducţii sentimentale"

„Cînd citeşti o carte scrisă de cineva care se exprimă cu naturaleţe, eşti uluit şi încîntat, căci te aşteptai să dai peste un autor şi regăseşti un om . ". Această remarcă a lui Montaigne pe care o citează Alexandru George spre sfîrşitul Petrecerilor cu gîndul şi inducţiilor sentimentale, mi-a atras atenţia ca definitorie pentru spiritul care prezidează eseurile strînse în respectivul volum. Cu precizarea pe care eseistul român o face el însuşi numaidecît, vorbind despre sine la persoana a treia, după ce şi-a reparcurs paginile menite tipăririi: „...Se aştepta să dea peste mărturisirile, observaţiile şi reflecţiile unui om, cu necazurile şi bucuriile lui, şi, pînă la urmă, descoperă un autor " Această „schimbare de identitate", acest joc între perfecta sinceritate şi o inevitabilă retorică literară sînt caracteristice deopotrivă pentru sentimentul încercat de autor şi pentru acela al cititorului, oricare ar fi el. Eseurile nu rămîn simple confesiuni personale: sînt pătrunse de un duh artistic, au, cu alte cuvinte, alcătuire anume, o ordine şi un calcul al efectelor care le face literar expresive. Evenimentul biografic nu e convocat întâmplător, ci în vederea unei idei; nu-l putem privi doar prin prisma plăcerii pe care i-o procură autorului rememorarea sau observaţia; se cuvine să-i înţelegem, şi nu în ultimul rînd, ca pe un pretext de a interpreta fapte din viaţă sau din lectură, ca pe o necesitate hermeneutică, dacă ini se îngăduie această cam pretenţioasă formulare. La originea lui, eseul a fost tocmai un astfel de gen în care îşi dădeau mîna ficţiunea (mai mult sau mai puţin biografică) şi spiritul critic. Montaigne, cel deja citat, apoi englezii, ca Johnson, Addison sau Steele, au creat acest gen, în ciuda unităţii structurale ale unor Negruzzi, Russo, Ghica, Odobescu, Alecsandri, Hasdeu şi aşa mai departe. Confiscarea eseului de către critici şi transformarea lui într-un studiu analitic ceva mai liber de constrîngeri sînt de dată relativ recentă. Alexandru George, C. Noica, Emil Cioran, Alexandru Paleologu şi alţii nu fac acum, decît să învioreze partea de literatură propriu-zisă, care părea să se fi atrofiat, fără totuşi a o neglija (ba dimpotrivă) pe aceea de comentariu, de investigaţie critică. Eseul a redevenit opera ambivalenţă care fusese la începuturile lui, o proză de idei, şi lui nimic

din ce este esenţial spiritului uman nu-i rămîne străin: se instalează confortabil pe muchea subţire care desparte (sau leagă) existenţa culturală, realitatea de ficţiune, emoţia directă de conceptele gîndirii.

Petreceri cu gîndul şi inducţii sentimentale este o carte încîntătoare şi profitabilă, lipsită de orice pedantism şi totuşi instructivă,

în care găsim de toate: amintiri, întîmplări, lecturi, reflecţii, pagini pitoreşti şi altele speculative, analize morale şi revelaţii sufleteşti, în principiu, o astfel de carte nu poate fi descrisă, rezumată, decît cu riscul de a pierde tonul ei intim, bazat pe o riguroasă libertate interioară, pe o exactitate care, cum ar spune C. Noica, nu urmăreşte pretutindeni să dezvăluie adevărul. Că nu este, în orice împrejurare, identitate între exactitate şi adevăr ne-|0 arată chiar Alexandru George în es§ul intitulat Comedia erorilor critice. El se referă la un caz particular, dar căruia îi putem atribui o semnificaţie generală. Ar fi două tipuri de eroare în critică: o judecată corectă care se sprijină pe o înţelegere falsă (sau, de-a dreptul, pe nimic!). Cea dintîi apare în exemplul unui muzicolog vienez care a exclamat la audiţia uverturii Maeştrilor cîntăreţi din Nurnberg: „ Ce mai muzică pentru fanfară la debutul unei opere comice!". Exclamaţia pornea de la o constatare cît se poate de exactă. „Afirmaţiile surprind un adevăr - scrie Alexandru George - dar nu adevărul adevărat. Pentru că, în realitate, tema pompoasă a congregaţiei de maeştri cîntăreţi caracterizează extrem de pregnant rolul acesteia în ţesătura dramatică şi muzicală şi conţine acea nuanţă de persiflare la adresa stilului solemn şi conservator al grupului". în aceeaşi situaţie se află aprecierea lui Brâncuşi despre Michelangelo („E o sculptură bifted") sau a lui Sainte-Beuve despre „nebunia Baudelaire". Situaţia opusă este exemplificată în trecere, prin articolele entuziaste ale lui Baudelaire despre Wagner, dar care nu conţin nici o remarcă muzicală competentă. Am sugerat eu însumi mai de mult într-un text despre teatrul lui Eugen lonescu ambele erori. Jacques Lernarchand, prefaţatorul ediţiei de Theâtre de la Gallimard, din 1954, scria cu admiraţie despre piesele, pe atunci, de avangardă ale scriitorului, socotindu-le comparabile, vai, cu nişte romane de aventură sau de capă şi spadă, precum Fantomas ori Cei trei muşchetari, în schimb, G. Călinescu, deşi nu le preţuia deloc, le afla o sursă deplin întemeiată în Jarry şi în Urmuz. iată-le, faţă în faţă, cele două tipuri de eroare. Se pune întrebarea care dintre ele este la rigoare preferabilă. Răspunsul nu e simplu şi ne poate conduce la un paradox. Adevăratului critic să-i cerem să aibă intuiţia naturii operei, chiar înşelîndu-se în privinţa valorii ei, sau, din contra, să i se permită a aprecia fals valoarea dacă însă • a ghicit bine natura operei? Nu ştiu. Mi-ar fi la îndemînă să afirm că exactitatea şi adevărul, natura şi valoarea trebuie să nu fie niciodată separate ca să posedăm garanţia adevăratei critici, dar, din nefericire, în realitate, şi încă pe la casele cele mai mari, ne întîlnim mai des cu erorile respective decît cu alianţa dintre perceperea justă a conţinutului'şi formei operei şi un gust infailibil al însemnătăţii ei artistice.

Citind eseurile lui Alexandru George, ne facem lesne o idee de importanţa, ca exactitatea (fineţea, nuanţa) să meargă la un loc cu adevărul. Acest adevăr nu e numaidecît unul strict critic, cum am indicat deja, sfera eseisticii autorului fiind mult mai cuprinzătoare. Aş menţiona, mai ales problemele psihologice şi morale prezentate în cartea lui Alexandru George. Ca şi în precedenta, autorul este bunăoară preocupat de a defini dragostea şi ajunge la concluzia că „o dragoste neîmpărtăşită nu e dragoste", mai mult, că „atunci clndnu eşti iubit, nu iubeşti nici tu" (Despre dragoste şi numai despre dragoste). Punctul lui de pornire este în duelul dintre Siegmund şi Sieglinde din actul întîi al Walkiriei lui Wagner. Eseul acesta ar merita să fie discutat pe larg, ceea ce nu-mi stă în putinţă acum. Mi-e cu atît mai greu s-o fac, cu cît am exprimat o idee contrară, comentînd basmul lui Andresen despre Mica Sirenă, ocazie cu care am spus că iubirea se hrăneşte din sine însăşi şi nu din reciprocitate. O altă temă este prostia, socotită de Alexandru George ,,un efect al încăpăţmării, al blocării voluntare a unui individ faţă de multitudinea realului" (Despre prostie). Definiţia mi se pare demnă de a fi ţinută minte. Prostia ar fi o automutilare, mai curînd decît o infirmitate, pretinde eseistul cu mult temei, în măsura în care ea este o formă de inadecvare a minţii omului la complexitatea vieţii. Aş adăuga şi că, spre deosebire de inteligenţă, care e „influenţabilă", maleabilă (prin educaţie, cultură etc.), prostia nu ascultă decît de fudulia ei, căci se crede atotştiutoare, neperfectibilă şi mai presus de sugestii ce i-ar putea veni dinspre experienţă. Ca şi Alexandru Paleologu, autorul Petrecerilor cu gîndul e un adversar redutabil al acelor „ideii primite" de-a gata care compun zestrea cea mai de seamă a prostiei. Pretutindeni unde le identifică, le denunţă cu sarcasm şi cu haz, fără să se emoţioneze de prestigiul nici unui autor, în Soluţia finală el discută într-un spirit precis şi subtil cîteva fraze din Fragments d'un journal de M. Eliade, iar în Minunică polemizează cu C. Noica pe o problemă de limbă. Ca unul care nu se îmbată cu apă rece, Alexandru George este, aş putea spune, deseori „creditabil". Nu e deloc lesne să fii mai convingător decît el. L-am surprins rareori tîrît de un anumit părţi pris, riscant sau forţînd uşi deschise, cum se întîmplă în Descoperirea lui Radu Petrescu, un eseu care în 1973 ar fi sunat cu totul altfel decît în 1983 (data scrierii lui), cînd recunoaşterea valorii prozatorului nu numai că nu mai cere un efort apreciat, dar putem vorbi chiar de un fel de vogă a prozelor şi jurnalelor acestuia.

Eseurile, deşi par extrem de libere şi chiar capricioase în compoziţia lor, sînt de cele mai multe ori mici bijuterii de „strategie" artistică. Voi da un singur exemplu, nu ştiu dacă cel mai bun, dar în

orice caz cel mai frapant. Mai presus de latitudine şi altitudine începe cu o referire la Pascal şi cu o axiomă: „...Fără un ethos obscur, ale cărui percepte nu le cunoaştem, dar al cărui mecanism îl presupunem in mod cert a exista, nu se poate realiza nimic pe lumea aceasta". Urmează istorisirea unei conversaţii auzite într-un tramvai, între doi bărbaţi care veneau, probabil, judecînd după acordeoanele de la picioarele lor, de la o petrecere. Unul dintre ei relatează ce rol a jucat el într-un conflict familial, mediind între socru şi ginere. Curajul şi abilitatea acordeonistului îl determină pe eseist să-şi exprime certitudinea că dacă la Verona, pe vremea lui Romeo şi a Julietei, ar fi trăit un asemenea mediator, tragedia shakespeareană ar fi devenit o banală idilă. Ideea care-l conduce pe autor de aici mai departe, la Voltaire, este aceea că „adoptarea cu consecvenţă a unui model sau stil de conduită înseamnă negreşit o etică", indiferent dacă legea obştească o acceptă sau o condamnă. Prin exemplele ducelui de Richelieu şi al ducelui de Vendome, el încearcă să demonstreze faptul că „omenirea pare a trăi pe mai multe nivele

morale care îşi au sistemul, relieful propriu şi coordonatele de raportare" şi că, mai ales, destinul nu ţine totdeauna cont de regulile de morală observate de membrii unei colectivităţi. Raporturile lui Voltaire (la care se revine) cu marchiza Châtelet dferă, cum să zic, încarnarea istorică a acestei din urmă constatări. Nu e greu de văzut ce inextricabil amestec de fapte cotidiene şi de elemente culturale se ţese în rîndurile acestui eseu, în care nu doar anecdota se simte bine lîngă reflecţia filosofică, dar şi acordeonistul din tramvai în compania lui Voltaire.

Ca să treci de la una la alta fără să-ţi frîngi gîtul, e nevoie, desigur, de mult umor. Alexandru George îl are, deşi pare deseori atît de solemn şi protocolar. Simpatiile şi idiosincraziile lui sînt absolut evidente şi, totuşi, numai de intoleranţă- nu poate fi vorba în aceste eseuri. Nu tocmai iubitor de relativităţi (care îmi amintesc de versul poetului: „ şi ce se mai poate clnd totul se poate'"), el ştie că omul şi sufletul lui sînt realităţi contradictorii şi că a te fixa într-o poziţie dogmatică, atunci cînd vrei să le explici, te poate face ridicol. Umorul lui Alexandru George este şi o formă de autoironie, o dovadă că puţin scepticism e întotdeauna necesar în aprecierea propriilor judecăţi morale, filosofice ori de alt fel. Incisiv şi tandru, sincer şi elocvent, ceremonios şi direct,"autorul Petrecerilor cu gîndul este un scriitor fermecător, erudit şi plin de idei.

(România literară, nr. 17, 1986)

209

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Z. ORNEA „Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea"

„Din orice perspectivă am contempla tabloul perioadei interbelice, avem de constatat că greutatea apasă pe acest al treilea deceniu (care a durat, de fapt, doisprezece ani, pentru că începe în noiembrie 1918 şi sfirşeşte în 1930). In mai toate compartimentele «jocurile au fost făcute» (dacă ne putem exprima astfel) în anii douăzeci, în deceniul următor s-au precizat intenţionalităţi evidenţiate mai înainte, s-au modificat accentele. Dar harta a rămas, în datele ei caracteristice, aceea fixată după răsturnările din deceniul al treilea. Aceasta în planul scenei politice şi al. ideologiei politice. In cel al literaturii şi artei, practic, anii treizeci nu fac decît să adauge cîteva valori noi. Dar esenţialul se consumase în deceniul al treilea": iată premisa noii cărţi a lui Z. Ornea (Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea), prin care autorul îşi continuă ceea ce s-ar putea numi o istorie a literaturii române în curentele social-politice, ideologice şi artistice, începută cu Junimismul, acum un deceniu şi jumătate, şi urmată cu Ţărănismul, Sămănătorismul ş.i celelalte. Premisă oarecum surprinzătoare în raport cu »pinia cea mai răspîndită de pînă azi, înclinată să vadă în criza economică, socială şi ideologică din preajma imediată a anului 1930 laboratorul fenomenelor de după aceea şi, în orice caz, preocupată în mai mare măsură de deceniul al patrulea decît de precedentul. Studiul - solid documentat, exact în diagnostice şi foarte prob în judecăţi - nu numai descoperă, în efervescenţa primilor ani postbelici, rădăcinile viitoarelor mentalităţi şi evenimente, dar încearcă să dovedească (şi în cea mai mare măsură izbuteşte) că, deşi mai spectaculos (şi acest fapt atrage atenţia asupra lui), deceniul al patrulea nu mai e, în fond, capabil de o veritabilă inovaţie, culegînd roadele (şi ce triste roade uneori!) care au fost semănate în deceniul al treilea şi s-au copt la soarele lui. Premisei lui Z. Ornea nu se poate aduce decît o singură obiecţie (ca să fiu drept, sub forma unei întrebări pe care mi-am pus-o mie însumi) şi ea ne este sugerată

de concluzia însăşi a cărţii. Iată această concluzie la pagina 648: „Noua epocă literară (postbelică - n.n.) se instalează ferm, cu conştiinţa de-plină a valorii pe care o reprezintă E o înaltă demonstraţie a puterii creatoare a unui popor cu o specificitate intrinsecă". Această îndreptăţită credinţă izvorăşte din observarea marilor modificări structurale survenite în România după 1918 şi a sentimentului public general, care reflecta satisfacţia realizării unora

din cele mai scumpe idealuri ale românilor' (înfăptuirea statutului naţional unitar fiind cel mai arzător din toate), în acelaşi timp, autorul observă că, în pofida ezitărilor partidelor politice în guvernarea unei ţării care nu mai semăna deloc cu ceea ce fusese pînă ieri, deceniul al treilea a reuşit să echilibreze îndeajuns de bine forţele centrifuge şi a reprezentat o perioadă relativ stabilă social şi foarte productivă spiritual şi cultural. Spre a ne referi doar la literatură, nu se nasc în aceşti cîţiva ani poezia, proza şi critica noastră modernă? Dar deceniul următor nu mai poate fi privit la fel: tocmai stabilitatea şi echilibrul îi vor lipsi. Forţele de dreapta şi fascizante nu se vor manifesta doar cu mai mare energie, dar, în ciuda opoziţiei elementelor de stînga, care se vor organiza ele înseşi într-un front unic antifascist şi-şi vor crea publicaţiile şi centrele de influenţă, vor determina o rupere provizorie a echilibrului anterior şi vor ameninţa instituţiile ţării. Aceasta, nu e simplă chestiune de accent: şi dacă cea mai mare parte a fenomenelor din deceniul al patrulea există în stare potenţială în anii '20, oare se poate afirma că harta ideologică rămîne, cum spune Z. Omea, aceeaşi? Şi dacă anii '30 nu fac, în literatură, decît să adauge cîteva valori noi cum spune tot autorul, mai putem crede într-o înflorire similară ca aceea de dinainte? Mie mi se pare că, fiind evident caracterul de potenţialitate al deceniului trei (pentru prima oară analizat temeinic, azi de Z. Ornea), ceea ce urmează în anii '30 schimbă radical raportul de forţe şi harta ideologică

Socotind, pe bună dreptate, că deceniul trei este unul de răscruce în istoria noastră recentă, Z. Ornea îl descrie cu ajutorul a două concepte care, puţind defini orice perioadă, devin relevante cu adevărat în situaţii ca aceea existentă după 1918. Conceptele sînt acelea din titlul cărţii. Autorul vorbeşte deci de „tradiţionalism"'şi de „modernitate". E uşor de observat aici o disimetrie. De ce nu „tradiţionalitate" sau, din contra, „modernism"? Explicaţia autorului, în ce-l priveşte pe primul, este că ,, in acest deceniu, pe care, U studiem, destule forţe sociale >•/ anumite cercuri culturale s-au constituit in factori ai tradiţionalismului, opunînd o dîr:ă rezistenţă evoluţiei necesare structurilor româneşti", aşadar, nu o tradiţionalitate oarecare, ca naturală cenzură a exceselor înnoitoare, acţiona în epocă, dar un adevărat curent ostil înnoirii, în ce priveşte al doilea termen, Z. Omea vrea să evite tocmai nuanţa peiorativă: modernitatea „ e o altă expresie pentru înnoire sau pentru evoluţie echilibrată". Nu ar exista, înţelegem, motive să denunţăm excese în această a doua direcţie, în plus, termenul de modernism are şi o accepţie particulară, datorită utilizării lui de către E. Lovinescu. Pentru Z. Ornea, deci,

opoziţia valabilă între 1918 şi 1930 e între o mentalitate normal înnoitoare şi una excesiv conservatoare. Fiind de acord cu această teză, vom vedea că, uneori, disimetria în care se găsesc cele două concepte naşte anumite dificultăţi practice.

Nu pot, în spaţiul acestei cronici, decît să repet, sub ochii cititorului, lectura cărţii. După necesarele Preliminarii, întîiul capitol propriu-zis înfăţişează Scena vieţii politice. Aşa procedase autorul şi în altele din monografiile lui mai vechi. E un capitol scris din unghiul istoricului, deşi nu o contribuţie faptic originală, cu multă informaţie totuşi şi chiar cu unele (rare), încercări de portret, cum ar fi acela al lui luliu Maniu, „cu psihologia sa de abate iezuit", omul echivocurilor şi retractărilor nesfîrşite. Un capitol, de aceeaşi factură preponderent documentară, menit a fixa cadrul, îl reprezintă Publicistica literar-culturală. El conţine „fizionomii" de reviste, grupate în funcţie de patru tendinţe principale: tradiţionaliste, independente, anticonservatoare şi zburătoriste. Clasificarea e maniabilă practic, deşi principial ea ar putea ridica unele întrebări: de pildă, aceea că există reviste al căror program poîitico-ideologic nu e concordant cu programul literar. Autorul rezolvă de obicei astfel de dileme prin examenul minuţios al revistei, semnalînd diferenţele, nuanţele, complicaţiile. Aşa ne dăm seama mai bine şi că revistele pe care el le numeşte iniţial „independente" sînt de fapt fie neutre, fie atît de eclectice încît nu pot fi definite în funcţie de o singură tendinţă. Următoarele două capitole descriu curentele principale din fiiosofia europeană a vremii, care s-au reflectat şi în gîndirea românească, şi. respectiv, orientările teoretice socio-economic legate de dezvoltarea României postbelice. Bun cunoscător al acestor domenii (mai rar luate în considerare cu atîta minuţioasă aplicaţie de istoricii literaturii), Z. Ornea procedează în spiritul celei mai depline obiectivităţi şi probităţi. Chiar cînd se simte tentat s-o facă, nu dă curs pornirii pamfletare. Decupate, pe fondul limbajului perfect urban şi sobru al comentatorului, accentele de violenţă sau doar ceva mai colorate din limbajul protagoniştilor, care s-au înfruntat în epocă, apar cu atît mai net, iar. discreditarea celor eronate, tendenţioase sau calomniatoare este instantanee şi eficientă. Z. Ornea are aici aliaţi preţioşi, de la care a învăţat acest limbaj aparent distant, în fond revelînd un angajament filosofic profund, tăios cînd trebuie, dar niciodată insultător, cucerind prin exactitate a ideii mai degrabă decît prin plasticitate verbală: e vorba de critici literari afirmaţi în deceniul respectiv sau care ating atunci maturitatea, de la E. Lovinescu, G. Ibrăileanu şi Paul Zarifopol, la Ş. Cioculescu şi M. Ralea, şi care au fost campionii raţionalismului contra tuturor deformărilor şi prostituărilor intelectuale ale vremii.

Un capitol fundamental, poate cel mai bun al întregii cărţi, este al cincilea, consacrat discuţiilor despre problema specificului naţional, care, de altfel, după părerea autorului însuşi „concentrează în sfera ei mai toate aspectele particulare" ale ideologiei deceniului, problemă cum nu există alta mai pasionantă „în toată istoria culturii noastre". Cu aceeaşi meticuloasă aplicaţie, Z. Ornea determină încă o dată sfera conceptului şi, în urma unor absolut necesare clarificării, intră în scena de bătaie a deceniului trei. Nu urmăreşte nici aici a sinteză, ci o trecere în revistă. Paragrafe bune, atente, sînt cele consacrate tezelor în problemă ale lui Ibrăileanu, Ralea. Camil Petrescu, E. Lovinescu şi celorlalţi. Concluzia, optimistă, a autorului, de mai multe ori exprimată, este că, la reparcurgerea polemicilor vremii, impresia dominantă rămîne aceea că punctul de vedere extremist susţinut la „Gîndirea" a coalizat, finalmente, contra lui toate forţele intelectuale, de la E. Lovinescu la N. lorga. Trebuie să admit că lucrurile stau întocmai. Z.

Ornea o demonstrează foarte bine. Atît că zarva ideologică iscată de ortodoxişti (cu o gură atît de mare încît, dacă nu sîntem atenţi, am putea crede că vorbăria lor acoperea celelalte glasuri!), deşi denunţată ca periculoasă de toată lumea, chiar de aliaţi, în alte chestiuni decît aceea a specificului, n-a împiedicat excesele (şi politice, de data asta) din deceniul următor. Majoritatea intelectualităţii ştia, cu alte cuvinte, către ce riscante alternative împinge ţara doctrina lui Crainic şi Nae Ionescu, se unea împotriva ei, dar nu-i putea opri transformarea dintr-o abstracţie ideologică într-un partid politic, Garda de Fier, a cărui trecere prin istoria noastră a fost atît de dezastruoasă.

Ultimele capitole sînt consacrate urmăririi acestor confruntări în proza şi poezia deceniului. Ele mi se par sub valoarea celorlalte şi oarecum grăbite. Desigur, multe din constatări sînt de reţinut şi, în cazul cîtorva scriitori, ideea pe care ne-o putem face despre raportul operei lor cu tendinţele ideologice ale momentului este satisfăcătoare. De exemplu, în cazul prozatorilor neosămănătorişti, atît de ilustrativi pentru eroarea concepţiei înseşi pe care o exprimă în debilele lor proze. Oarecum laterale faţă de axul cărţii mi s-au părut interpretarea operei lui Rebreanu şi aceea a romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu. Dacă rolul femeilor în ultimele e bine marcat, aş fi vrut să aflu şi motivele (eu le cred nu numai de ordin social) ale aceste emancipări. Unde însă mai rămîneau de spus unele lucruri este în caracterul inovator al artei acestor scriitori. Aici se ridică o întrebare la care^. Ornea se referă prea timid în cartea sa. S-a născut din acest-deceniu un tip ce roman necunoscut înainte şi s-a maturizat altul' bine cUnoscut. A înfăţişa evoluţia romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu spre obiectivare

(idee lovinesciană) nu e deajuns şi eu zic că e chiar neadevărat într-o privinţă; oricum, lasă neexplicat tocmai raportul vechi/nou.

în poezie, aceste aspecte sînt şi mai frapante. Z. Ornea explică pe larg (paginile 550-553) de ce n-a tratat dtcît poezia lui Crainic, Voiculescu, Pillat, Maniu, Barbu, Blaga şi Arghezi. Dar nu şi convingător. El spune în esenţă că cele două tendinţe - spre tradiţie şi spre noutate - există îngemănate, în poezie, în expresivitatea ei lirică, şi abia dacă pot fi identificate separat în substanţa poeziei, în motive. De acord. Neo-sămănătoriştii minori nu sînt discutaţi (la proză au fost), ceea ce la rigoare nu e grav, dar sînt excluşi şi poeţii netradiţionalişti sau antitradiţionalişti, în sensul unui program explicit, sub cuvînt că adevăraţii moderni sînt alţii, Blaga, Arghezi şi aşa mai departe.

„Să ne referim la cine? se întreabă retoric Z. Ornea. La Camil Baltazar sau la Camil Petrescu? " Desigur, mai ales în ce-l priveşte pe al doilea, dar de ce nu şi la Vinea, Voronca, Fundoianu, la avangardişti? Sînt de părerea lui Z. Ornea că tradiţionalul în motive Pillat bunăoară este, sub raportul expresiei, un modern: dar e vorba oare de aceeaşi modernitate ca la Voronca sau Vinea? Simpla recitire a poeziilor ar arăta că formele lirice au fost schimbate decisiv abia de aceştia din urmă, cu consecinţe mari asupra poeziei noastre, într-o carte despre tradiţie şi modernitate nu putem ignora acest fapt. Z. Ornea procedează cu o prudenţă pe care jumătate de secol scursă o face inutilă: ceea ce, la 1924, părea excesiv, „modernism" agasant etc., s-a dovedit a fi, mai ales în poezie, adevărata revoluţie a limbajului. S-ar fi înţeles mai bine şi rolul lui I. Barbu. Eu n-aş stărui, în cazul lui, pe tradiţionalismul eventual revelat în Isarlîk (care e un joc de-a pitorescul, nu o doctrină), ci pe reforma limbajului din celelalte poeme, în

dorinţa de a nu părea că militează pentru extreme, dorinţa legitimă şi care stă la baza multor reuşite din studiul lui, Z. Ornea sacrifică în aceste situaţii adevărul, care, iată, pentru o dată, nu se găseşte la mijloc.

O astfel de carte, necesară, binevenită, va trebui discutată pe larg,

după ce cronicarii îşi vor fi epuizat oficiul. Nu se poate nici măcar

sugera bogăţia de probleme ce decurg din studiul unei perioade istorice

cum e deceniul al treilea. Efortul lui Z. Ornea merită toată consideraţia.

, (România literară, nr. 39, 1980)

D. Grigorescu, S. Alexandrescu DAN GRIGORESCU, SORIN ALEXANDRESCU „Romanul realist în secolul al XlX-Iea"

t

Sub titlul unuia dintre ele, cartea lui Dan Grigorescu şi Sorin Alexandrefcu (Ed. Enciclopedică, 1971) cuprinde două studii despre romanul secolului al XlX-Iea; Romanul realist în secolul al XlX-lea (autor Dan Grigorescu) şi Retorica romanului realist (autor Sorin Alexandrescu). Studiile se completează pînă la un punct, deşi metoda lor diferă, iar, în unele momente, vine în contradicţie. Dan Grigorescu procedează informativ, didactic, definind conceptul de roman realist, marcîndu-i locul între genurile literaturii realiste, schiţînd în sfifşit o tipologie. Doar ultimul capitol are un mai vădit caracter de sinteză, primele două limitîndu-se la o utilă (şi pe alocuri elementară) punere în temă. La Sorin Alexandrescu, analiza specioasă şi limbajul ţin de tehnica structuralismului modern: „Mai curînd decît unicitatea fiecărei opere..., declară autorul însuşi, ne va interesa deci recurenţa generală a unor procedee; mai curînd decît operele literare ale realismului, literaritatea realismului. Ea va fi permanent opusă esteticii, ca şi uneori operelor curentului" (p. 103). Studiul e oarecum dificil, fără să fie inaccesibil, mai cu seamă prin stil (căci structuralismul şi-a creat formele lui de preţiozitate). Concentrat, fin, inteligent, el reprezintă un punct de Vedere de o remarcabilă pătrundere asupra mijloacelor prozei realiste din secolul trecut.

Utilizînd o bibliografie preponderent americană, Romanul..* lui Dan Grigorescu este, înainte de orice, o bună trecere în revistă a condiţiilor externe (sociale, filosofice, morale) şi interne (teme, personaje, moduri) ale romanului în secolul XIX. Partea de rezistenţă rămîne, prin originalitate, aceea consacrată Personajului, deşi ea suscită şi cele mai multe obiecţii. Abia aici autorul părăseşte descrierea' istorică (motivată, de altfel, însă cu un vag aer de compilaţie universitară) pentru o încercare de a sistematiza în chip personal elementele de care dispune. El împarte personajele prozei realiste în cinci clase „în funcţie de trăsătura lor morală fundamentală": căutătorul de adevăr, arivistul, sceleratul, avarul şi inocentul. Schema e, probabil, inedită, iar majoritatea observaţiilor,, juste şi întemeiate pe o solidă cunoaştere a operelor principale. Mi-ar fi plăcut ca exemplele din literatura română să fie mai numeroase. Dinu Păturică şi Hagi Tudose nu sînt singurii eroi realişti citabili şi, chiar din proza secolului XIX, Mara ori Tănase Scatiu şi-ar fi găsit un loc în cuprinsul ilustraţiilor. După cum nu erau de ignorat tezele despre roman ale lui

Titu Maiorescu, datînd chiar din epocă (Literatura română şi străinătatea).

O obiecţie importantă se referă la criteriul determinării claselor de personaje, în fond, la definiţia însăşi a personajului prozei realiste. Autorul porneşte de la ideea tipicităţii (p. 46-48), însă nu face o mai precisă distincţie între tipul clasic şi romantic pe de o parte, şi tipul realist, pe de alta. Dominanţa în caracter fiind comună, trebuia spus limpede că, dacă în clasicism sau romantism, tipul se raportează la natura umană, în realismul secolului XIX, el se raportează la condiţia socială. Avarul clasic ilustra un caracter uman general, avarul romanului realist este produsul unei epoci anumite. Aşa se explică de ce clasicii, cultivă individul exemplar, romanticii, pe acela de excepţie, iar realiştii, omul social comun. Rezultatul imediat al neprecizării termenilor se constată în clasificaţie. Două din cele cinci tipuri studiate de Dan Grigorescu nu aparţin neapărat realismului, iată, de exemplu, pe „căutătorul de adevăr" (de la Clae's al lui Balzac la Raskolnikov sau Ivan Karamazov). El ni se înfăţişează evident ca un tip de frontieră, ca un caz limită mai degrabă, decît ca un tip canonic pentru literatura realistă, comportînd o depăşire a realismului în două direcţii opuse. Dan Grigorescu remarcă el însuşi una dintre ele: prin Clae's, prin cîţiva alţi eroi ai lui Balzac sau Fogazzaro, căutătorul de adevăr (în varianta căutătorului de absolut) este o reminiscenţă din romantism, personaj faustian ce face pact cu diavolul spre a-şi realiza ţelul. A doua direcţie nu e sesizată însă de autor: aceea a depăşirii realismului dinspre viitor, dinspre proza modernă, în cazul eroilor lui Dostoievski. Stavroghin sau Ivan Karamazov nu mai sînt personaje romantice, deşi au încă statura supraomenească a căutătorilor de absolut din literatura romantică: ei prefigurează un tip uman modern prezent la Th. Mann, la Malraux, la Bernanos. Din categoria stabilită de Dan Grigorescu mai rămîne eroul de „Bildungsroman": personaj realist, neîndoielnic, este şi el un căutător de adevăr? Demonstraţia o putem repeta în cazul sceleratului care are şi el, precum spune Dan Grigorescu însuşi despre Vautrin, „ o talie supraomenească" (p. 86). Smerdiakov, Piotr Verhovenski sau Feodor Karamazov depăşesc, şi ei, tipqlogia realismului într-o direcţie modernă, aşa după cum Murdstone sau Uriah Heep ai lui Dickens sau Heathcliff al Emiliei Bronte a depăşiseră în direcţia romantică.

Prea largă, cum se vede, schema lui Dan Grigorescu este, pe de altă parte, prea strimtă, căci nu-şi găsesc eu adevărat locul în ea nici Emma Bovary, nici Ana Karenina, nici verişoara Bette, nici vărul Pons, nici moş Goriot (acest „Rege Lear al burgheziei", cum îl caracteriza G. Călinescu), nici atîţia alţii...

Cu mai multă detaşare istorică scrie Sorin Alexandrescu, a cărui Retorică a romanului realist constituie un remarcabil inventar al locurilor comune principale ale realismului clasic. Este vorba de o prezentare şi totodată de o critică a romanului în secolul XIX; dincolo de „intenţie" şi de „program", deci de estetică, un examen al „practicii" literare, în primul rînd, Sorin Alexandrescu studiază „strategia selectării", importantă în realism care are ca singur mit central Realul şi pe care-şi propune să-l reflecte în totalitate. Reuşind, de fapt, doar să creeze impresia de totalitate. „Relaţia operă-obiect (notează criticul, p. 104) devine relaţia operă-cititor, cu alte cuvinte estetica devine retorică". Acestei dificultăţi iniţiale, i se adaugă curînd o altă: „ Dincolo de justificări ideologice locale, fără îndoială adevărate, îmi pare a distinge

o tensiune poetică generală în realism între insignifianţa şi expresivitatea faptelor ori personajelor, termeni opuşi către care tinde inevitabil cea ce intenţional este o unitate: tipicul" (p. 114). Aşadar tipicitatea stă în realism pe contradicţia dintre comun şi exemplar, dintre oglindire a Realului şi invenţie sau, cum spunea Flaubert, dintre document şi stil. Soluţia constă pentru romancierul realist fie în a împinge la extrem insignifianţa (Flaubert), fie în a o supradimensiona (Dostoievski), fie în a o compensa printr-o „ecriture-artiste" (Anatole France), în al doilea rînd, criticul îşi pune problema personajului, care se emancipează în raport cu acela al romantismului, schimbîndu-şi condiţionarea ,de ideală (natura umană) în materială (socialul), devenind din dependent (de o natură) interdependent, adică în relaţie.,, Personajul devine o funcţie socială", conchide criticul (p. 116). Este tocmai accentul care lipsea din definiţia lui Dan Grigorescu. însă Sorin Alexandrescu nu se mărgineşte să descrie comportarea personajului realist; lucrarea lui este, în perspectivă istorică, a interdependenţei personaj-eveniment.

în fine, construcţia personajului şi a romanului ca atare reţin şi ele atenţia lui Sorin Alexandrescu şi tot din unghiul retoricii realiste. Pe urmele lui Norman Friedman (Forms of the plot) şi Northrop Frye (Anatomy of criticism), el face interesante consideraţii asupra structurilor narative în realism.

Neîndoielnic utilă, cartea lui Dan Grigorescu şi Sorin Alexandrescu reprezintă, mai ales prin contribuţia ultimului, o sinteză lucidă, fără prejudecăţi, cu o informaţie foarte modernă asupra romanului realist în secolul al XlX-lea.

(Contemporanul, nr. 2, 1972)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

EUGEN SIMION „Dimineaţa poeţilor"

„Cum citim poezia veche, ce ne spune ea astăzi?" se întreabă Eugen Simion din primul rînd al studiului său, superb intitulat Dimineaţa poeţilor. Şi dă, mai întîi, ceea ce s-ar putea chema un răspuns negativ: „ Volumul de faţă nu-i, avertizez de la început, o istorie a începuturilor poeziei române, nu-i, M sens strict, nici o culegere de studii de istorie literară despre Văcăreşti, Conachi, Heliade Rădulescu..". Semnificativ e faptul că Eugen Simion (împreună cu toată critica modernă, de la noi sau de aiurea) nu vrea să scrie istorie literară. Ce propune în loc? „Este dacă vreţi (afirmă el despre Dimineaţa poeţilor), o suită de lecturi noi ale unor texte cunoscute". Dar, se grăbeşte să adauge, chiar dacă aceste texte sînt mai des citate (cu veneraţie) decît citite (cu plăcere), nu dovedirea valorii lor estetice l-a preocupat: „ Demonstraţia a fost făcută de alţii înaintea mea. Eu încerc, repet, o lectură nouă... ". Se desparte deci nu numai de Lanson, dar şi de Călinescu. Această lectură, scuturînd de pe vechile opere praful timpului, ar urmări să descopere „ o retorică specifică, un ţjeisaj liric, un mod, în fine, de a fi în raport 'cu lucrările din afară". In capitolul consacrat lui Alecsandri, se dă şi un nume acestei lecturi: critică tematistă. Scopul ei ar fi revelarea - în ataşamentele poetului pentru anumite obiecte, - a unui „proiect liric" sau, cu un termen folosit mult mai des, a unei „figuri".

Prefaţa nu ne spune mai mult în această privinţă. Eugen Simion este un practician al criticii înainte de a fi un teoretician, aşa încît consideraţii teoretice trebuie căutate printre rînduri. Consecinţa e că anumiţi termeni, care apar totuşi la fiecare pagină, nu sînt niciodată definiţi şi creează unele echivocuri. „Figură"

este dintre aceştia. El e întrebuinţat în cel puţin două accepţii: una care ne trimite la sensibilitatea lirică, adică la o atitudine faţă de lucruri, şi alta care se referă la aspectul retoric al poeziei, la strategia ei organizatorică. La Gr. Alexandrescu se remarcă, de pildă, o „figură a desăvîrşirii": „travaliul lent, obsesia gramaticii - iluzia perfecţiunii". Aceasta e o figură retorică. Dar, la acelaşi poet apare, ni se spune, şi o „figură a nestatorniciei": „poetul este predestinat să rătăcească în întunericul durerii şi nici un loc nu e suficient de sigur pentru a împăca sufletul". Aceasta e o figură a sensibilităţii. Fiind legate, planurile nu se confundă; • de aceea era necesară o mai mare claritate teoretică. Termenul ca atare e împrumutat, bănuiesc, din Fragments d'un discours amoreaiţx

de R. Barthes, împreună cu un altul, „discurs îndrăgostit", utilizat referitor la poezia erotică, unde are mai ales primul sens, acela substanţial. Al doilea sens pare a fi fost sugerat criticului de o propoziţie a lui Jean Pietre Rochard: „Au paysage de la rhetonque pourrait correspondre alors une rhetorique du paysage" Lectura lui Eugen Simion va pendula nedeclarat între aceste planuri: acela substanţial, al universului liric şi al atitudinii care-l constituie, şi acela formal, al procedeelor retorice. Mai exact este a spune că cel dintîi e privilegiat, al doilea intervenind mai rar, ca un soi de atracţie structuralistă ce se exercită din cînd în cînd asupra tematismului. Critica recentă a lui E. Simion e de sorginte bachelardiană şi richardiană, încît modalitatea ei predilectă se explică, întîia concluzie ar fi, aşadar, că, încercînd să depăşească atît pozitivismul istoriei literare clasice, cît şi empirismul călinescian, Eugen Simion alege o lectură situată oarecum la jumătatea distanţei dintre acestea, menită a împăca descrierea obiectivă (imposibilă în forme absolute) cu subiectivitatea, ce nu e niciodată deplin liberă, căci vădeşte totdeauna un anumit parti-pris filosofic, a cititorului de azi.

La aceasta trebuie să mai adaug un element pentru ca maniera criticului să rezulte cu limpezime. Noi putem citi pe clasici în două feluri: urmărind fie identitatea, fie diferenţa. Vreau să spun că putem proceda ca Vladimir Streinu cînd căuta în poemele narative, în baladele lui Coşbuc, rudimentele de lirism, deoarece concepţia despre poezie a criticii interbelice aşeza lirismul în centru; sau ca Ş. Cioculescu, în capitolul despre Gr. Alexandrescu din Istoria literaturii române moderne, cînd, observînd că „artificiile lirice" propriu-zise ale poetului din secolul trecut nu mai pot cuceri pe cititorul modern, se arăta mai sensibil „la nota personală a epistolierului şi a satiricului, care şi-a "însuşit calităţile clasice". Nu e greu de remarcat că cel dintîi îşi pune speranţa în existenţa la G. Coşbuc a unui fond liric (în accepţia modernă), ascuns sub straturile de lavă ale unei estetice clasiciste, în vreme ce al doilea constată imperturbabil că estetica pe care poezia lui Alexandrescu o secretă nu mai este şi a noastră. Eugen Simion alege şi aici o cale de mijloc. Studiul său nu caută cu tot dinadinsul identitatea, dar nici diferenţa. I. Negoiţescu (cel mai preocupat dintre criticii .noştri să „resensibilizeze" pe clasici) n-ar mai fi pierdut ocazia să noteze la Alecsandri un „timbru" barbian („Şi-atunci păduri şi lacuri şi mări şi flori şi stele / întoarnă pentru mine un imn nemărginit") sau unele sonuri vagbacoviene („Palidconvoi, pierdut, uitat, /Coloană funerară..."). Eugen Simion face acest fel de apropieri cu o anumită prudenţă

cr m

g'

fu, de

CE

fc

SI

ir îi

(descoperă de exemplu în Alecsandri o strofa „ce pare scrisă de un Arghezi mai tinăr cu un sfert de veac"), el preferind să traseze o hartă plauzibilă, însă pe deplin originală, a poeziei noastre din secolul trecut, cu ochiul sigur al călătorului neobosit prin peisajele ei interioare; impresia pură e subordonată reconstituirii sistemului de imagini; universul şi retorica, înainte de a fi comparate cu ale noastre, sînt minuţios descrise.

Exemplul cel mai bun îl constituie capitolul al zecelea, Spitalul amorului, care ocupă mai mult de o treime din carte. El conţine, după spusele autorului, un fel de „semiologie a erosukii", aşa cum poate fi dedusă din lirica primilor noştri poeţi. Legătura dintre eros şi poezie e clară: „ Naşterea conştiinţei lirice este determinată, la cei mai mulţi dintre poeţii de Ia începutul secolului al XlX-lea, de apariţia conştiinţei erotice". Sensibilitatea şi retorica acestei poezii sînt deopotrivă educate la şcoala iubirii. Şi dacă „hotărîrea de a scrie versuri este luată sub presiunea unui mare chin interior", retorica e o emanaţie a spiritului de galanterie al unor poeţi cărora nici neoanacreontismul, nici Petrarca nu le erau străini, în centrul acestei semiologii se află Conachi. Despre el, Eugen Simion scrie cîteva din paginile cele mai inspirate ale studiului său. „Judecind cu miturile propuse de Denis de Rougemont, Conachi este un Don Juan care se ia drept Tristan" afirmă criticul într-o formulare sugestivă. Ceea ce el pare a deduce de aici e însă discutabil. Nu pot intra în amănunte (şi nici nu vreau să las impresia că, făcînd-o, pun la îndoială valoarea observaţiilor; majoritatea foarte noi şi interesante). E destul să spun că mă deosebesc de Eugen Simion într-un singur punct al argumentării sale (dar esenţial) şi anume cînd consideră că iubeţul boier e un prefăcut şi chiar un impostor: „Chin, foc, mîhnăciune mare, năcaz mare, durere otrăvită, lacrimi curgîndpîrău şi încă o dată, de zece, de o sută de ori foc hrănit cu plîns, suspin, vaet... iată termenii ce se. repetă în poezia lui Conachi. Ei definesc iubirea ca pasiune, mai precis: o pasiune nefericită. Nefericirea este, fără paradox, condiţia de existenţă şi fericire a îndrăgostitului. Toţi interpreţii lui Conachi vorbesc de puterea poetului de a inventa nenorociri, cu alte cuvinte: puterea lui de a se preface, neobosita lui impostură". Cred mai degrabă că explicaţia amestecului de disponibilitate erotică şi de dureroasă fixaţie se află în interpretarea iubirii ca pasiune, în sens etimologic, ca suferinţă adică. Eugen Simion. spune bine: figurile crosului bolnav. Dar impostură nu este. Conachi e, de fiecare dată, victima patimei lui, în care arde ca în focul gheenei. Nu simulează chinul, cum nu simulează plăcerea iubirii. Aceasta e sensibilitatea lui

specială; şi e fericit în nefericire (sau invers) cu toată sinceritatea. Nu pot vedea, în Ce durere, sufleţăle, „tema mistificării sentimentale", cum pretinde Eugen Simion, ci acelaşi chin paradoxal, ca formă a plăcerii: „Dar năcaz, dar priveghere nu cu chin supărători./Ci cu hazul de plăcere unui foc răcoritori". Aşa se explică de ce focul (analizat admirabil mai departe de Eugen Simion) în care ştie să intre nu-l opreşte pe Conachi să se joace cu iubirea şi cu fetişurile ei, ca de exemplu în versuri atît de japonez delicate ca acestea: ,, Umbreluţă norocită, / la sama, că eşti menită / Să umbreşti un obrăjel / Plin de nuri şi frumuşel. / Câta să mi-l păzeşti tare / Şi de vînturi şi de soare, / Şi cînd alţi ochi i-o cată, / Să te pui drept faţa sa.' Că tu, umbreluţă, ştii / Că îi tem şi de stihii".

Celelalte nouă studii sînt consacrate principalilor poeţi ai vremii. Ele sînt la fel de originale ca perspectivă. Noutatea provine din aplicarea unei metode inuzitate încă la noi. Şi, astfel, mult bătătoritul domeniu se dovedeşte capabil să ne rezerve surprize. Schimbarea la faţă a criticii, în ultimul deceniu, va atrage o schimbare la faţă a literaturii clasice. Literatura depinde de felul de a o citi. Chiar fără să afirme, explicit teoretic, o metodă nouă (sugerînd-o doar, prin referinţa la tematismul richardian), Eugen Simion o aplică îndeajuns de consecvent şi cu rezultate uimitoare. Despre lenăchiţă Văcărescu, obsedat de ideea datoriei, ca orice întemeietor, spune:,. Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul, este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpîni limba. Zbaterea în laţul iubirii este şi zbaterea în laţul gramaticii" După Alecu, „gospodarul unei familii risipitoare"; cu darurile ei, lancu Văcărescu „are deja psihologia unui poet profesionist". Sau despre Cârlova: ,.De lucruri, Car Iova se apropie totdeauna cu milă. O tristeţe fundamentală, care n-atinge, totuşi, proporţiile disperării, însoţeşte demersul său liric. O tristeţe şi o blîndeţe care vor să ocrotească o realitate fragilă, ea însăşi tristă, evanescentă (rumurile, păstorul întristat, filomila), supusă unei legi aspre: soarta". Nu pot cita decît astfel de fericite caracterizări globale, din care însă sînt trase toate consecinţele. Universul liric „în ebuliţie" al lui Heliade e descris la fel de minuţios ca acela matinal şi virginal al lui Bolintineanu: „ Bolintineanu părăseşte valea romantică, nu rămîne fidel nici stîncii singuratice, mîndre, fantezia nu se leagă de cîmpie sau de colină, n-are apetit pentru o categorie specială a realului; imaginaţia vrea saşi apropie o lume mirifică, în care cerul, pămîntul şi marea fuzionează şi participă la o existenţă virginală"; „Virginităţii obiectului îi corespunde, în versurile lui Bolintineanu, o suspectă moliciune.

Privirea, intensă şi îndelungată, corupe frăgezimea lucrurilor. Matinalul trece repede spre un apus al voluptăţii... Sentimentul securităţii începe la Bolintineanu de la frontiera plăcutului, dulcelui, dalbului, desfătării, cu alte cuvinte: de la un anumit grad de corupere a matinalului, verguralului, suavităţii etc. "; „Figura dominantă în poezia simţualistă a lui Bolintineanu este, putem zice, seducţia. Seducţia, repet, prin linguşire, prin acumulare de bunuri strălucitoare, prin cultul suprafeţelor. Instrumentul ei predilect este privirea. Privirea dintfi, matinală, inocentă, şi privirea din urmă, bolnavă, corupătoare, aceea ce confundă natura cu arta şi se hrăneşte din clişeele cele mai uzate ale poeziei". Nu pot încheia fără a spune că Dimineaţa poeţilor împrospătează viziunea critică despre primii noştri poeţi şi este, în totul, o carte remarcabilă, prin idei, şi foarte plăcută la lectură.

(România literară, nr. 49, 1980)

„Scriitori români de azi, III"

Principalul merit al criticii lui Eugen Simion este de a inspira încredere majorităţii categoriilor de cititori: cu alte cuvinte, ea impune. E solidă, serioasă (chiar puţin hautaine, cum zic francezii), neumorală şi egală cu sine. Ironia, cîtă există, nu se vede decît rareori cu ochiul liber. Criticul se conduce după un spirit de justeţe şi de obiectivitate care face din seria Scriitorilor români de azi studiul cei mai temeinic şi mai util din cîte avem pentru epoca actuală. Stilul e totdeauna de o perfectă urbanitate şi nu îndeamnă la replici joase. Cînd, totuşi, acestea s-au produs, prestigiul criticului a ieşit întărit. Ţinuta lui, dacă nu a putut descuraja agresiunea verbală, s-a dovedit strivitoare prin comparaţie. Rareori nedrept cu intenţie, Eugen Simion s-a străduit de obicei să-şi ascundă pornirile capricioase. Inaderenţa lui la anumite opere sau formule artistice se exprimă ocolit, refuzul e politicos, polemica (de puţine ori făţişă) deferentă. Şi-ar putea lua drept motto dictonul latinesc: sine ira et studio. Această atitudine poate să fie rodul unui efort de autoeducaţie, dar e, cu siguranţă, şi un dat temperamental. Criticul e mai curînd laborios decît spontan, întreaga lui activitate de pînă astăzi constituind dovada. O cunoaştere tot mai bună de sine i-a ajutat să-şi aleagă mijloacele potrivite. E, prin fire, un consolidator, nu un pionier. Şi chiar dacă o carte ca aceea de faţă, consacrată în definitiv literaturii în curs, ar părea sa contrazică, să observăm prudenţa cu care autorul a înaintat pe un teren lunecos şi plin de capcane. S-a aflat, necontenit, cu o jumătate de pas în urmă: e locul care-i îngăduie cea mai favorabilă perspectivă, în nici unul din

volumele Scriitorilor români de azi nu vom găsi ultimele tendinţe, ultimele opere, cele mai noi experimente. Construcţia edificiului a lăsat mereu literaturii răgazul de a-şi afla tiparele. Aproape toţi scriitorii comentaţi sînt, în sensul în care expresia poate fi întrebuinţată pentru contemporani, clasaţi. Mi-am explicat totdeauna în acest fel rezerva lui Eugen Simion faţă de cronica literară propriu-zisă, intermitenţele cu care a practicat-o (nu mă va convinge nimeni că nja avut unele: multe reviste i-ar fi oferit bucuroase un spaţiu) şi caracterul majorităţii articolelor sale, care par concepute în vederea unei cărţi de sinteză sau sînt, pur şi simplu, capitole din ea. Doar în mod excepţional criticul a scris cel dintîi şi, încă, la autori necunoscuţi. A preferat să aştepte. Sprijinul pe care el l-a acordat poeţilor şi prozatorilor generaţiei de care aparţine sau celor cu douăzeci de ani mai tineri a fost real (şi n-ar fi onest să i-l

contestăm), dar s-a manifestat în aceste condiţii. Nu vreau să fiu înţeles greşit: a consolida este, în critică, o operaţie la fel de necesară ca şi a deschide drumul. Nu e vorba de a fugi de risc, ci doar de a-ţi asuma alt fel de riscuri! Şi Eugen Simion s-a expus, de prea multe ori, atacurilor, pentru ca rolul jucat de el să mai poată fi pus la îndoială.

Criteriile selecţiei şi ale clasificări: din Scriitori români de azi trebuie interpretate prin această prismă. Aş observa chiar că prudenţa temperamentală a autorului a crescut o dată cu experienţa, în Postfaţa la cel de-al treilea volum, Eugen Simion mărturiseşte: „Cind am început, cu zece ani în urmă, să mă gîndesc la o carte despre literatura postbelică, nu ştiam ce mă aşteaptă". Pînă la un punct, tuturor ni se întîmplă la fel. Deoarece „literatura a sporit între timp enorm", criticul s-a văzut silit să-şi calce promisiunea de a încheia panorama lui după al treilea volum: iată, acum, anunţă că ea va continua şi nici măcar nu aproximează pe întinderea a cîtor volume. Ceea ce, cu un deceniu mai devreme, părea realizabil, pare, astăzi, incert autorului. Opere ce puteau fi analizate în cîteva pagini pretind acum capitole mult mai bogate. Valorile s-au sedimentat. Cîţiva scriitori şi-au sfîrşit (unii, prematur) cariera literară. E absolut firesc să fie aşa, ceea ce vreau să subliniez este însă că Eugen Simion a devenit el însuşi mai precaut şi că elanul cu care a pornit la dram s-a mai potolit. Ar fi fără folos să alcătuim o listă de prezenţe şkuna de absenţe. Cînd autorul îşi va declara încheiată opera, vom putea discuta. Cartea s-a dezvoltat prin adaosuri şi reluări, aşa că nu putem şti cu adevărat cum va arăta în forma ultimă. O parte din autori sînt trataţi încă parţial, în primul volum, cu una ori două opere, aşa că vor trebui aduşi la zi. Doar capitolul despre Cezar Baltag a fost rescris în acest fel.

între primul volum şi următoarele două există şi o altă deosebire: volumele doi şi trei conţin, aproape fără excepţie, sinteze, în care cronicile succesive (unde au fost) s-au topit şi au dat un portret al operei, ceea ce nu se poate spune şi despre primul, în ce priveşte clasificarea, remarcăm şi aici o diferenţă, pe care o pun tot pe seama tot mai marii prudenţe: dacă poeţii continuă să fie grupaţi în categorii tipologice (şi mai rar, istorice), prozatorii şi criticii nu se mai bucură de acest tratament. Cred că Eugen Simion şi-a dat seama de inerentele contraziceri ale unei clasificări pe tipuri şi în ultimele două volume a renunţat, în bună măsură, la ea. E probabil şi că el va revedea, la o eventuală reeditare, întreaga sinteză şi va proceda la remanieri, în scopul asigurării unităţii. Mi-ar plăcea să-i sugerez unele soluţii, dar, pentru asta, ar trebui să am eu însumi o idee clară, pe care, de ce să mint, n-o am.

Mai nimerit decît să stăruim pe acest aspect (relativ, dar important!), este să încercăm să examinăm, prin sondaje, modurile criticii lui Eugen Simion şi eficienţa lor în cîteva cazuri. N-am observat o predilecţie specială, în analize, pentru un gen ori altul. Criticul e acelaşi în paginile consacrate poeziei ca şi prozei, teatrului, ca şi criticii. Gusturile lui mi se pat totuşi limpezi, în ciuda felului cumpănit şi „democratic" de a comenta literatura. De exemplu, nu cred i ă mă înşel spunînd că Eugen Simion şi-a

făcut despre poezie o anumită imagine care, - deşi grija de a întrebuinţa în fiecare caz instrumentul adecvat, precum şi toleranţa arătată diferitelor formule poetice, sînt incontestabile — divulgă unele preferinţe sau inaderenţe. Cele dintîi se referă la poezia gravă, îndeosebi lirică şi confesivă şi în care, în plus, poate fi urmărită simbolistica ascunsă ori un anumit substrat mitic. Ingeniozitatea, spiritul ludic, ironic, intruziunea epicului şi a teatralului în lirică trezesc mefienţa criticului. O ierarhie nemărturisită (şi poate nu deplin conştientă) a speciilor, poate fi, în parte, responsabilă de această împrejurare.

Fapt e că (aleg două exemple opuse) „seriozitatea", uneori dramatică, nu rareori cu accente patetice, sfîşietoare, din poezia Măriei Banuş prilejuieşte lui Eugen Simion una din cele mai bune analize din cartea lui, în care înţelegerea se sprijină pe simpatie, iar expresia critică are căldură şi nobleţe. Este, stilistic, registrul „înalt" al criticii lui Eugen Simion: „Clarviziune agonică? Iată o interogaţie tulburătoare şi o definiţie posibilă a poeziei care îşi redescoperă tonalitatea adecvată şi uneltele. Poezia Măriei Banuş devine, cu adevărat agonică în sens mai profund existenţial: începe să vorbească de hotare şi răspîntii, de apăsarea de fulg a melancoliei şi, din ce în ce

mai insistent şi mai convingător liric, de moarte". Exemplul contrar TI putem culege din studiul despre Nina Cassian, care e la fel de exact în caracterizări, multe memorabile („sufletul sîngeră şi spiritul străluceşte"), dar indică o evidentă neaderenţă la spiritul paradoxal, ironic şi ludic al poeziei. Vivacitatea intelectuală, îndemînarea, experimentul modernist sînt, evident, note caracteristice pentru autoare, dar în identificarea lor criticul pune o perceptibilă îndoială de principiu: „O poezie superior-mimetică, manieristă într-im grad avansat, supusă spiritului combmativ", conchide el, şi simţind că definiţia ascunde un reproş, li displace, hotărît, formula respectivă. Mai mult, parti-pris-ul îl împinge la unele aprecieri, cum să zic, delicate. Antenele critice nereceptînd turnura paradoxală a unor versuri de dragoste, Eugen Simion se întreabă reprobator: „Nu-i o exagerare din partea unei poete cerebrale să facă elogiul frunţii înguste?" Respectivele versuri conţin însă cel mult un fals elogiu: „Dinţii tăi stelari, fulgerători, /parcă-mi muşcă inima adîncă, /Ah, mă înspăimînti eşti prea frumos! // Dar îţi mulţumesc pentru această/ frunte-ngustă, fără de idei, l ce mă lasă să privesc în tihnă / dulcea-ţi buză, dinţii tăi vicleni". Altădată, cînd poeta scrie, într-un soi de fabulă, în aceeaşi manieră inconfortabilă pentru critic: „O clipă am sperat, o clipă doar, /să mă înşel, şi să-i descopăr dedesubt /pateticele ugere materne, fecunde clopote, sau, daca nu, / pe un grumaz, virila încordare muşchiulară / a taurului, in zadar. / Era un bou neutru, fără patimi", comentariul survine perplex: „Ce asprime, ce nedreptăţire pentru tradiţionalul tovarăş al ţăranului, obiect de cult la alte popoare!" Trebuie să admitem că poeta i-a }ucat aici un mic renghi interpretului. Nu mai e nevoie să explic de ce, în aceste condiţii, mi s-au părut mai juste, în esenţă, studiile despre Cezar Baltag, A. E. Baconsky, Mircea Ciobanu, Adrian Miran, Ileana Mătăncioiu (ca şi atîtea altele), decît cele despr& Florin Mugur ori Leonid Dimov. O oarecare dificultate de a nimeri lungimea de undă potrivită e de remarcat şi în capitolul consacrat avangardiştilor, neîndoielnic foarte serios şi informat, dar mizînd, în analize, pe elemente nu neapărat caracteristice acestui fel de poezie. Criticul pare a voi cîteodată să dea un sens non-sensurilor voite ale suprarealiştilor, pescuind simboluri sau teme. El caută, probabil, garanţii de ordine şi securitate a imaginilor, golfurilor

unde valorile fanteziei sînt mai calme. Asocierile cu totul insolite le socoteşte comice. Aceasta fiind şi părerea lui G. Călinescu, n-ar fi trebuit să uităm că autorul Principiilor de estetică preciza că obişnuinţa noastră cu noul şterge, cu vremea, respectiva impresie. Numai ceea ce e prea nou în literatură ni se pare cîteodată ilar.

După o jumătate de veac de experimentare a limitelor puterii noastre de a cuprinde contrariile, nu mai sînt convins de corectitudinea impresiei lui Eugen Simion. Probabil că, şi în această împrejurare, e vorba de un gust care refuză o formulă.

Dacă privim, în totalitate, analizele de poe'zie ale criticului, ne dăm seama mai bine de un lucru: există în ele o indenegabilă potrivire între obiectul dezvăluit şi metoda folosită. Obiectul, de regulă, e un anumit conţinut spiritual-afectiv - teme, .motive, atitudini, obsesii - şi simbolistica în stare să-l traducă. Orientarea spre „existenţial" a criticii îi hotărăşte instrumentele, care nu ţintesc decît atît cît e necesar expresivitatea propriu-zisă, limba, structurile materiale ale discursului, situîndu-se de obicei în planul valorilor morale, filosofice, „vitale", ale liricii. Elementele cu care operează criticul sînt de aceea, mult mai des acelea individuale, empirice, irepetabile, şi care ţin de o experienţă a fiinţei, şi doar accidental acelea generale, categoriale, recurente, revelînd o experienţă de limbaj. Critica de poezie a lui Eugen Simion reprezintă o variantă personală a criticii profunzimilor, înclinată spre tematism şi nu spre structuralism, în alţi termeni, nivelul ei privilegiat este conţinutul formei şi nu forma conţinutului.

Din cele şase sute de pagini ale volumului, peste patru sute, adică mai mult de două treimi, sînt consacrate poeziei. Proza şi critica îşi împart oarecum echitabil treimea rămasă. Judecind din acest unghi cantitativ, al numărului de pagini, ordinea interesului lui Eugen Simion este, referindu-ne la prozatorii comentaţi în volumul trei, următoarea: Sorin Titel şi Ion Băieşu, Constantin Ţoiu şi G. Bălăiţă, Teodor Mazilu şi Octavian Paler, Bujor. Nedelcovici şi Radu Cosaşu. Ca să nu se creadă că urmăresc cu tot dinadinsul să-l pun rău cu scriitorii, să adaug că aceasta nu e, neapărat, şi o ordine valorică. Ea ne furnizează totuşi unele indicaţii, măcar în privinţa metodei de analiză. Critica de proză a lui Eugen Simion e mai descriptivă decît aceea de poezie, în care, dacă nu lipsesc citatele, predomină dorinţa de sistematizare în jurul unor atitudini şi simboluri-cheie. Romanele şi nuvelele sînt mult mai des repovestite, cam în manierea lui G. Călinescu (de al cărui stil, în paranteză fie zis, Eugen' Simion e mai apropiat astăzi decît la începuturile lui); cu arta reţinerii esenţialului şi, cînd e cazul, cu umor. Judecăţile de valoare sînt de obicei implicite, ceea ce nu înseamnă că inexistente, dovadă reacţia iritată a unui romancier, deşi studiul în cauză mi se pare pe cît de exact, pe atît de favorabil. Implicite sînt şi caracterizările sau definiţiile, greu de spicuit spre a le cita, ca ilustrare a talentului criticului. Iată una singură (e drept, privitoare la eseistica prozatorului): „Eseistul (Octavian Paler) pune patimă şi iscusinţă în

astfel de lecturi subiective, mereu in acel stil războinic (un stil al deciziei şi al ultimatumului'), eliminîndspaţiile de respiraţie calmă, de răsfăţ şi ironie... Radicalismului moral îi corespunde, astfel, un radicalism al stilului de a specula in domeniul ideilor morale ". Există, în această secţiune, şi cîteva portrete, lovinesciene ca afinitate, ca şi scurte biografii, bazate pe scrisori solicitate autorilor. E! arată la Eugen Simion o anumită plăcere de a face proză în marginea prozei (acelaşi e uneori şi sensul rezumatelor de roman). De la autorul Timpului trăirii, timpul mărturisirii ne puteam aştepta, în definitiv, la această orientare a criticii lui spre proză.

Cu un portret se deschide şi secţiunea Critici şi eseişti, al lui Alexandru Paleologu, văzut, din punct de vedere vestimentar, ca un personaj proustian („stilul acesta supravegheat, distins şi oarecum distant", a cărui eleganţă sobră ar contrasta cu ţinuta sportivă a intelectualilor din epoca noastră,,, cindprofesorii vin la Universitate in blugi etc ") Portretul e frumos, dar, îndrăznesc a afirma, eronat. Cine îl ştie pe autorul Bunului simţ ca paradox, purtîndu-şi cu nonşalanţă blugii şi sandalele pe piciorul gol chiar şi în ocazii solemne, îşi dă seama ce vreau să spun. Forma lui de epatare e inversă decît aceea a lui Swann sau a lui Marcel însuşi din romanul lui Proust. Despre eseurile lui Al. Paleologu, Eugen Simion scrie admirabil, deşi sînt prea puţine asemănări între critica celor doi. Se vădeşte o dată mai mult că un critic poate avea receptivitate faţă de formule foarte deosebite de a sa. E instructiv să notez şi că, dacă în poezie mi s-au părut vizibile graniţele între care se mişcă sensibilitatea estetică a lui Eugen Simion (sau, în orice caz, între care se simte acasă), în critică mi-ar fi mult mai dificil să le trec pe hartă. Nici cu M. lorgulescu, Livius Ciocârlie sau N. Steinhardt nu-i descopăr lui Eugen Simion cine ştie ce afinităţi şi totuşi studiile despre toţi trei sînt juste şi scrise cu simpatie. Mircea lorgulescu „e mereu de faţă unde se intîmplă ceva in literatura noastră", afirmă Eugen Simion într-una din acele formulări ce se ţin minte şi de care, fără a abuza, el uzează uneori. N. Steinhardt e portretizat foarte frumos: „Pe memorialistul acesta cu faţa uscată de sftnt bizantin şi barba rebelă de rabin din nordul Moldovei îl zăresc uneori pe stradă: singur, adus puţin de spate, mereu zorit, preocupat mereu de ceva ce scapă înţelegerii mele. L-ai crede coborît dintr-o gravură veche, aceea, de exemplu, ce înfăţişează cu exeget de texte sacre, strecurîndu-se pe lingă zidurile cetăţii, într-un ev mediu mistic. Trăieşte în ultimii ani retras într-o mănăstire din norul ţării". A înţelege nu înseamnă a accepta pe de-a-ntregul. Studiul despre Ov. S. Crohmălniceanu e caracteristic pentru felul în care Eugen Sirrtion

împleteşte acordul cu dezacordul şi în care explică fora să condamne. Nu cred că el ascunde ceva şi din ceea ce gîndeşte despre evoluţia criticii lui Ov. S. Crohmălniceanu: francheţea e desăvîrşită. Nimic nu e însă nedrept ori ofensator în aceste pagini, în care destinul unui critic e legat de destinul unei epoci (şi ce epocă!) din literatura română: ,,Cine vrea să-şi facă o idee despre evoluţia criticii române între 1950-l960 şi despre replierile ei spectaculoase poate urmări, cu încredere, studiile lui Ov. S. Crohmălniceanu, cronicarul literar cel mai important al momentului. El a trecut prin toate evenimentele şi a supravieţuit schimbărilor de direcţie, «clarificărilor», analizelor, criticilor şi autocriticilor ce se ţin lanţ. A fost în repetate rînduri atacat pentru cosmopolitism şi alte «derivaţii» ideologice, a atacat la rindul lui revizionismul in literatura şi critica literară. Spirit angajat, ascuţit, om de gust, a încercat să reprime prin analize caustice poezia proletcultistă şi proza acefală, artificială, din epocă şi a reuşit in unele cazuri. A suportat consecinţele şi a tăcut oarecare vreme, după care a luat-o de la capăt".

Scriitori români de azi (afiată deocamdată la al treilea volum) va deveni, într-o zi, cea mai importantă sinteză critică a literaturii noastre contemporane. Simplii amatori de literatură ori specialişti o vor scoate din raft ori de cîte ori vor voi să afle o opinie autorizată, competentă profesional şi onestă intelectual.

(România literară, nr. 20, 1984)

„Critica bine temperată"

Două trăsături mi se par definitorii pentru activitatea critică a lui E. Simion.

Aş numi-o pe cea dintîi lovinescianism. De numele lui E. Lovinescu, despre care E. Simion leagă, înainte de orice, o carieră întreagă consacrată literaturii contemporane, între 1919 şi 1943, criticul de la „Sburătorul" n-a fost doar susţinătorul cel mai de seamă al noii literaturi române de după Marea Unire, dar, într-un fel, criticul care i s-a devotat în exclusivitate şi care a făcut pînă şi din volumele despre Maiorescu un prilej de a afirma valorile actualităţii ideologice şi culturale. La rîndul lui, E. Simion a fost, cu puţine excepţii, atras de contemporaneitate. Excepţiile sînt studiul lui de debut despre proza eminesciană, urmare a lucrului în echipa lui Perpessicius, şi Dimineaţa poeţilor, al cărei titlu spune singur că e vorba despre cei dintîi poeţi români. Jurnalele (francez, german) nu intră în categoria criticii. Masivele tomuri intitulate Scriitorii români de azi reprezintă una din

foarte rarele tentative de a cuprinde într-un tablou poezia, proza şi dramaturgia deceniilor de comunism. Cu unele retipăriri, reluări sau adaosuri, ele acoperă, ca o umbrelă, cam tot ce s.-a scris important şi oferă cea mai obiectivă panoramă a unei epoci literare deloc obişnuite. Pentru cititorii de mîine (şi deja pentru cei de azi), această obiectivitate începe să nu mai fie corect înţeleasă. Lumea a uitat că se putea (totuşi!) scăpa de rigorile cenzurii comuniste şi că destui comentatori ai fenomenului precoce din Restriştile lui Voronca, ori în simbolismul tardiv al Orei fîntînilor lui Vinea, a fost o vreme abandonat în favoarea manifestărilor şi practicilor unei arte care credea că schimbă definitiv poezia, tematica şi limbajul ei. O dată experienţa consumată, toţi trei au redevenit ce fuseseră dintotdeauna: Maniu, un chtonic, cu un puternic instinct plastic imaginea dată de el literaturii vremii să nu mai fie acceptabilă pe de-a-ntregul ori să cadă sub contestarea generaţiilor noi. Dar este o imagine memoralmente corectă, ceea ce oferă deja o garanţie enormă de neinfestare ideologică, în condiţiile în care coloana vertebrală a multor confraţi într-ale criticii s-a curbat deseori şi reversibil.

O particularitate a raportului pe care E. Simion l-a întreţinut cu literatura actualităţii vine şi din faptul că el n-a fost, la drept vorbind, un cronicar literar. Desigur, a scris cronică în mod frecvent (scrie şi astăzi în Literatorul şi în Caiete critice), dar nu cred că punctul forte al activităţii lui critice trebuie căutat în foiletonul săptămînal avînd ca obiect o apariţie editorială recentă. Se remarcă lesne că foiletonistul a .,fugit" deseori în comentarii cu un caracter de generalitate sau a publicat pe spaţiul rubricii fragmente din studii mai ample, destinate de la început unor cărţi de istorie literară. Meritul principal al criticului a fost acela de a încerca să nu prindă cu promptitudine pulsul valorilor ,.la zi", dar să dea, după un oarecare timp, primele sinteze adevărate Lipsit de spontaneitate (şi în gust, şi în elaborare), E. Simion şi-a îndreptat atenţia către comentariul analitic, evitîndu-l pe acela nemijlocit evaluativ. Studiile lui

surveneau de obicei cînd exista un anumit consens al oamenilor de meserie în privinţa valorilor cărţilor ori a scriitorilor; şi ele profitau din plin de apele calem pentru a le străbate în toate direcţiile şi pentru a formula cele dintîi observaţii quasi definitive.

Avantajul acestui efect de distanţare a fost că, dintre criticii generaţiei noastre, E. Simion s-a numărat printre cei mai rapid asimilaţi de şcoală. Manualul omologhează nu numai poezia ori proza unei epoci, dar şi critica ei. Tipul de studiu preferat de E. Simion a interesat automat şcoala, săracă, în general, la capitolul literatură

actuală şi mai ales la critică actuală. Profesorii au mai mare nevoie de comentarii, de analize decît de judecăţi de valoare. Circulaţia textelor din Scriitorii de azi m şcoală şi universitate a întrecut-o pe a tuturor celorlalte scrise în epocă. Nu există profesor de limba română din ultimul sfert de veac care să nu le fi citit, utilizat ori predat. Tezele de bacalaureat ori de admitere au abundat în citate ori în preluări nedeclarate din cărţile lui E. Simion. Metaforele lui critice s-au tocit pe băncile şcolii şi universităţii pînă la a deveni clieşee. Cred că E. Simion e la fel de iritat (ca şi mine de ale mele) de soarta unora dintre formulele puse de el în circulaţie, cum ar fi - cea mai tocită din toate! - aceea care face din N. Labiş „buzduganul unei generaţii", după asemănarea cu buzduganul pe care zemeul din basmele noastre populare îl făcea să izbucnească în poarta casei cu mult înainte ca el însuşi să-i treacă pragul, (îmi închipui că E. Simion a avut în subconştient imaginea aplicată de G. Călinescu, în Istorie, vocii profesorului Iorga în drum spre amfiteatru unde-şi ţinea cursul). Această banalizare este inevitabilă şi nimeni nu este cruţat de ea.

A doua trăsătură (la care m-am referit la începutul articolului) a criticii lui E. Simion este natura ei fundamental descriptivă, adică tradiţională, în bună parte, succesul acestei critici în mediile didactice se explică şi prin modul oarecum conservator în care autorul Scriitorilor de azi şi-a conceput şi practicat meseria. Nu doar că şcoala nu iubeşte noutatea: dar îmi vine greu să-mi imaginez în mîinile unui dascăl altă metodă decît aceea descriptivă tradiţională. Structuralismul, semiotica ori interpretările derivate din naratologia modernă n-au cucerit şcoala, chiar dacă au făcut autoritate în universitate. E. Simion s-a ţinut constant departe de metodele noi. Singura care l-a fascinat la un moment dat (şi care a dat roade vizibile în Dimineaţa poeţilor, dar nu şi în studiile despre contemporani) a fost tematismul richardian, într-o variantă întrucîtva simplificată, şi, în orice caz, bine temperată, în general însă, E. Simion a descris cu instrumente clasice poezia ori romanul, a rezumat, a povestit şi a schiţat portrete. Stilul criticii lui a rămas, în aceste condiţii, perfect inteligibil. Accesibilitatea n-a fost chiar marea iubire a criticilor, mai ales din anii '70, cînd structuralismul şi naratologia le oferiseră deja un jargon îndeajuns de sofisticat. Trebuie spus că E. Simion a refuzat cu hotărîre acest jargon, preferîndu-i vechiul impresionism lovinescian, abia împrospătat sub raport tehnic. Cu vremea, s-a accentuat latura subiectivă, confesivă a criticii lui (şi Lovinescu a cunoscut o evoluţie asemănătoare), în avantajul unei expresivităţi mai „personale", mai suple şi mai simpatice. Dar tehnicismul nu i-a intrat niciodată în graţii criticului,

nici schemele, „desenele", ori tabelele la modă printre studenţii profesorului.

Aş dori să spun, în încheierea acestor sumare consideraţii, cîteva cuvinte despre felul cum citesc eu însumi critica lui E. Simion. E vorba de o apreciere de lectură (şi de relectură), în care gustul joacă rolul principal. Am lăsat la urmă aceste observaţii, fiindcă am vrut să fiu sigur că ele vor fi interpretate cum se cuvine, aşadar, după ce am înfăţişat cu o anume ştiinţifică răceală (atîta cîtă ne permite critica) trăsăturile operei lui E. Simion şi i-am sugerat locul ocupat în critica postbelică.

îl găsesc pe autorul Scriitorilor de azi prea rigid pentru gustul meu şi cu o viziune mai degrabă conservatoare asupra literaturii. Nu i-a plăcut niciodată să rişte. Judecăţile lui (în general, acceptabile) au venit după ce lucrurile s-au aşezat şi nu mai există primejdia unei compromiteri (prin exces de laudă ori de negare). Deşi a stat peste trei decenii în foişorul cu priveală (cum era numit acum două sute de ani miradorul) al criticii, e greu de spus că a descoperit ori că a lansat un scriitor. Nu e singura menire a criticii aceasta, recunosc, şi nici măcar nu sînt convins că e.cea mai de seamă, dar pare oarecum, curios să izbuteşti performanţa, cînd eşti.cronicar, de a scrie totdeauna al doilea despre autori. Sub acest raport, E. Simion e un fel de Raymonth Poulidor (ciclistul francez al anilor '60) al criticii noastre de după război. Lipsa aceasta relativă de curaj se observă şi în tratarea să-i zicem nediferenţiată a scriitorilor. Dincolo de M. Preda şi alţi unul sau doi senatori de drept ai istoriei contemporane a literaturii, toţi ceilalţi scrikori sosesc, în reprezentarea lui E. Simion, în pluton compact (în virtutea inerţiei, recurg tot la o metaforă din ciclism). Aceasta se explică prin faptul că E. Simion n-are suficientă vigoare nici în entuziasm, nici în dispreţ. Polemica a practicat-o rarissim şi nerelevant. Aşa cum n-a propus un autor, nici n-a demolat pe vreunul. Cronicile lui conţin judecăţi cuminţi. Aerul lor e călduţ. Te poţi aştepta din partea lui mai curînd la o banalitate decît la ceva şocant. Lipsa preferinţelor e vădită: criticul scrie la fel despre oricine. E un avantaj aici: egalitatea de umoare. Dar şi un dezavantaj: slabul accent emoţional. Un critic care nu-şi dă niciodată în petec, probabil din cauza unui seif control perfect, e tot aşa de puţin simpatic ca o femeie splendidă, dar frigidă.

Bănuiesc critica lui E. Simion de o carenţă esenţială: inautenticitatea. Criticul Scriitoruld e azi e acelaşi cu toţi şi egal cu sine însuşi. Dar n-are (sau n-o comunică) decît o minimă bucurie a lecturii. E sastisit de cărţi ca Don Juan de femei, fiindcă a descoperit relativ

Literata

cronici1)

imprimi

general

lucruri i

de eruc

căci ra

formul

spre

impre>

în adr

explici!

„Ai fiecare j încred \ el, 'in t faci ac\ sa nu tragicei, în j antich j pereni şi a ei '

C'c«

doua ' Ca şi | fin de'

sau >' coinc cosmi artist sister capitt recen fabul | supei IV

contt' deosi (penti' „isto I. M

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

repede că toate cărţile sînt la fel. Temperatura frazei lui critice nu creşte şi nu scade niciodată dincolo de o anumită limită. Pare ,şi puţintel ţeapănă, din pricina ştraifului şi a unei atitudini hautaine, cum zic francezii, a autorului. Scriind despre toată lumea (ceea ce este un merit), nu poţi să ştii ce înclinaţii are (ceea ce este un defect). Şi nefiind constrins de nici un imbold lăuntric, e supus modei. C. Noica i-a displăcut teribil de la început, în aşa fel încît a recenzat nefavorabil Jurnalul de la Păltiniş, nesesizînd parcă faptul că el aparţine lui G. Liiceanu şi că Noica nu e decît un personaj în acest jurnal. După revoluţie, a devenit însă recenzentul oficial al autorilor în generaţia lui Noica interzişi sau ucişi de comunism. Dar nu văd nici cea mai vagă afinitate între el şi EHade ori Vulcănescu. Articolele despre aceştia sînt inodore şi incolore. Le scrie şi le rescrie totuşi, ca şi cum ar asculta melodia unei arii a timpului.

Cea mai atrăgătoare (şi stilistic) parte a operei Iui E. Simion rămîne, la relectură, acea memorialistică din Timpul trăirii, timpul mărturisirii, unde morga obişnuită a fost înlocuită de o anumită căldură a confesiunii. Şi dacă în critica propriu-zisă se observă mai lesne efortul, deseori laborios, decît talentul spontan, în jurnalul amintit ies la iveală nebănuite daruri de portretist şi de evocator.

(România literară, nr.20, 1993)

Lucian Raicu LUCIAN RAICU „Reflecţii asupra spiritului creator"

„La originea scrisului se află un şoc, mai exact spus o ruptură", afirmă Lucian Raicu într-unul din atît de interesantele sale „fragmente critice" (strînse în Reflecţii asupra spiritului creator ca într-un jurnal de lectură); idee pe care o ilustrează cu o întîmplare relatată de Andre Gide în Feuillets d'automne. Deşi întîmplarea „pare desprinsă din genul oarecum facil al memorialisticii de almanah literar", ea de fapt „spune enorm despre Gide". Fiind, la 27 de ani, primar peste propria sa proprietate din Calvados, Gide cunoaşte pe un oarecare Mulot, lucrător necalificat, folosit la muncile cele mai grele şi dezonorante, îr5 ciuda faptului că omul avea unele însuşiri care-l deosebeau de consăteni pînă la a părea „fiul din flori al vreunui aristocrat". Intervenind pe lîngă administratorul său, în favoarea lui Mulot, Gide află că admirabilul bărbat îşi datorează situaţia actuală împrejurării că are cazier judiciar. Gide e surprins. („Să fie acesta şocul de care vorbeam ? - se întreabă Lucian Raicu. Ei bine, nu "). Discută cu Mulot care-i declară că fusese victima unei erori judiciare. Nu fără insistenţe, smulge de la el istorisirea următoare: abia liberat din armată, cu ani în urmă, Mulot lucra pentru Compania de Căi Ferate la consolidarea unui taluz; nişte vînători pătrunseseră în zonă, în căutare de vînat, deşi lucrul era interzis, şi împuşcaseră un iepure; jandarmii le dresaseră proces-verbal de contravenţie, bazaţi pe mărturiile cîtorva din lucrători; ulterior însă, cum se dovedise că vînătorii au rubedenii sus puse, totul căzuse baltă, iar lucrătorii de la taluz îşi retrăseseră, de frică, mărturiile; toţi, în afară de Muiot care perseverase întru-adevăr şi fusese pînă la urmă condamnat pentru mărturie falsă. Reacţia lui Gide e „o nestăvilită indignare". Dar şocul, ruptura, nu se produc nici în acest punct al întîmplării. Tînărul primar pleacă la Paris încercînd să obţină dreptate pentru Mulot. E însă prea tîrziu spre a se reface procesul şi prea devreme pentru o ştergere a cazierului. Timpul trece, Gide vinde proprietatea din Calvados, uitînd de Mulot. Dar, revenit în sat peste ani, şi întîlnind pe fostul administrator, din vorbă în vorbă, îşi aminteşte de prietenul său. Află că îi fusese prescris cazierul şi ajunsese primar într-un cătun vecin. Dar află încă ceva mult mai important; şi anume că Mulot îl minţise, povestea cu vînătorii fiind o pură invenţie: fusese condamnat pe drept, fiindcă violase o fetiţă. Gide e uluit, lovit în buna lui credinţă, jignit. Iată şocul! Comentariul lui Lucian Raicu încearcă să desprindă semnificaţiile acestui şoc.

Astfel de întîmplări găsesc „numai ţi numai pe cei în stare să le primească", observă criticul, pe cei care se lasă loViţi de ele, dezarmîndu-se singuri de orice orgoliu sau prejudecată. Revelaţia tuturor acestora nu e, apoi, exclusiv de ordin moral: „ ar fi o platitudine să credem că ea se reduce la descoperirea (umilitoare, desigur) a rupturii dintre imaginea privitoare la Mulot şi adevărul crud, batjocoritor". Revelaţia - încheie Lucian Raicu - începe să capete sens abia cînd se deschide spre un „orizont abisal", acela al „perfecţiunii minciunii avansate de Mulot". „Minciuna poate fi la fel de coerentă ca adevărul! Mai mult: minciuna poate fi la fel de adevărată ca adevărul! Sau, poate, mai adevărată?! Relatarea (de înaltă ţinută literară, dar şi morală) a lui Mulot în postură de ' «victimă a justiţiei» este mult mai convingătoare, mult mai verosimilă decît adevărul expus în zece cuvinte la sfirşit; un adevăr fad, cam stupid, cam melodramatic - şi totuşi, spre deosebire de admirabila şi răscolitoarea minciună, un adevăr; absolut de necontestat, dar sărac, plictisitor, în ciuda aspectului său vag senzaţional: senzaţional de duzină, «făcut», «literar»jn sensul mediocru al cuvînţuhti*.

De ce am dat acest lung exemplu din Reflecţii? Nu numai pentru subtilitatea şi profunzimea diagnosticului pus de Lucian Raicu în cazul Gide-Mulot, dar şi pentru că el ilustrează foarte bine modul de a gîndi şi metoda criticului. Cine, mai ales, i-a citit cartea despre Gogol -minuţioasă şi adîncă, originală şi temeinică, - înţelege uşor acest lucru. Faguet spunea că a citi bine înseamnă a citi încet. Critica lui Lucian Raicu este una lentă, înaintînd prudent, cu paşi mici, ocolind, tatonînd, fixînd. Psihologic, ea reprezintă o formă a amînării şi, nu întîmplăfor, criticul socoteşte că scriitorul „este adesea un om cu atitudini şi reacţii întîrziate". Reacţia - a artistului, ca şi a criticului - la şocul realului (în cazul criticului la al cărţii citite) trebuie să fie întîrziată pentru a cumula suficientă energie, în artă, spre deosebire de viaţă, promptitudinea nu e profitabilă, ducînd la epuizarea prea rapidă a energiei şi la scăderea tensiunii. Artistul (şi criticul) îşi pun singuri obstacole, îşi cultivă şi sporesc tensiunea pînă la a o face de nesuportat. Această concepţie despre creaţie Lucian Raicu o exprimă în toată cartea sa de azi, sprijinind-o pe exemple numeroase, cele mai multe (covîrşitoarea majoritate) fiind alese din rîndul operelor mari ale lumii, într-un articol despre Reflecţii de acum cîtăva vreme, Mircea Zaciu a descris „ermitajul criticului" şi nu are rost să-i repet operaţia: dar mi se pare că natura exemplelor oferite de Lucian Raicu este semnificativă şi dincolo de numele ca atare. Desigur, o capodoperă e totdeauna o dovadă mai demnă de luat în seamă decît o operă măruntă. Dar încă:

în cazul ei, amînarea, tensiunea, obstacolul ating cote pe care opera măruntă nu le cunoaşte. Există o intensitate a cîmpului unei capodopere care atrage evident pe L. Raicu. Toată critica lui gravitează în această zonă. Autorul Reflecţiilor e un vulcanolog care caută apropierea craterelor şi iminenţa exploziilor, mereu ameninţat să piară ca Pliniu cel Bătrîn, sub lava unyi Vezuviu literar, în recenzii, la cărţile obişnuite, criticul reface în imaginaţie aceeaşi mare activitate vulcanică, de unde şi impresia de excesiv, de emfatic, de inaderenţă la obiect pe care ele o lasă adesea.

Domeniul predilect al criticii lui Lucian Raicu este, în definitiv, acest spaţiu în care forma operei se întrezăreşte din aburii fierbinţi ai naşterii ei. Lucian Raicu vorbeşte de o coincidenţă între formă şi geneză: „Opera finită, înţeleasă bine, nu este altceva declt reprezentarea exactă a drumului spre ea şi, deopotrivă, descrierea atentă a procesului de producere tinde să se identifice pînă la urmă cu imaginea înţeleasă a operei închegate". Şi, în concluzie: „Orice critică a operei este o reconstituire a genezei ei şi orice tentativă de surprindere a momentului genetic este şi o definiţie veridică a operei constituite". Ideea e frumoasă, aplicabilă însă doar pe jumătate criticii lui Lucian Raicu al cărui obiect nu este totuşi aproape niciodată opera propriu-zisă, ci posibilitatea ei. Consideraţiile cele mai frapante (ca acelea despre Gide-Mulot) se mişcă într-un cîmp de potenţialităţi, acolo unde opera, în stare născîndă, mai poartă pe corpul ei spuma virtualităţilor de tot felul. Această critică respinge (nu de tot şi nu, desigur, şi în principiu) orice approach pur formal, de tip structuralist, în care opera nu este decît un obiect sau o reţea. Ea e mai aproape de psihocritică, fără a urmări însă aspectul anecdotic, exterior evenimenţial. Opera este adevăratul eveniment în biografia oricărui creator, replică L. Raicu biografiştilor de felul fui Henri Troyat sau. Maurois. E oricum o critică de identificare, de trăire, un dialog între conştiinţe, în sfîrşit, principala ei vocaţie este aceea analitică. Sinteza e respinsă de două ori: o dată pentru că pare a nu reţine din ,.viaţa" operei decît termenul final, acela ce poate fi fixat într-o formulă, floarea pomului, culeasă cu un gest elegant, dar ofilindu-se fulgerător* şi a doua oară pentru că e, prin natură, prea

categorică. („Rugat să rezume în două-trei fraze sistemul său filosofic, Bergson răspunde că dacă ar putea să facă asta n-ar mai fi scris sistemul, că tot sistemul este încercarea de a face acest rezumat": iată un paradox aparent, care defineşte o gîndire - critică, filosofică, - analitică, pentru care a rezuma înseamnă a complica, a nuanţa şi a ezita la nesfîrşit). Observatorul literaturii ca potenţialitate, nu are cum iubi recea

cronici impri genera lucruri de erudj căci formul spre a imprev în adm explica „Mi fiecare încrede el, în or faci act sa nu n tragicii, el, în antichit pereniti şi a epc' Can; doua st Ca şi în fin de s sau XX *(coincis i! cosmog i artistic-'; sistema capitole recenzii fabuloa supeno Mu] contem(deosebi l pentru „istorie I. M. S

încremenire a sintezelor şi lipsa lor de nuanţă. O lungă călătorie prin rădăcini şi prin tulpină, tinzînd necontenit spre coroana înflorită, dar amînînd, amînînd accesul la floare - iată visul secret al acestei critici „interioare" (chiar şi cînd nu e profundă), lente (ca demers, chiar şi cînd atenţia e numai simuiată) şi impregnată de subiectivitate (chiar şi cînd e vorba doar de un mod al spunerii, de un ton al vocii şi nu de adevăruri personale), între criticul-fluture (sau albină?), ce colindă florile, şi criticul-cariu, ce sapă infinite canale, instalîndu-se în casa altuia ca în casa proprie şi „renovînd-o" după gustul lui, nu mai e nevoie să spun care e metafora potrivită cu spiritul Reflecţiilor lui L. Raicu.

Reflecţiile rezultă, în fond, din ce a căzut de la masa autorului lui Gogol sau fantasticul banalităţii ori al lui Llviu Rebreanu: nu pun nici o intenţie peiorativă în afirmaţii. Un critic citeşte multe cărţi despre care nu scrie; îi trec prin minte idei ce nu-şi găsesc întrebuinţare în studiile sale; nimereşte formulări fericite pentru care nu are loc imediat. Aceste „rămăşiţe" (firimituri sau mari bucăţi) sînt uneori extrem de interesante, pline de sugestii şi au, în tot cazul, un caracter de bruion care face ca gîndirea scriitorului să poată fi surprinsă la lucru, în ebuliţie, pe viu. Reflecţiile lui L. Raicu au acest merit şi le-am citit cu plăcere şi cu folos. Autorul nu e numai un om inteligent şi cultivat, dar o personalitate foarte originală: „spectacolul" oferit de o astfel de minte e pentru oricine instructiv. Din cele trei secţiuni ale cărţii, mi s-a părut că prima (aproape trei sute de pagini din patru sute cincizeci) este, tocmai din acest motiv, cea mai bună. A treia fiind oarecum hibridă, a doua (în care obiectul reflecţiilor este critica) cuprinde multe pagini de pură constatare, neamănunţite, ce par oarecum ocazionale. Aerul de jurnal, de confesiune, acel accent inimitabil de sinceritate pasionată (pe care L. Raicu ştie s-o şi joace atît de bine), părînd a comunica nu roadele unei gîndiri, ci gîndirea însăşi, în plină manifestare, stilul voit fără strălucire, aproape chinuit, fraza lungă, abundentă în paranteze, sublinieri şi ghilimele (din dorinţa de ; prinde toate nuanţele), pînă la sofisticare, toate acestea se întîlnesc mai ales în secţiunea iniţială a Reflecţiilor şi-i formează farmecul şi interesul.

(România literară, nr. 6, 1980)

„Fragmente de timp"

într-un interviu acordat anul trecut lui George Arion pentr „Flacăra" şi reluat în finalul Fragmentelor de timp, Lucian Raicu se

referă la o celebră expresie a lui Stendhal: „Avoir pour metier sa passion". Făcînd-o a sa, criticul mărturiseşte a fi avut noroc în alegerea profesiei pe care o exercită dintotdeauna deoarece acesta s-a confundat cu o vocaţie. Oarecum în prelungirea acestei idei putem observa că nimic nu caracterizează mai bine pagina criticului. decît patosul. Inteligent, cultivat, dotat cu simţul umorului, Lucian Raicu o are, mai presus de toate aceste însuşiri, pe aceea a seriozităţii. El ia lucrurile în serios şi vrea să fie luat, la rîndul lui, în serios. Critica i se pare o experienţă spirituală: nici mai mult, dar nici mai puţin decît atît. îşi pune întreg sufletul în ea. E sincer, dar nu dispus să se confeseze. „Nu vă încredeţi in confesiuni", îl previne el pe colocutor. Vreţi să ştiţi ceva despre mine? „Luaţi de pildă capitolul Cu Tolstoi din Calea de acces, ultima mea carte. Aflaţi acolo totul. Chiar şi eu, în rarele clipe cînd devin curios de mine însumi, citesc trei-patru pagini, cu destulă mirare, cu destulă resemnare; va să zică asta este. [...]. In capitolul amintit este chiar vocea mea vorbind despre Tolstoi". Aşadar calea de acces spre fiinţa autorului nu e alta decît opera lui. Şi: „ Calea de acces este calea care duce... pe care nu se află nimic, nici o idee primită, nici o prejudecată, nici o povară purtată inutil de colo pînă colo", îţi vine să repeţi vorbele criticului: va să zică asta este! Nu cunosc, în toată literatura română, un critic mai apropiat de ceea ce s-ar putea numi starea genuină a criticii. El spune: „..Lectura este o experienţă suportată, iar scrisul este o practică în cadrul căreia, angajîndu-ne şi inventîndu-ne, avem curajul să propunem altora să ne suporte pe noi, pur şi simplu ". Plăcerea lecturii este una impură, înrudită cu suferinţa. „Da, o boalâ-nvinsă-i orice carte", remarcă Lucian Raicu în cuvintele poetului. A da curs vocaţiei, care înseamnă, în ce-l priveşte, dorinţa de a citi şi de a scrie despre ce citeşte, e altceva (şi mai mult) decît a se lăsa în voia plăcerii, a jubilaţiei, a exultării. Descoperă, e drept, în lectură un fel nemijlocit şi prezent de a se manifesta, un epicureism sui-generis, asemănător cu al tuturor creatorilor pe care operele anterioare nu-i mai preocupă şi pe care aproape le-au uitat, în vreme ce aceea la care tocmai lucrează le macină nervii şi puterile, îi ţine încordaţi, îi obsedează. Dar plăcerea are ca revers o tensiune uriaşă, aproape paroxistică; de aici patosul. Evocînd într-un rînd serile de la Şcoala de literatură, Lucian Raicu îşi aminteşte că luase obiceiul de a citi cu voce tare prietenilor săi din Gogol. Mărturisirea este în cel mai înalt grad semnificativă şi, deşi lungă, o voi cita pe toată, remarcînd felul în care intensificarea bucuriei lecturii devine la un moment dat dureroasă:

„ Ceasuri în şir, nopţi în şir, abuzînd de consimţământul la început doar formal al celorlalţi, tot pînă în zori, ca-n vremurile bune de

x

odinioară, pînă ce cădeam răpus de oboseală (fizică), niciodată de plictiseală, deşi repetam de zeci de ori aceleaşi pagini, fără să mă satur, cu un nesaţ crescînd, aproape nebunesc Nu era nimic de făcut, pofta de lectură, de interpretare, de mimică, de regie, în loc să slăbească, se intensifica si oarecare surdă îngrijorare se făcea simţită in jur, printre intimi şi binevoitori, în familie şi în societate, oarecare dubiu privind echilibrul sufletesc al neistovitului cititor, actor, interpret, lipsit de măsură, de instinctul conservării, de refluxul limitării. Nu mai ştia, nu mai voia, nu mai era capabil să pună punct. Nici o speranţă, de nicăieri. Dacă nu era lăsat să înceapă, instaura teroarea semnelor de plictiseală; dacă, abuzînd de spiritul concesiv al membrilor grupului, izbutea să înceapă — cu promisiunea fermă că va citi doar două pagini, atît şi nimic mai mult — nu mai era chip să termine. Era ca o boală, după toate semnele, incurabilă ".

Patos, stare genuină, emoţie bucuros-chinuitoare, stil trăit al lecturii, în care opera citită e asimiiată nu doar prin ideile ei, dar şi prin expresia caracteristică, sinceritate nebiografică, păstrînd doar aura personalităţii reale a celui care scrie, nu derizoriul existenţei lui cotidiene - acestea şi altele se pot observa cel mai lesne în întrebări, mirări, exclamări, primul din cele trei capitole ale cărţii de faţă (al patrulea cuprinzînd interviul pomenit la început), şi care continuă problematica şi tonul Reflecţiilor asupra spiritului creator. Aceste şaptezeci de pagini iniţiale sînt rareori egalate în interes al ideii şi în intensitate a expresiei de articolele grupate sub titlu Fragmente de timp (de unde totuşi putem reţine paginile despre caietele şi despre jurnalul lui Rebreanu în raport cu marile cărţi „Fragmentările şi «firimiturile», notele, copilăreştile «citate» din recenzii; somnoroasele reflecţii atît de «banale», bietele de ele, amintirile de toată mina provocate de lectura lui Creangă, care-l încremeneşte, nu alta, de admiraţie. Şi parcă deodată, cum aşa?, Iţic Ştrul dezertor, Ion, Pădurea spînzuraţilor" -, unele din Fragmentele despre Marin Preda, Fraza tăiată, consacrat lui D. Mazilu - „// interesează, şi numai de la un anume grad de complicaţie în sus, imposturile. Nu răul, ci ceea ce seamănă cu binele, nu impurităţile, ci ceea ce seamănă cu puritatea, cu inocenţa, cu nobleţea. Ticăloşia avidă de o bună conştiinţă..." - şi, în fine, „rriicile adevăruri" de mulţi trecute cu vederea din Scene din viaţa literară sau din cronicile literare (doar cîteva fiind sinteze, portrete, cu adevărat, de exemplu aceea despre E. Simion) din partea intituiată Portrete contemporane. în legătură cu ultimele, mi se pare că servitutile genului îl dezavantajează pe Lucian Raicu. Fragmentarismul său genuin n-are

cum umple, altfel decît cu generalităţi, unele din spaţiile inerente cronicii. Plăcîndu-i să se fixeze pe esenţe pure, se descotoroseşte prea repede de introduceri şi lămuriri, absolut necesare totuşi cînd comentezi în plină instanţă o carte. Ce să facă cititorul cu o fineţe critică precum aceea din articolul despre însoţitorul lui C. Ţoiu (,. evitarea nemijlocitului stă în firea acestei deloc prozaice proze, care nu suferă decît adevăruri filtrate"), dacă nu i se spune mai nimic despre acţiunea şi personajele romanului? Nu sînt, poate, cel mai indicat să judec aceste cronici, foarte personale, în observaţii de amănunt şi cu o justeţe incontestabilă a nuanţelor, căci mie toate cărţile la care se referă îmi sînt cunoscute: dar, punîndu-mă în situaţia cititorului neavizat, căruia cronicarul i se adresează în primul rînd, nu pot să nu remarc eventuala dificultate de înţelegere. Cronicile lui Lucian Raicu pot fi corecte şi profunde, dar n-au ceea ce se cheamă eficacitate. Vizează ţinte prea îndepărtate, pierzînd-o pe aceea specifică. Din tot ce a scris, îl prefer pe critic în Reflecţii (asupra practicii scrisului sau asupra spiritului creator) şi în eseurile

despre Gogol, Tolstoi şi ceilalţi „mari", unde se află la largul său, nestînjenit decît de regulile pe care şi le impune el însuşi, căutînd şi găsind o cale de acces pe care nu se află nimic, nici un suflet străin.

Mă întorc deci la întîi le'pagini din Fragmente.de timp, pe care le-am citit cu delicii şi din care aş putea cita oricît. Ele sînt, ca şi precedentele „fragmente", o combinaţie personală de reflecţie critică, amintire şi jurnal. Din toate acestea cîte puţin, într-o manieră extrem de atrăgătoare şi de liberă, care permite criticului să fie liric fără să cadă în entuziasme facile. Lirismul este o infuzie de subiectivitate. Lucian Raicu îl explică (explicînd şi titlul secţiunii) într-un pasaj reluat pe coperta a doua a cărţii, pe care aşadar îl consideră important: „ Semnul de întrebare (?) şi semnul de mirare (!) zis şi de exclamare; cit timp aceste două semne există şi sînt încă întrebuinţate, nu mai des, dar nici mai rar decît, trebuie, viaţa omului mai are sens, nimic nu este încă definitiv pierdut". Se putea o definiţie mai bună a firii genuine a criticii proprii? Sigur, candoarea are nevoie de rigoare. Lucian Raicu nu face parte din speţa criticilor care-sînt pur şi simplu poeţi, în el, poetul e dedat cu filosofia, impresiile gîndesc, intuiţiile au idei. Doar că nu-şi pierde aproape niciodată o anumită inocenţă sau, mai exact, curiozitate faţă de tot şi de toate. Autorii şi operele i-o stîrnesc deopotrivă. Iată cîteva spicuiri. Criticul şi-l aminteşte pe Tudor Vianu părăsind sala teatrului după reprezentaţia cu piesa Rinocerii lui Eugen lonesco şi e frapat de îngîndurarea de pe chipul lui: „ cea mai expresivă din cîte figuri mi-a fost dar să reţin ". Spectatorul se mai afla în puterea

spectacolului: dar cînd te gîndeşti cine era spectatorul şi de la ce spectacol pleca, nu se poate să nu simţi pertinenţa observaţiei criticului, întrebîndu-se ce este poezia, Lucian Raicu spune în alt loc: „Poezia nu e numai text, numai scriere materială, este şi existenţa însăşi a celor care o fac şi aura din jurul lor... " Absolut uimitor mi se pare portretul lui D. Stelaru, cunoscut după război, şi care infirmă (sau completează) imaginea boemului neglijent pe care ne-au lăsat-o confraţii de generaţie. Merită, din nou, că citez textul întreg:

„Avea aproape cincizeci de ani cînd, după ce-l citisem, şi scrisesem despre el, l-am cunoscut, mai Poet decît fusese în tinereţea boemă. Discret, tăcut, poate timid, aşezat şi «serios», îmbrăcat cu îngrijire, extraordinar de demn în ţinută, sigur de sine fără urmă de emfază a încrederii; mi-a întins mina, s-a prezentat («Dimitrie Stelaru») cu voce înceată dar fermă: i se propusese un volum selectiv în Cele mai frumoase poezii: dacă sînt de acord să scriu prefaţa; eram de acord; mulţumesc, bună ziua. Venea la România literară de două, trei ori pe an, aducea cîte un ciclu de versuri, se aşeza pe un scaun şi, fără vorbă, aştepta să fie citite de către redactorul secţiei de poezie; redactorul îşi punea ochelarii, citea, se apropia de Stelaru, îi spunea şi el două vorbe. Stelaru răspundea ceva în şoaptă, apoi se ridica de pe scaun, dădea mina cu omenosul redactor, dădea mina şi cu mine -şi cu ceilalţi, spunea bună-:iua sau bună-seara, pleca. Nu întreba cînd apar versurile; el îşi făcuse datoria, le oferise, aşteptase cuminte şi demn să fie citite, treaba sa se terminase ".

Astfel de portrete, de instantanee mai există în carte. Al lui Camil Petrescu, bunăoară. Lucian Raicu are, evident, condei de prozator. Dar el este, să nu uităm, un critic, un om al ideilor, al disociaţiilor, al speculaţiilor, „în roman primează soarta, negii/abilă din punct de vedere istoric, a individului, a «bietului

om», — scrie el combătînd teza că ar exista cu adevărat romane politice sau chiar istorice. Nu Napoleon este important aici, ci Bezuhov, Nataşa, Plafon Carataev, din perspectiva lor asistăm la teribilele evenimente". Altundeva, se întreabă cum începe o carte: poate începe într-un fel pentru cititorul ei şi în altul pentru autorul ei sau poate începe în acelaşi fel pentru amîndoi. O tipologie spirituală şi exactă se stabileşte pe această bază neaşteptată. Dar despre locurile comune? „ Un falnic loc comun este şi cel care sanctifică existenţa unei magii artistice; cea a eternei povestiri... îndoielile în privinţa ei persistă, pînă cînd, în carne şi oase, se iveşte cineva capabil s-o dovedească. Isaac Bashevis Singer este un astfel de magician. Arta sa, cu totul inefabilă, se naşte ai zice din nimic, din acea sărmană realitate la îndemîna oricărui observator,

lipsit de cine ştie ce putere de pătrundere, şi dintr-o foarte obişnuită reverie pe marginea ei,.din puţină confesiune... ". Reţeta continuă pe mai bine de o pagină. Concluzia ne interesează de asemenea: „ Privim degetele care ţin condeiul povestitorului de modă veche; poate că ştiu ele, poate că în ele stă inexplicabilul. Unde în altă parte? ". Aş putea înmulţi dovezile că Lucian Raicu este neîntrecut mai ales în acest fel de a citi, cu maximă atenţie, lent (după spusa lui Faguet), cu creionul în mînă. El e în primul rînd un mare cititor, care glosează cu o lucidă naivitate pe marginea operelor, după ce a stăruit, a revenit, a aşezat frazele scriitorului sub lupă, pînă la a li se vedea porozitatea infimă. .Glosele lui sînt fragede, minuţioase, şocante, captivante printr-o dezordine aparentă de neprofesionist, aş zice, de om care iubeşte cărţile, sub care se ascund însă tiparele stabile ale unei indiscutabile competenţe critice.

(România literară, nr. 17, 1985)

MATEI CĂLINESCU „Aspecte literare"

Uităm adesea că un critic adevărat (şi Matei Călinescu este unul adevărat, nu mai trebuie s-o spun) e de fapt un „scriitor", pe care-l citim pentru el însuşi, nu numai un simplu comentator de literatură, în căutarea acestui scriitor trebuie să pornească analiza Aspectelor literare. Aici nu discutăm ideile, opiniile lui, dar stilul de lucru şi ideile, desigur, doar în măsura în care nu putem face abstracţie cu totul de ele. Sub acest raport, Matei Călinescu e, probabil, între tineri, singurul care continuă în mod decis (şi conştient) tipul de critică reprezentat altădată de Tudor Vianu. Nu e vorba de a imita pe Vianu, pe Călinescu, pe Lovinescu, ci de a înclina către o anume înţelegere a criticii, din care decurge un stil de analiză. Poate şi temperamental, în orice caz prin concepţie şi tehnică, Matei Călinpscu se apropie mai mult de Vianu decît de oricare altul. De altfel, în momentul de faţă, două sînt „şcolile" critice mai importante, vorbind în primul rînd de tineri: a lui G. Călinescu şi a lui T. Vianu, cu mari diferenţe, desigur, între ele, dar fiecare îndreptăţită şi posibilă, în caracterizarea pe care autorul Aspectelor literare o face într-un rînd lui T. Vianu este nu doar înţelegere, dar simpatie evidentă pentru echilibrul şi gravitatea în idei ale acestuia, pentru exprimarea demnă şi neostentativă, pentru lipsa de poză şi de gesturi

spectaculoase, încît putem bănui fără greutate că tînărul critic şi-ar recunoaşte cu plăcere aceste atribute. Ceea ce izbeşte de altfel la Matei Călinescu este tocmai eleganţa critică, urbanitatea desăvîrşită împinsă uneori pînă la complezenţă. El este mereu egal cu sine, detaşat, cenzurîndu-şi pornirile, interzicîndu-şi să fie nedrept, maliţios, unilateral. Fraza e normală, destinsă, de o mare claritate, fără precipitări ori schimbări de ritm, mai mult logică decît metaforică. Acesta e în definitiv stilul „clasic" de critică, obişnuit să respecte opera şi s-o examineze prudent, dar meticulos. Pentru că, dacă nu e captivantă, scăpărătoare, critica de felul acesta are avantajul de a proceda totdeauna la o despuiere meticuloasă, atentă a operei, de a nu lăsa nimic în afara discuţiei, de a folosi toate elementele în argumentare, cu o aplicaţie cam pedantă uneori.

Natural, ea e, înainte de toate, sistematică, superior didactică. Autorul va traversa opera în toate sensurile, cu egală atenţie pentru fiecare aspect, fără să-şi ia libertatea de a trece în zbor peste acele lucruri care-i spun prea puţin sau de a le ignora pe acelea care nu-i spun nimic. Un exemplu ar putea fi studiile despre Minulescu sau

Petică, mai ales al doilea, unde se începe cu o privire asupra simbolismului românesc, se examinează pe rînd biografia (chiar dacă autorul n-are date noi de" comunicat), activitatea publicistică, în fine opera lirică şi dramatică a lui Petică, după un criteriu cronologic. Aici nu discutăm ideile despre Petică ale lui Matei Călinescu, dacă sîntem sau nu de acord cu ele (ideile trebuie respectate), ci stilul lui de lucru, în al doilea rînd, criticul de formaţie clasică, Vianu de exemplu, nu se ocupă, decît prin excepţie, de contemporani. Este la mijloc o timiditate în faţa operelor în curs de elaborare, imprevizibile, şi, măcar virtual, o tendinţă de retragere în istoria literară. Matei Călinescu n-are nici el ,,vocaţie" de cronicar (scrie cronică, dar despre anume autori), adică plăcere de a risca formulînd întîiul o opinie, de a descoperi, de a se verifica pe un domeniu virgin. Se observă numaidecît că el se mişcă mult mai nestingherit cînd scrie despre Blaga, Călinescu sau Bacovia, decît în articolele despre autori recenţi, în acestea din urmă nu mai este nici aceeaşi obiectivitate, preferinţele criticului sărind în ochi (ceea ce este normal şi admisibil, dar în cazul lui Matei Călinescu gestul contrazice obişnuita egalitate de tratament a tuturor scriitorilor).

Să examinăm acum în fugă cîteva din studiile semnificative. Despre spiritul călinescian produce întîlnirea celor două mentalităţi critice şi e interesant sub toate aspectele. Dacă lipseşte acea mişcare de simpatie aşa de evidentă în articolele despre Vianu (adevărate evocări), înţelegerea spiritului călinescian nu e mai puţin profundă. Autorul lucrează cu toate piesele pe masă: el desface cu vîrful cuţitului ţesătura, izolează părţile alcătuitoare şi le defineşte. Foarte subtilă e mai ales explicarea „romantismului" lui Călinescu: „Romantismul călinescian e al unui clasic pus in stare de libertate, manifestînd înclinaţiile fireşti ale tipului său artistic cu o voluptate fără margini" Aşadar, un clasic voluptuos, de fapt un modern care retrăieşte clasicismul cu voluptate. O dată terminată operaţia de disecţie, criticul pune piesele în eprubeta cu alcool, unde se vor conserva. Dar refacerea spiritului viu al lui Călinescu devine cu neputinţă. Aceeaşi procedare prea sistematică ne întîmpină şi în Arta epică a lui G. Călinescu în „Scrinul negru", plin de observaţii personale, inteligente (Călinescu rămîne şi în roman un moralist clasic, creator de caractere, adoptînd o postură de studiu, în Scrinul negru balzacianismul se uneşte cu comicul şi cu

propensiunea pentru grandios; Caty Ciocîrlan e o „bovarică, dar căreia toate dorinţele şi nostalgiile i se împlinesc" ş.a.m.d.), dar iarăşi fără ambiţia de a construi.

în general, studiile lui Matei Călinescu sînt bune analize, metodice, subtile, elegante, privind însă opera în chip prea static, nu ca pe un

proces care trebuie parcurs în două sensuri, ci ca pe un obiect finit. Criticul pune prea mult preţ pe sensul explicativ al întreprinderii: „Ştiinţă prin metodologie, ne spune el, prin aspiraţia ei spre precizie şi obiectivitate, critica este şi poezie prin latura ei secret persuasivă, care implică introducerea cititorului intr-un climat afectiv şi intelectual". Doar atît? Cîtă vreme urmărim numai să explicăm (fie şi evitînd a traduce opera în limbaj curat discursiv, fie şi sugerînd universul ei natural), nu înseamnă că trăim opera, că facem creaţie. Matei Călinescu e creator atunci cînd nu-şi respectă modestia. Ţinîndu-se strict de programul propus, el caută într-un loc „elementele constitutive", într-altul „factorii consecutivismului". Cum pot fi descoperiţi aceştia fără a sfărîma coerenţa internă a poeziei? Metoda duce inevitabil la separarea filosofici, eticii, ideilor, în general, ale scriitorului, de „mijloacele de expresie" prin care acesta se realizează în artă. De multe ori asemenea formulări ţin de simple ticuri de limbaj, analizele lui Matei Călinescu fiind degajate şi sugestive, dar se poate bănui şi o anume concepţie despre operă ca obiect, ca „lucrare" (în sensul lui Vianu). Opera este însă o experienţă existenţială, reprezentînd pentru autorul ei un mod de a fi, nu rezultatul unui efort, fie el şi creator. Pentru critic problema e mereu de a reface raportul creatorului cu propria operă, ţinînd seamă că autorul nu se reflectă pur şi simplu în operă (atunci biografia ar explica totul), ci se construieşte în operă, se naşte o dată cu ea. în planul operei ca atare nu se poate pricepe nimic (structura, procedeele sînt numai o schemă), viaţa operei provine din faptul că autorul se manifestă în ea ca într-o existenţă a lui posibilă, în studiul despre Blaga, unul din cele mai frumoase din carte, dăm de această observaţie foarte interesantă, dar pe care am recitit-o cu sentimentul că n-o înţeleg: ,,... am putea spune că Blaga, pornind de la o savantă tehnică a imaginii, aspiră - şi îşi realizează In bună măsură această aspiraţie - spre o tehnică a mitului poetic". Dificultatea e că formularea pare a privi numai tehnica poetică. Este, e drept, la Blaga, o trecere de la imagine la mit, însă ea trebuie înţeleasă ca o aspiraţie spre totalitate, întîile poezii trădează neputinţa de a cuprinde sensul profund, total, al existenţei, de unde şi trăirea fragmentară. Mitul e, la urmă, locul fabulos, spaţiul în care Blaga, depăşind această viziune sfărimată a universului, îşi construieşte o existenţă totală, în care universul e luat în stăpînire ca un întreg, în care regnurile se suprapun şi se identifică.

N-am să-mi îngădui decît o singură excepţie de la regula de a nu intra în polemică cu ideile ca atare ale criticului; în cazul excelentului studiu despre Bacovia. Şi aceasta pentru că însuşi autorul lui l-a scris

în polemică cu o altă opinie despre poet. Matei Călinescu e de părere că „a vorbi despre poză la Bacovia (acest lucru s-a făcut), e o fundamentală eroare", de vreme ce postura satanică, ieşirile orgolioase,

drama damnării, ,,nu se mai consumă In faţa unor spectatori (cu ameninţătoare ironii, cu grandilocvente patetice, cu dorinţa compensatorie de a provoca ,,scandal"), ci într-o tristă singurătate, în tirguri uitate şi putrede". Dar însingurarea sau dorinţa de anonimat, cum o numeşte Matei Călinescu. nu pot fi la rîndul lor o poză? De altfel, două pagini mai departe, criticul recunoaşte că la Bacovia „mărturisirea durerii e rareori făcută direct. De cele mai multe ori o percepem proiectată în gesturi Poetul străbate mereu străzi ca un halucinat, desperarea i se traduce în acţiuni care, prin lipsa lor de mobil, vădesc deruta, haosul interior". Deci, iată, chiar în ce constă poza! Poezia lui Bacovia pare un efort tragic de a articula un cîntec, ca în finalul Scrisorii eminesciene, doar că poetul nu exprimă direct destrămarea lăuntrică („Ah, organele-s sfărîmate şi maestrul e nebun!"), ci îşi compune, ca Macedonski, o mască: dar, de aici neînţelegerea, nu spre a se disimula, ci spre a se exprima. Poză nu înseamnă numaidecît nesinceritate. Atît că, citind pe Bacovia, nu ascultăm spovedania unui disperat, ci luăm parte la o punere în scenă. Bacovia este în poezie bacovian. Opera, o dată ce-şi naşte creatorul, îl impune insului biografic; tulburător e că, voind într-un rînd să scrie un roman autobiografic, poetul trece masca asupra eroului său, care nu mai e Bacovia, ci... bacovian.

(Contemporanul, nr. 2, 1966)

„Conceptul modern de poezie"

Conceptul modern de poezie constituie doar prima parte a unei lucrări care, încheiată, va avea în vedere şi poezia secolului XX. Deocamdată, autorul se opreşte la simbolism. Este vorba de un scurt istoric al poeticii moderne (implicată într-o creaţie sau expusă pragmatic), nu fără unele consideraţii preliminare de caracter mai general teoretic. Problema centrală rărrrîne aceea a limbajului liric, al cărui statut romanticii îl revoluţionează; de aceea începutul noii poetici se leagă de epoca romantică, în locul cuvîntului ca mijloc de a imita natura, romanticii pun cuvîntul ca mijloc de a produce o altă natură. Funcţionarea limbajului poetic lasă tot mai clar să se întrevadă o logică specifică; ireductibilă la logica limbajului uzual. Punctul terminus (care iese de fapt din sfera primei părţi a eseului lui Matei Călinescu) îl reprezintă afirmarea literalităţii absolute a limbajului poetic.

Iată, sumar, tema cărţii: descrierea fazelor principale ale procesului de constituire a poeticii moderne.

Sînt distincte două serii de preocupări: una, mai largă, legată de natura poeziei, a limbajului, a liricului etc., în primele capitole, urmată de o foarte concisă înfăţişare a cîtorva programe estetice (Poe, Baudelaire, Mallarme ş.a.). Dacă tezele generale nu sînt nici noi, nici împinse pînă la ultimele consecinţe, străbaterea cîmpului concret al poeticelor romantice sau simboliste reprezintă o contribuţie utilă. Aici se recunoaşte spiritul analitic al autorului, eleganţa şi concizia formulărilor; ideea transpare mereu din exemplele concrete.

Ceea ce lipseşte este, mai întîi, orice referinţă la formarea conceptului modern de poezie în literatura noastră. Un capitol special ar fi trebuit să înregistreze momentele importante. Mai ales că unui Macedonski nu-i lipseşte originalitatea, el intuind, înaintea multora, cîteva trăsături ale „poeziei viitorului". Deşi criteriul priorităţii (care pare a-l fi determinat pe Matei Călinescu să eludeze contribuţia

românească în materie) nici nu se pune în chip absolut. Fiindcă, uneori, „anacronismele" sînt mai semnificative; iar alteori, simple similitudini, fără continuitate istorică superficială spun şi ele ceva. De cîte ori am citit de exemplu testele lui Lautreamont anexate Cîntecelor lui Maldoror mi-a venit în minte Ion Barbu şi critica făcută de el poeziei leneşe sau tradiţionalismului timid. Lipsesc, de asemenea, orice trimiteri la estetica sau critica românească, interesate de poezia modernă. E. Lovinescu împrumuta şi el (ca şi Matei Călinescu) ideile despre simbolism de la Valery; Tudor Vianu (Fragmente moderne) ubserva şi el prefacerea suferită de limbajul poetic de la romantici încoace; VI. Streinu a scris chiar un studiu despre... conceptul modern de poezie. Absenţe ciudate. Cu atît.mai mult cu cît spiritul selectiv al autorului e destul de vulnerabil în materie de bibliografie. Ca să dau un exemplu, bibliografia germană (mai ales pentru primele capitole) provine masiv din Estetica poeziei lirice a lui Liviu Rusu; unele citate, chiar, par a fi indirecte.

în sfîrşit, n-am observat un punct de vedere mai decis personal, nici în planul de ansamblu al cărţii, nici, uneori, în detalii. Desigur, lucrarea are o factură aproape didactică şi nu-şi propune să motiveze altfel, într-un chip nou, procesul descris. Matei Călinescu face operă de sedimentare şi de clarificare. A-i reproşa aceasta ar fi fără sens. I se poate reproşa însă lipsa pasiunii. Cartea e de aceea monotonă, fără vibraţie.

(Contemporanul, nr. 18. 1970)

Matei Călinescu „Fragmentarium"

E de mirare uşurinţa cu care Matei Călinescu a privit dintotdeauna structura cărţilor sale; cel puţin trei dintre ele au caracterul unor simple culegeri, fără altă preocupare de unitate decît, poate, de a reuni articole scrise cam în aceeaşi vreme. O asemenea culegere, cuprinzînd multe lucruri incitante, care merită o discuţie, însă la fel de eterogenă şi de inegală ca toate celelalte, şi-a alcătuit criticul din articolele publicate cu doi sau trei ani în urmă în „România literară". Intitulînd-o Fragmentarium, i-a recunoscut el însuşi lipsa de unitate: găsim, în adevăr, eseuri şi recenzii, evocări şi note de călătorie, cugetări ş.a. N-am să ascund faptul că, dacă nu fac numaidecît o vină autorului din acest amestec (care, la urma urmelor, se poartă!), ai fi preferat o carte construită cu mai multă grijă. Oricît de diversă, ca materie, ca manieră (cum sînt de exemplu volumele de Variete ale lui Valery), cu condiţia ca diversitatea să fie scopul, nu rezultatul.

Cultivată, subtilă, eseistica lui Matei Călinescu mi se pare a se caracteriza, în Fragmentarium mai vizibil decît în Aspecte literare sau în Eseuri critice, printr-un spirit teoretic foarte pronunţat. Cărţile, personajele, imaginile, cuvintele înseşi constituie din ce în-ce mai des numai un pretext, un punct de plecare. Criticul raportează fotul la ideea generală („... Personalitatea lui William Empson apare ca una din cele mai originale... Cultul pentru originalitate, manifestat în forme de altfel directe, constituie^ pentru spiritul grăbit şi neatent unul din paradoxurile Angliei, într-adevăr etc.", p. 188), analizînd rareori opera pentru ea însăşi. Operele interesează mai ales în măsura în care furnizează materia primă pentru speculaţia intelectuală. Cititorul devine un teoretician. El şi-a format un stil al ideii, care constă în a distinge şi defini, elegant şi fără imaginaţie sensibilă, asemănător oarecum cu al lui Tudor Vianu, deşi mai puţin academic, mai eseistic. Nota acestui stil este discreţia şi lipsa de pregnanţă, care se compensează

fie prin retorica subtilă a frazei (paranteze, reveniri, explicitări), fie prin dese sublinieri de cuvinte, de dorinţa de a prinde nuanţa. Este, în aceste sublinieri, şi o formă de a fi preţios a criticului care se traduce în aerul de fină complicitate intelectuală în acei cititori care pricep îndată sensul sublinierii. (Căci textul se poate citi, fireşte, şi altfel, într-un cod mai superficial şi grosolan). Cugetările de la sfîrşitul Fragmentariumului au acelaşi substrat teoretic ca şi Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter; nu o morală se degajă din ele, ci, în primul rînd, o estetică.

d\tt

8 vaWj ^etf! vl\câ ea^u-

Cel puţin două lucruri trebuie observate în legătură cu această pasiune de a teoretiza a lui Matei Călinescu, de a desprinde din orice operă ideea sau formula.

Primul este întîlnirea cu metoda (şi mai ales cu limbajul) structuralismului. Printre articolele care ne reţin din Fragmentarium, unul se ocupă de Tristes tropiques a lui Claude Levi-Strauss şi altul de L'Empire des signes a lui Roland Barthes; cea dintîi dintre aceste cărţi pare criticului a fi o aventură, dar nu în ordinea spaţiului şi a timpului (deşi este şi un jurnal de călătorie, şi o operă de etnologie), ci „in ordinea semnificaţiei" (p. 35); substanţa celei de-a doua „ o alcătuiesc în egală măsură impresiile unei călătorii (în Japonia) şi mflecţia semiologică" (p. 40). Aici se află şi celelalte elemente trebuitoare: semn, sistem, scriitură, funcţie, opoziţie etc.... O încercare de a lua pe cont propriu limbajul structuraliştilor îl constituie, de exemplu, micul eseu despre Demonii. Dacă introducerea ne întoarce la erudiţia universitară („literar vorbind, Stavroghin este un clar descendent al tipului romantic de demon, stăpînit de o irepresibilă revoltă.... ", p. 1 77-l 78), ceea ce urmează este aproape o surpriză. Citatul se cuvine relevat:

„Pe lingă ale*lui Stavroghin, dilemele demonului romantic sînt naive, aproape copilăreşti. Căci ne aflăm, cu personajul lui Dostoievski, în faţa unei revolte care, conform inflexibilei ei logici interioare, se transformă în revoltă împotriva semnificaţiei. Păcatul pe care-l denunţă acest «mare păcătos» (aflat mereu la limita dintre crimă şi mîntuire — şi nu e de mirare că Dostoievski se gîndea în timpul elaborării romanului să-l «convertească» pe Stavroghin) este păcatul de a semnifica. El stă - oricît de bine ascuns - la originea nenumăratelor forme în care proliferează minciuna".

Şi, în concluzie: „ A demonstra mizeria semnificaţiei - iată resortul secret al voinţei negative a lui Stavroghin" (p. 178).

Se pot da şi alte exemple, Psihopatologia vieţii cotidiene a lui Freud pare criticului (ca şi altora) un moment „al unei grandioase teorii a interpretării" (p. 30). Altundeva, se respinge definiţia psihologică a stilului, ca expresie a omului, preferîndu-se una mai aproape de gîndirea lui Michel Foucault (şi de lingvistică): „stilul este un sistem de locuri comune sau de clişee, reale ori potenţiale ", care nu exprimă

personalitatea, aceasta din urmă fiind aceea care-şi asumă „responsabilitatea stilului" (p. 32-33). Desigur, tentaţia unui limbaj nu face din Matei Călinescu un critic structuralist (şi încă în absenţa tehnicii şi aplicaţiilor). Atitudinea lui reală faţă de metoda ca atare (după o explicabilă atracţie, la început) transpare, oarecum chiar în

discuţia cu George Steiner (p. 194 şi urm.) care, adept al lui I.A. Richards, întemeietorul New Criticismului în anii treizeci, şi al lui C.K. Ogden, se arată rezervat şi faţă de urmaşii lor englezi şi faţă de grupul de la Tel Quel, şi, încă mai limpede, în recenzia amintită a cărţii lui Barthes, unde „reflecţia semiologică" i se pare, „mai puţin constrînsă decît în lucrările sale recente (de o tehnicitate rebarbativă)" (p. 40). Aşadar, între S/Z şi Mythologies gustul criticului alege pe cea din urmă, pentru spiritul ei mai liber, mai mobil, pentru stilul „ de o preţiozitate superioară, cu ilustre tradiţii în cultura franceză". Neîndoielnic, Matei Călinescu a găsit în structuralism (bine cunoscut criticului, încă de acum cinci sau şase ani) cîteva premise de lucru, cîţiva termeni specializaţi, superiori prin determinarea acelora tradiţionali. (De altfel, unul din paradoxurile aparente ale eseisticii lui Matei Călinescu este plăcerea cu care autorul se dedă exerciţiului etimologic şi semantic). Dar, înrudit prin formaţie şi stil intelectual cu eseiştii de felul lui George Steiner (cultură filosofică şi calitate literară a eseului), a rămas la un structuralism aşa-zicînd ingenuu, de aspect diletant, şi tocmai de aceea simpatic, punîndu-se prin ironie la adăpost de excesul de formule prea exacte şi rebarbative.

Ironia este, în definitiv, nu numai tema unui eseu şi a cîtorva Cugetări, dar un motiv constant -de reflecţie în Fragmentarium şi, desigur, al doilea lucru important de care vorbeam, legat de spiritul teoretic al autorului. Cel puţin în intenţie, Matei Călinescu este un ironist. Să vedem cum e pusă problema de către criticul însuşi. Ca mijloc de contestaţie şi de educaţie, pe care Zacharias Lichter îl utiliza (recunoscînd rîsului o forţă de purificare morală), ironia se înrudeşte cu minciuna şi cu ipocrizia, cu secretul şi cu alegoria, avînd însă un mai adînc conţinut filosofic. Matei Călinescu scrie la un moment dat în Limbajul ironiei: „Astfel încît am putea spune că, spre deosebire de ipocrit, care se ascunde sub masca pe care o poartă, ironistul îşi compune o mască, exagerată desigur, dar care exprimă ceva din felul lui profund de a fi; iar spre deosebire de mincinos [...] el spune totdeauna, dacă nu despre obiectul ironiei sale, despre sine însuşi, o parte din adevăr, o parte care nu e nici cea mai avantajoasă, nici cea mai confortabilă [...] Enigma,şi paradoxul (un paradox al adîncimii, nespectaculos, care se dezvăluie abia într-un tîrziu, şi doar privirii celei mai atente) alcătuiesc substanţa interioară a acelui mistificator sincer, batjocoritor cu alţii, pentru că găseşte un soi de plăcere amară în a se batjocori mai întîi pe sine, neiertător şi comprehensiv, creator şi distrugător de iluzii; care este homo ironicus" (p.869).

Ironia o află Matei Călinescu în vecinătatea poeziei, esenţa lor fiind comună (ceea-ce-nu-se-poate-spune); punînd la încercare limbajul, poetul este el însuşi un ironist. Pentru o parte a liricii (mai cu seamă moderne), afirmaţiile sînt, desigur, verificabile; dar nu pretutindeni. Preferinţele criticului se îndreaptă spre poeţi lucizi şi ironici, spre Mircea Ivănescu sau Marin Sorescu, spre inovatori ca Nichita Stănescu sau spre manierişti ca Leonid Dimov şi (în proză) Alexandru George. Este evident că el identifică poezia cu una din formele ei; şi încă o formă care nu reprezintă, măcar, poezia mare. în Zacharias Lichter (ed. H, pag. 17 şi urm.) criticul era mai aproape de adevăr cînd spunea că poezia tinde spre „perplexitate". Ironiştii sînt de obicei poeţii minori sau livreşti; manieriştii, cu o conştiinţă exagerată a cuvîntului, care-i împinge la joc sau la parodie; inovaterii (dadaismul era poezie ironică), prin caricaturizarea limbajului consacrat. Ironia mi se pare, apoi, în mai mare măsură o atitudine intelectuală decît un impuls creator, şi, deci, în poezie, o frînă, un procedeu antisentimental şi antiretoric: ea distruge, demistifică, despărţindu-se şi de entuziasm, şi de candoare; ironistul e rău, neconstructiv (decît pe o cale indirectă), în vreme ce marele poet are adesea firea inocentă a copilului. „Infantilismul liric", pe care-l condamnă Matei Călinescu preluînd pe T. Vianu, şi care exclude atitudinea ironică, nu e pur şi simplu o expresie peiorativă. ţ

Ironia se potriveşte mai bine criticului decît poetului şi, din acest punct de vedere, Matei Călinescu o foloseşte în eseurile sale (ca, de altfel, şi în versuri, care ţin de specia lucid ironică pe care am descris-o mai sus), cu o fineţe ce vine, deopotrivă, din „răutatea" congenitală a criticului şi din cultură. Căci ironia se şi învaţă, e un stil al distanţei savant întreţinute şi al răcelii. Eseistica lui Matei Călinescu (fără a-l realiza deocamdată, decît parţial)-tinde evident spre acest stil, din ce în ce mai rafinat şi mai secret caustic, mai disimulat într-un aproape insesizabil protocol.

(România literară, nr. 13, 1973)

250

Livius Ciocârlie LIVIUS CIOCÂRLIE „Mari corespondenţe"

Livius Ciocârlie îşi începe şi sflrşeşte frumoasa Iui carte despre corespondenţa scriitorilor (Mari corespondenţe) cu unele consideraţii despre raportul dintre scrisori şi literatură, în rezumat, lucrurile stau în felul următor: spre deosebire de textul literar propriu-zis, care, potrivit tezei lui Jacobson, „ atrage atenţia asupra lui însuşi", scrisoarea există ca intermediar şi se referă la orice în afară de sine; doar smulsă din „circuitul informaţional căruia îi era destinată", aşadar ca literatură, începe scrisoarea să se comporte ca literatură, cu condiţia-să nu trezească în cei care o descoperă din întîmpiare o curiozitate indiscretă de voyeur; şi, totuşi, între scrisoare şi literatură rămîne o deosebire esenţială, în ciuda putinţei celui dintîi de a se transforma în cea de-a doua; timpul literaturii este „propriul ei timp", al scrisorii, ca şi al unei vechi fotografii, este timpul real, veştejit în ea ca o frunză uitată în paginile unei cărţi. Putem

conchide că, spre a fi simţite ca literatură, scrisorile trebuie să fie pierdute şi vechi. Aceea, faimoasă, căzută în mîinile personajului lui Caragiale nu îndeplinea decît prima condiţie: şi ea continua din acest motiv să intereseze, dincolo de text, pentru revelaţiile ce puteau deveni instrument de presiune electorală. După ani, cînd expeditorul şi adresantul, deşi, poate, cunoscuţi, au intrat în neant, într-o scrisoare pierdută se desferecă glasurile trecutului şi textul se umple de parfum literar. Livius Ciocârlie spune foarte sugestiv în finalul cărţii sale: „Scrisorile sînt ca această fotografie din faţa mea. Ciţiva bărbaţi între două vîrste, toţi mustăcioşi, cu jiletcă peste cămaşa albă descheiată la gît, se află reuniţi în jurul unei mese întinse, cu sticle lungi, destupate , din loc în loc; e vară, după prim, cînd soarele bate tare pînă sub umbrarul sub care stau. Mă uit la ei şi — cum zac aşa, puţin toropiţi de căldură, de vin, si mă privesc la rîndul lor - mi se par cumplit de adevăraţi. Spun cumplit, pentru că fotografia e veche de şaptezeci de ani şi toţi bărbaţii aceştia au murit de mult".

Mari corespondenţe? Titlul poate fi interpretat în două feluri. La propriu, el prezintă dificultatea că nu toate cele douăsprezece schimburi epistolare analizate de Livius Ciocârlie sînt cu adevărat mari. După gustul meu, doar corespondenţa lui Flaubert şi aceea dintre Gide şi Martin du Gard pot fi, fără ezitare, considerate astfel şi, cu oarecare ezitare, acelea dintre Alain-Fournier şi Riviere, şi dintre I. Negoiţescu şi Radu Stanca. Să adaug şi că, din raţiuni asupra cărora nu

am timp să mă opresc, dar pe care el le explică, Livius Ciocârlie alege, de obicei, din scrisorile pe care le avea la dispoziţie, unele mai puţin ştiute, fixate pe un singur destinatar (Doamna Straus, în cazul lui Proust; George Dumitrescu, în cazul lui Pompiliu Constantinescu) sau dintr-o singură epocă a vieţii expeditorului (ultimul Voltaire, tînărul Maiorescu), limitînd deliberat cîmpul însemnătăţii epistolelor. Al doilea înţeles posibil al titlului este acela care ne trimite cu gîndul la afinităţi: marile corespondenţe pot fi afinităţile elective dintre corespondenţi. Nici această interpretare nu e infailibilă, căci ce afinitate există între G. Călinescu şi Al. Rosetti sau cum stabilim vreuna între Balzac şi Doamna Hanska avînd doar scrisorile lui, nu şi pe ale ei.

în cele douăsprezece studii, descoperim în Livius Ciocârlie un eseist strălucit, mai puţin savant decît în cărţile precedente, mai liber în imaginaţie, deşi la fel de stăpîn pe mişcările sale, atras şi de savorile textului, nu numai de rigorile lui, portretist subţire şi, mai ales, cu o neaşteptat^poftă a povestirii, a evocării şi chiar a descrierii. O frază despre raportul dintre Scrinul negru şi dosarul epistolar din care G. Călinescu s-a inspirat poate fi aplicată de minune autorului Marilor corespondenţe: „ G. Călinescu n-a creat literatură dintr-o hîrfogăraie moartă, el a creat un roman dintr-un alt roman". Eseurile recente ale lui Livius Ciocârlie sînt mai aproape de literatură decît de ştiinţă, deşi nu le lipseşte ideea critică; creează proză din altă proză; se lasă contaminate de stilul scrisorilor pe care le comentează, sînt spirituale cu Voltaire, mondene şi elegante cu Proust, uman-dramatice cu Roger Martin du Gard, mornate, crude, groteşti cu Flaubert şi aşa mai departe: vagabondează cu mai mare plăcere decît analizează, refăcînd atmosfera locurilor şi psihologia, neocolind pitorescul, culoarea, anecdota; şi nu pregetă să-şi tragă farmecul din vocabularul, din întorsăturile de frază, din aroma limbii corespondenţilor. „A fi bilingv aproape că înseamnă a fi doi oameni într-unul singur", spune Livius Ciocârlie în eseul despre tînărul Maiorescu; critica însăşi o putem adăuga, un fenomen de bilingvism sui-generis, în măsura în care

limbajul ei se situează la intersecţia a două limbi diferite, şi e un du-te-vino permanent între naturalitatea (prefăcută) a uneia şi artificialitatea (neprefacută) a alteia.

Livius Ciocârlie citeşte şi reciteşte scrisorile; îşi formează o părere care s-ar putea spune în zece fraze şi din care titlurile eseurilor sale reţin esenţialul; în loc însă să rămînă la atît (ceea ce ar fi dat douăsprezece studii exacte şi plicticoase), se îmbracă pentru o călătorie care nu ocoleşte litera textului, deşi îi caută mereu spiritul.

Mai direct spus, criticul repovesteşte scrisorile, în cuvinte proprii, dar furînd din ochi cuvintele originare. Frazele pur critice, de caracterizare succintă (şi colorată, deopotrivă), seamănă, în acest text din text, care sînt eseurile, cu nişte faruri luminînd pe mare: „Stăruie în scrisul lui Pompiliu Constantinescu o desuetudine fără parfum". Sau: „Sînt unele scene (la Maiorescu) parcă pictate de Greuze. de un Greuze al stilului Biedermayer". Sau: „Balzac este un gurmand al vorbirii, un comis voiajor al ei mai elocvent decît ilustrul Gaudissart, gata aricind să treacă de la una la alta, neînfrînat, parcă dintr-o imensă frică de tăcere". Sau, tot despre Balzac: „acest proletar (al scrisului - n.n.) cu mentalitate de capitalist". Comentariul creşte uneori la dimensiunile unui sfert de pagină, în autorul scrisorilor începînd să se înfiripe un adevărat personaj - existent realmente în text şi, deopotrivă, inventat de eseist - zugrăvit cu ironie, dar şi cu simpatie, în comportarea şi în cuvintele sale, poate peste picior, dar şi justificat în văicărelile sale, aşa încît să ne stoarcă lacrimi de veselie, nu de plîns: „însă Flaubert a suportat cu stoicism criticile. Nu l-au înfuriat decît atunci cînd s-au îndoit de competenţa lor istorică, privitor la scrierile cu subiect antic. Altfel, mai mult s-a amuzat văzînd cum ii silea pe critici ca, fie detestîndu-l, fie admirîndu-l, să spună atîtea prostii despre el. Abia melancolic, trist doar la gîndul că nu-l apăra nimeni, se înfăţişa amicilor ca bătrîn Trubadur tîrnosit prin ziare, în care nu se aruncau petale de trandafir. U făceau canalie şi cretin, pare-se, sau murdar cit să înnegrească, spălîndu-se, un pîrîu. Trebuie însă adăugat, fiindcă prea am pus multe în spinarea criticii, că cele mai stupide comentarii le-a făcut un prozator, şi încă unul bun - Barbey d'Aurevilly. Numai lui i-a venit în minte să se întrebe de ce nu se lasă Flaubert de scris. De unde se vede că lupii sînt lupi mai ales între ei". Astfel de personaje memorabile devin, rînd pe rînd, Balzac, Proust, Gide, Martin du Gard, Maiorescu, Gherea, Călinescu. I. Negoiţescu, Radu Stanca şi alţii. iată-l pe Proust pradă şovăielilor lui obişnuite de om bolnav (dar şi cochetînd cu ideea bolii): aşa cum ni-l arată scrisorile către Doamna Straus, şi reinventat totodată de eseistul de azi, cu exactitate psihologică şi cu umor: „Cum obrazul subţire cu cheltuială se ţine şi cum pe de altă parte Proust suferă de astm, el chibzuieşte cu oarecare grijă în ce loc să-şi petreacă vara la Trouville Ar închiria un iacht, ca să-şi poată vizita pe coastă prietenii vi'legiaturişti, însă cele cu pînze sînt friguroase, iar cele cu aburi miros a fum. Mai bine închiriază un automobil şi locuieşte la conacul Harcourt. Oricum, va fi nevoie de o clădire trainică, altfel pereţii sînt prea subţiri. Să nu fie într-un şir de c aţe şi nici înfundată în dosul altora, ci la loc descoperit, ori pe plajă,

ori pe o înălţime. Insă nu e asupra văii, pe unde urcă ceaţa şi nici între copaci. I-ar fi suficientă o cameră pentru el, două pentru servitori, sufragerie şi bucătărie. Sală de baie n-ar strica, în ceea ce priveşte decoraţia, cel mai bine respiră într-o ambianţă modern style" etc. Aş putea cita şi paginile despre călătoria lui Flaubert în Egipt, despre prietenia ciudată (dată fiind deosebirile dintre-oameni şi opere) care leagă pe Gide de Martin du Gard (unul, spirit modern, suferind de manie ambulatorie, moralist, tezist, decis, rapid în reacţii, stilist, celălalt, sedentar, greoi ca un pachiderm uriaş, povestitor de tip tolstoian, ezitant în reacţii ş.c.L), despre formarea unor tineri ca Alain Fournier, Riviere, I. Negoiţescu sau Radu Stanca, despre maliţiile imprevizibilului G. Călinescu şi despre cîte şi mai cîte. Mari corespondenţe este o carte scrisă cu excepţi'onală fineţe de spirit, cu umor, cu pătrundere, o delicioasă cină eseistică, de la care nu lipsesc ceaiul şi pişcoturile aducătoare de amintiri literare. (România literară, nr 29, 1981)

„Eseuri critice"

Recenta carte a lui Livius Ciocârlie (Eseuri critice) nu mai are, ca celelalte, o „temă". Autorul a cules din reviste cincisprezece eseuri şi le-a grupat, în funcţie de preocupări, în trei categorii. Măştile romantice ale dorinţei, cel mai amplu (de fapt o suită de mici eseuri distincte), continuă linia observaţiilor mai vechi despre trecerea de la simbolul romantic la textul modern. A doua categorie cuprinde eseuri referitoare la critică în general, iar ultima, la literatura română contemporană în special. Nu mă voi ocupa de primul, căci ar fi necesar să redeştept un context - acela din volumul Negru şi alb - fără de care minuţioasele analize sînt de neînţeles. Şi, în plus, lucrurile principale au fost spuse cu alte ocazii. Cît priveşte celelalte categorii, trebuie să fac de pe acum constatarea că ele indică o „evoluţie" a atitudinii critice în sensul unui relativism sceptic. Metoda lui Livius Ciocârlie, inspirată iniţial de structuralismul francez şi de critica semiotică, este astăzi mult mai liberă, chiar dacă nu neapărat în felul empiric tradiţional, încît cineva care nu i-ar fi citit cărţile de dainante i-ar putea identifica pasiunile de odinioară numai după o anumită deschidere a unghiului critic sau după resturile fosile din vocabularul întrebuinţat. Cele zece eseuri despre scriitofi români actuali sînt o dovadă. Dar schimbarea a început cu întrebările despre critică, teorie sau istorie literară pe care le găsim în cele patru eseuri din secţiunea mediană a culegerii. Aşa încît de la ele se cuvine să pornim.

Psihologic, o posibilă cheie a modificării de atitudine faţă de critică (şi, mai trebuie să spun? faţă de literatură) se află totuşi în pagina inaugurală din Poetul şi tovarăşul de drum, unde e vorba despre interviurile lui Florin Mugur. Este mărturisită aici o dificultate neprevăzută. Autorul începe prin a-şi pune o problemă teoretică, menită a fi ilustrată printr-un caz particular. El scrie cîteva rînduri, dar după ce formulează problema (şi anume: ,, dacă e adevărat, cum cred, că scrierile din marginea literaturii - corespondenţe, memorii, jurnale etc. - nu sînt numai documentare, dacă ele aparţin literaturii tot atlt cit o lămuresc" ş'.a.m.d.), se opreşte, se împiedică, reculează: „Nu merge, gîndul mi-e aiurea; şi totuşi, lucru curios, nici să abandonez, cum încerc săptămîni la rînd, nu reuşesc. In cele din urmă, înţeleg că am pornit greşit". De ce? Esenţialul este în fraza care urmează: „ De fapt, recunosc acum, nu mă interesează prea mult ce se întîmplă cu interviurile, în ce constă şi cită este literaritatea lor. In schimb, mă interesează

altceva, şi anume, cazul particular în sine". Dacă citim cu atenţie mărturisirea şi o legăm de disocierile din eseurile despre critică, putem admite fără greutate cărschimbarea pe cale să se producă în interesul criticului se referă la nivelul la care el abordează literatura, în Critica teoriei şi teoria criticii avem soluţia. Livius Ciocârlie distinge între două feluri de a aborda literatura: unul care cade în sarcina cercetătorului, a omului" de ştiinţă, preocupat de „literaritatea literaturii'*, altul, care este al criticului, atras de „literaritatea operei", „într-un anumit sens (explică autorul), se produce o confuzie atunci clnd i se spune criticii metalimbaj. E adevărat, critica este un limbaj despre alt limbaj - al operei - însă unul de acelaşi tip, în vreme ce ştiinţa foloseşte realmente un metalimbaj. Omul de ştiinţă observă de deasupra, ca cel aşezat în faţa unui microscop, sau în orice caz din alt plan, ca cel aşezat în faţa unei hărţi, pe clnd criticul comentează de la nivelul operei". Aşadar, cineva care ar urmări diagrama interesului pentru literatură în eseurile lui Livius Ciocârlie, de la Realism şi devenire poetică la cele de azi, trecînd prin Negru şi alb şi prin Mari corespondenţe, va trebui să ia în seamă deplasarea acestuia de la teorie la critică propriu-zisă, de la studierea mecanismelor textului în generalitatea lor (documentată, "desigur, prin exemple particulare) la analiza de opere (sprijinită, desigur, pe nişte presupoziţii teoretice).

Scepticismul relativist, la care m-am referit, de aici provine. Livius Ciocârlie scrie, astăzi, cu detaşare şi cu umor. despre pretenţiile teoriei de a subordona critica. Deja Argumentul cărţii ne prevenea: „... Teoria îi foloseşte criticii, dacă i se impune excesiv. Necesară cită vreme

rămîne în fundal, teoria îngustează unghiul de vedere al criticului. " în 1976, profesorul Murray Krieger, de la John Hopkins University scria îrt Teoriea criticii (tradusă de curînd la noi de către Radu Surdulescu): „ Prin urmare, susţinătorul teoriei literare nu trebuie să ceară decît ca următoarele premise să fie recunoscute: 1) că datorită consuetudinilor noastre percepţionate teoria este un rău necesar şi 2) că o teorie poate fi mai bună decît alta. Atîta timp cit nu îşi pierde spiritul critic şi sinceritatea, el nu va fi ameninţat de pericolul de a exagera foloasele teoriei, de a deveni un utopist al acesteia". Aleg înadins părerile unui american, spre a se vedea că lucrurile stau cam la fel peste tot, nu doar în Franţa (domeniul predilect de referinţă al lui Livius Ciocârlie) ori la noi. Trecînd din regimul imaginarului în acela al teoreticului o observaţie a lui Gilbert Durând, Livius Ciocârlie descoperă, pe de o parte, faptul că în fiecare perioadă „există o doctrină opresivă şi una contestatară" şi, pe de alta, descrie aceste perioade (în epoca postbelică) în succesiunea lor: „Directorii de conştiinţă ai epocii se schimbă pe nesimţite. Fără să-ţi dai seama prea bine cum, după ce totul fusese văzut din perspectiva psihanalizei freudiste filtrate prin ipostaza ei lacaniană, gîndirea - păstrînd numai nevoia de a fi protejată de figuri tutelare — U redescoperă pe Jung. în etnologie, structuralismul lui Levi-Strauss a dominat două decenii, in timp ce studiile lui Mircea Eliade se aflau într-un fel de limb; acum, o dată cu resurecţia hermeneuticii, rolurile s-au inversat. Lingviştii, după ce au fluturat flamura saussuriană şi fanionul glosematic, au trecut cu arme şi bagaje în tabăra generativistă". Şi aşa mai departe.

Adevărata problemă pentru un critic (şi, fireşte, nu doar pentru el) este raportarea la aceste teorii tutelare: „Se naşte atunci dilema: să adînceşti o teorie, folosindu-te de o metodă bine asimiiată, chiar dacă între timp o altă teorie a apărut, sau s-o părăseşti pe cea dinţii pentru cea din urmă, cu riscul de a n-o fi adîncit pe prima şi de a n-o putea înţelege bine pe a doua, cu riscul grav pentru bunăstarea

spiritului de a te simţi o morişcă, învîrtită de orice vînt? ". Răspunsul lui Livius Ciocârlie este circumstanţial şi nuanţat, dezvăluind, in fond, imposibilitatea de a ieşi din această dilemă, pe care criticul, mai de voie, mai de nevoie, trebuie să şi-o asume.

Ar merita relevate şi disocierile operate în eseul Critica semiotică - metaforă sau concept?, utile, căci vin din partea unui cunoscător şi lămuresc o terminologie cam abuziv întrebuinţată uneori, dar spaţiul nu-mi permite să stărui. Să spun doar că Livius Ciocârlie tranşează curajos în delicata problemă afirmînd, de la început, că semioticienii nu sînt critici chiar dacă au uneori în vedere procesul de semnificare.

Livius Ciocârlie

Ei pornesc din puncte opuse şi ajung în puncte opuse. Cît priveşte pe cei din urmă, Livius Ciocârlie are dreptate (şi se exprimă foarte plastic): „ Ceea ce apropie critica în cauză de semiotică este, mai întîi, întemeierea explicită şi consecventă pe o teorie. Dacă in critica «tradiţională», poetica rămîne neformuiată, ori se face apel la o idee teoretică sau la alta într-un fel eclectic, după specificul operei comentate, un eseu de critică «semiotică» seamănă destul de bine cu centrul cultural Beaubourg adică se înconjoară de o reţea de artere teoretice la vedere. Cui centrulBeaubourg îi sugerează o rafinărie, aceluia îi va mirosi şi dinspre critica semiotică a petrol".

Nu mi-a rămas cine ştie cît loc ca să comentez tocmai eseurile despre scriitorii români, despre care spuneam că reprezintă dovada schimbării la faţă a criticii lui Livius Ciocârlie. Ca să fiu sincer, trebuie să adaug că mi-am limitat cu intenţie spaţiul, deoarece ele mai curînd anunţă noua întrebuinţare a uneltelor decît o fac pe deplin convingătoare, întîlnim, nici vorbă, alianţa de precizie şi de fineţe a spiritului lui Livius Ciocârlie pe care o ştiam dintotdeauna, iar majoritatea analizelor au frumuseţe şi rigoare. Autorul Eseurilor critice descinde în tabăra criticilor interesaţi de literatura noastră de azi ca un tovarăş de arme a cărui contribuţie se cade apreciată. Ceea ce mă face să ezit nu e nici valoarea luată în sine, a acestei contribuţii, nici pertinenţa multor observaţii, ci, dacă pot spune aşa, menţinerea lor într-un fel de marginalitate. Această impresie se explică prin două cauze diferite, deşi legate pe dedesubt. Prima constă în caracterul oarecum întîmplător al selectării operelor puse în discuţie: Moromeţii şi o culegere de poezii de Anghel Dumbrăveanu, Amintirile lui Agârbiceanu şi Ce se vede de Radu Petrescu, traducerea lui Arghezi din La Fontaine şi romanele lui Sorin Titel. Ce mai este? Versurile lui Şerban Foarţă, două cărţi de „călătorie" (E. Simion şi M. Zaciu), interviurile lui Florin Mugur. A doua cauză, mai profundă, constă în natura observaţiilor: prea puţin derivate dintr-o privire cuprinzătoare, sintetică, a operelor şi autorilor? vizînd de obicei „amănunte", aspecte laterale („proustianismul" lui Agârbiceanu, „starea de creaţie" în Moromeţii). Livius Ciocârlie e, deocamdată, un critic timid al literaturii actuale; în sensul unei anumite lipse de îndrăzneală, nu însă întrucît îi considerăm analizele în parte, dar în totalitate. Par mai degrabă rodul întîmplării decît al unei intenţii precise. Oricum, criticul ne deschide gustul: am vrea să-i ştim opinia despre cît mai multe.

(România literară, nr. 15, 1983)

GABRIEL DIMISIANU „Lecturi libere"

Lecturi libere este o culegere heteroclită de articole ocazionale, recenzii şi eseuri critice. Cele dintîi, scrise cu acurateţe, conţin observaţii pline de bun simţ asupra literaturii şi criticii, preocupate fiind de „actualitate", deşi nu într-un,mod angajat ori polemic (cum se întîmplă de exemplu în publicistica lui Mircea lorgulescu), ci într-unul oarecum general şi distant. Recenziile au în vedere cărţi socotite îndeosebi importante, ceea ce permite autorului analize binevoitoare şi uneori entuziaste (la Marin Sorescu, C. Ţoiu, Aug. Buzura, Şt. Aug. Doinaş, Mircea Dinescu etc.). Eseurile, referitoare la scriitorii vechi (Arghezi, Călinescu, Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade), alcătuiesc partea cea mai substanţială a culegerii şi merită o discuţie amănunţită.

Intermitentă, publicistica lui G. Dimisianu e onestă şi fermă. Chiar dacă nu-şi taie de-a dreptul un drum spre miezul fierbinte al actualităţii, ea are darul să ne reamintească acele adevăruri de neocolit pe care trebuie să se întemeieze orice activitate critică respectuoasă de sine. „Actualitatea" există în toate aceste scurte articole ca un termen constant (deşi difuz) de referinţă. Ce este un clasic, se întreabă bunăoară G. Dimisianu în primul text al culegerii lui. Şi răspunde: un creator care ne instruieşte asupra noastră înşine. Atitudinea pe care se cuvine să o promovăm faţă de clasici decurge de aici: „A-i solidariza pe clasici în atingerea scopurilor noastre emancipatoare [...], a ne întemeia cu mult mai bogat pe ceea ce ei deja au întreprins ni se pare cel mai firesc lucru, de nu şi cel mai eficace. Este o «alianţă», s-ar zice, care se impune de la sine.. ". Vorbind despre E. Lovinescu, în articolul următor, G. Dimisianu profită de ocazie spre a semnala efortul acestuia „de a consolida un statut profesional al criticii". Reafirmarea profesionalităţii meseriei noastre este la fel de utilă astăzi ca şi pe vremea „Sburătorului". Din acelaşi unghi este primită retipărirea marii Istorii a lui G. Călinescu. Legătura esenţială dintre aceste articole se vede cu ochiul liber: „Nu cred că exagerez afirmînd că la noi chestiunea criticii literare a devenit o preocupare aproape obsesivă. De cîţiva ani buni statutul acestei discipline, criteriile de care se foloseşte, îndatoririle ce-i revin, prerogativele, metodele sînt mereu puse în discuţie. Şi această fervoare, pe cit se poate vedea, este încă în creştere. Tot mai multă lume se ambiţionează să emită public păreri despre cum este şi mai ales despre cum ar trebui să fie critica

noastră, critica in general, păreri tranşante, expuse cu aplomb m spaţiile oferite ospitalier de ziare şi reviste". Critică şi orientare, Conştiinţa literară şi alte articole mai generale nu diferă nici ca subiecte, nici ca ton de acestea. Remarcînd constanţa opiniilor, le-aş reproşa „rezerva", discreţia. Eficienţa unei publicistici atît de puţin bătăioase e mult mai scăzută decît ar merita-o problemele pe care le ridică.

Defectul recenziilor lui G. Dimisianu provine din principala lor calitate; spiritul lor larg de comprehensiune. E adevărat că alegerea se opreşte la autori predilecţi, dacă pot spune aşa, de unde şi tonul amical, lipsit de asperităţi, pe alocuri exagerat de favorabil. Pînă şi în cazurile în care cărţile respective au stîrnit obiecţii ori negaţii, G. Dimisianu se fereşte să intre în polemică. El rămîne conciliant, dar nu producînd argumente în replică, ci dezvoltîndu-şi doar propriul punct de vedere. Recenziile nefiind datate, la reluarea în volum, nu putem şti totdeauna dacă părerea criticului este anterioară sau

ulterioară altor păreri diferite de a sa. Uneori judecăţile deja exprimate sînt semnalate, însă în treacăt. Despre La Lilieci, ne avertizează G. Dimisianu, s-au pronunţat, remarcîndu-i valoarea, E. Simion, M. lorgulescu, Edgar Papu, dar „trilogia nu s-a situat vreun moment, cum ar fi fost îndreptăţită, in planul maxim al interesului literar, ceea ce peste o vreme va ivi, cred, nedumeriri". Convins că, în întregul ei, ,, critica noastră rămîne datoare faţă de La Lilieci, după cum râmfne datoare oricărei valori de prim ordin, pe care nu a reuşit să o impună deplin conştiinţei momentului", autorul Lecturilor libere întreprinde un examen minuţios şi pătrunzător al universului liric sorescian, din care nu lipsesc, pentru a ne cîştiga definitiv la cauză, decît cîntarea şi combaterea eventualelor neînţelegeri şi erori ale criticii care s-a ocupat de carte. N-aş vrea să se tragă de aici concluzia că recenziile lui G. Dimisianu sînt exclusiv laudative. Ele conţin observaţii personale, iar cu judecata de valoare generală putem fi, în majoritatea cazurilor, de acord.

Titlul culegerii are, cu adevărat, înţeles, dacă-l raportăm la eseuri. Lecturile lui G. Dimisianu sînt „libere" în sensul că nu pretind o metodă anumită, ci numai o adecvare spontană la factura operelor. Din acest unghi, critica lui-G. Dimisianu este aproape tradiţională. Nu ştim ce crede autorul despre metodele mai noi, pe care nu le foloseşte în chip explicit niciodată, deşi de unele din descoperirile lor se foloseşle. Fără îndoială, un eseu (poate cel mai bun din carte), cum este acela despre Camil Petrescu, n-ar fi fost posibil înainte de achiziţiile recente ale naratologiei; însă practica analizei rămîne la fel

de naturală. Deosebirea de critica veche apare la nivelul interpretării, nu la acela al metodei. Metoda e aşa zicînd resorbită, permiţînd o înţelegere unitară a romanelor. Sesizarea în spirit modern a unor „voci" şi „perspective" contradictorii în Patul lui Procust conduce de exemplu pe critic la concluzii netradiţionale, deşi impregnate de bun simţ, şi deloc forţate. Portretul lui Ladima e cu totul nou: „Citind cu ochii noştri peste umărul lui Fred, dăm acolo de un ins mai mult mediocru şi cam anost în exultările lui invariabile, în febricitarea de adolescent înttrziat, căruia Fred ii conferă cu generozitate pripită atributele marii inteligenţe. Un om cu inteligenţă reală poate dori, iubi, mă rog, pe o Emilie, dar nu poate afirma despre ea fără prefăcătorie că este o artistă excepţională; mi poate petrece stupid ore nesfirşite jucînd tabinet şi conversînd despre dulceţuri cu Valeria, sora Emiliei, un fel de menajeră şi de dispecer amoros al acesteia; nu poate in fine să vadă în locuinţa de ţipător prost gust a Emiliei un «locaş de vis». Omul inteligent caută pe Emilia, ca Fred de altfel, dar e conştient măcar într-o măsură de ceea ce este precar în ea şi în ambianţă, aşa cum Gheorghidiu iubeşte pe Ela, dar e lucid de mărginirea acesteia. Apoi Fred vorbeşte despre talentul literar al lui Ladima, producînd însă specimene de poezie neconcludente; acelaşi lucru în ce priveşte vocaţia de gazetar a lui Ladima, la un moment dat fructificată de grupul asociat Nae Gheorghidiu - Tănase Luminarăm: ce ni se oferă ca mostre de mare gazetărie duce spre factura de violenţe verbale a unui Pamfil Şeicaru, la care autorul face de altfel referire directă manifestările date din subsol. Prin toată manifestarea, Ladima colectează trăsăturile insului mediocru, dar cu suflet, onest căci pune credinţă în tot ce întreprinde, însă ineficient, obiectiv antipatic prin inaderenţa totală la umor, iritant prin credulitate şi înţepenire în prejudecăţi [...], în fine un exemplar uman astfel alcătuit încît nu poate mira pe nimeni că nu înmoaie sufletul Emiliei, care este sentimental imună, dar pe al oricărei alte femei şi cu atît mai puţin pe al doamnei T... ". La fel de interesant este şi eseul despre Mircea Eliade, la care se remarcă „spaţiile saturate de eros", cuplurile bazate pe raporturi

de dominare, ânticipîndu-le pe acelea din romanele lui Nicolae Breban, şi se întreprinde o temeinică analiză a singurului roman pe de-a-ntregul memorabil al scriitorului, care este Maitreyi.

Aceste două eseuri sînt de o maturitate calmă a spiritului şi a stilului care le face deopotrivă instructive şi plăcute. Le putem adăuga pe acela care compară pe Marin Preda cu I.L. Caragiale,«mai puţin exhaustiv, dar ascuţit şi simpatic, cu instituţii originale (cum ar fi aceea a predilecţiei ambilor scriitori pentru eroul-observator de medii şi

comportamente). Idei incitările sau discutabile găsim şi în celelalte. Cred, de exemplu, că, dintre cele două concepte prin care este definită Istoria călinesciană, acela de epos, preferat şi în titlu, este mai puţin nimerit decît acela de romanesc. Nu văd, apoi, în subtitlul poem pus de Arghezi romanelor sale la reeditare, o revelaţie tîrzie a naturii lor poematice, care n-a „recunoscut" în Cimitirul Bunavestire sau în Ochii Maicii Domnului nişte adevărate romane. Despre proza Hortensiei Papadat-Bengescu ni ser spune că avea „orizont european" şi că ilustra o formulă fără nici o rădăcină la noi. Această rădăcină există însă, anume în naturalism, iar pentru acceptarea largului orizont presupus de critic aveam nevoie de comparaţii concrete ce nu se realizează în eseu. Sugestii oferea cartea lui Edgar Papu despre proza primei părţi a acestui secol, în acelaşi eseu, proza romancierei e caracterizată generos prin capacitatea de a surprinde „ o infinitate de înfăţişări ale umanului". Nu e mai degrabă, la ea, limitarea la un senzualism, care înseamnă o deplasare de la sufletesc la fizic şi fiziologic? De altfel, criticul însuşi pleacă de la această idee: ,, O estetică a necruţării cultivă Hortensia Papadat-Bengescu în tot ce are atingere cu fiziologicul, teritoriu în care, în fond, prin ea, proza românească realizează întîia mare coborîre". Astfel de ipoteze fac sarea şi piperul criticii. Gînd, înfrîngîndu-şi rezerva, de care am mai vorbit, D. Dimisianu avansează ipoteze (fie şi discutabile) ca cele de mai sus, critica lui ne ţine atenţia trează şi nu «ne lasă fără profit intelectual.

(România literară, nr. 36, 1983)

MARIN SORESCU „Uşor cu pianul pe scări"

Despre Marin Sorescu îţi vine să scrii în stilul lui Marin Sorescu. Ceea ce înseamnă că Marin Sorescu are un stil acaparator şi fascinant. Mai rămîne să poţi să-l imiţi cum se cuvine, fără să te faci de ris, fiindcă Marin Sorescu are un stil inimitabil, adică acea însuşire pe care o numim de obicei talent, deşi nu ştim exact în ce constă. Am uitat să spun că nu despre poet e vorba (pe acesta l-au imitat îndeajuns confraţii), ci despre criticul literar şi, mai exact, despre cronicarul literar. Sub un titlu plin de haz (Uşor cu pianul pe scări), Marin Sorescu şi-a strîns cronicile literare tipărite mai ales în „Ramuri" şi pe care toţi le-am citit la vremea lor, căci era peste putinţă să nu le observi, nu numai pentru că erau cele mai lungi din cîte se publicau în presa noastră, dar şi pentru că nu semănau cu ale nimănui, iar la început de tot nici măcar cu

ele însele, în culegerea de faţă, autorul le-a lăsat la urmă pe cele, ca să zic aşa, neasemănătoare, în capitolul intitulat nu tocmai paradoxal Neadăugitele. Acestea datează din anii '60, aproape toate, şi sînt destul de cuminţi în judecăţi şi în formă. Maniera personală, Marin Sorescu şi-a descoperit-o făcînd săptămînal naveta la Craiova, cînd, avînd timp de lectură şi de reflecţie din belşug, ca şi o revLtă dispiţsă să-i ofere spaţiu nelimitat, a reuşită să se distingă de ceilalţi cronicari. Şi-a ras şi mustaţa, ca să nu fie recunoscut, şi ca să poată medita în tihnă. Şi, neavînd experienţa necesară scrisului regulat la o singură carte, s-a apucat să-şi burduşească servieta de opera întreagă a cîte unui autor. O spune el însuşi într-un articol despre Nicolae Breban: „ Intrucit eu nu sînt cronicar curent, ci scriu despre o carte cînd nici nu te gîndeşti, presupunînd că n-o să mai găsesc răgazul de a consemna şi apariţiile ulterioare, încerc să pun. in cronicile melc, mai multă încărcătură, mai multe cronici, care să-i a/ungă autorului si în viitor, indiferent ce va mai da. Dar asta e metoda mea. O critică-portrei, un portret-robot, care funcţionează la ft>! de bine şi înainte şi înapoi".

Definiţia corespunde perfect realităţii. Cele nici treizeci de cronici (nepunînd la socoteală Neadăugitele) au alcătuit un volum de trei sute cincizeci de pagini, din cele mai spirituale şi mai terifiante de acest fel. Nu sînt un partizan al culegerilor de cronici, cum se ştie, dar Marin Sorescu merită să apară, fiindcă reprezintă un extraordinar document artistic. Tot ce iese din mîna lui merită să fie citit, poezie, teatru, proză, publicistică. Este opera unui om inteligent şi înzestrat, care ştie să ....

la fel de bine cum ştie să scrie, în linii mari, aprecierile lui critice (de care mă ocup acum) sînt drepte şi oneste; chiar neîmpărtăşindu-le pe unele dintre ele, nu poţi să nu fii „prins" de expresivitatea lor curat literară, mult peste media din critica de azi, debordante de fantezie şi umor. Nu e uşor să ai fantezie şi umor. Nu e uşor să ai fantezie şi umor cînd îţi comentezi confraţii. Marin Sorescu o ştie prea bine. E un Stan Păţitul cu umorul altora, care s-a întîmplat să treacă de înţelegerea umorului lui ca simplă zeflemea. Zeflemeaua soresciană e însă un mit. Există puţini cititori ai literaturii contemporane mai respectuoşi, în fond, decît Marin Sorescu faţă de valorile adevărate ale acestei literaturi. E o greşeală să crezi că Marin Sorescu îşi bate joc de cineva. Cascada de butade, calambururi şi ironii din articolele lui ne întreţine buna dispoziţie intelectuală, fără să ia în rîs cultura. Criticul detestă scorţoşenia, nu seriozitatea; e sensibil la frumos, nu opac. Nu te plictiseşti niciodată în compania lui, căci nu e, nici o clipă, tern, inodor sau insipid; are din belşug imaginaţie, culoare, e pitoresc şi paradoxal; glumele lui pot fi uneori facile, dar nu sînt niciodată prosteşti; e umoral şi pe alocuri nedrept, dar are faţă de detractorii lui imensul avantaj de a nu-şi pierde hazul. Ca polemist e reductibil şi la fel de eficient ca David care dă cu praştia în namila de Goliat.

„Bune sînt totdeauna citatele. Iţi ridică moralul", spune Marin Sorescu (p. 304). Nu-mi rămîne decît să încerc să ridic şi eu moralul cititorilor prin cîteva ilustrări ale limbajului acestor cronici literare. Autorul le începe de obicei ex abrupto, cu cîte o frază menită să te facă să citeşti mai departe. Iată cum începe un articol în 1971 despre Istoria unei secunde de Adrian Păunescu: „Adrian Păunescu vine în poezie cu armele şi baga/ele gladiatorului roman, care se luptă deopotrivă pentru pline şi pentru circ" (p. 76). Sau unul despre Vasile Voiculescu din 1984: „Despre Vasile Voiculescu eşti tentat să scrii mai degrabă o rugăciune decît o cronică. O rugăciune de iertare, în numele criticii (şi autocriticii), pentru gravele

stricăciuni aduse spiritului său şi deloc meritate, ofensă pricinuită trupului" (p. 281). Plăcerea formulei memorabile o descoperim, apoi, în portrete. Există o artă a portretului critic la Marin Sorescu pe care aş putea-o dovedi cu zeci de extrase din aceste cronici. Despre acelaşi Voiculescu, numit „un Fra Angelico mirean al poeziei române", Marin Sorescu scrie în acelaşi loc: „ Mă uit la chipul dintr-o fotografie (altfel nu mi-a fost dat să-l cunosc), ţepos şi alb colilie, cu ochii mari şi privirea vîlvoi, aţintită peste linia unui orizont imaginar, drept în sufletele noastre, dacă acestea ar avea puterea să se înalţe întotdeauna ceva mai sus. Şi mă întreb: a fost doctor? Poate vraci, descîntător de zidirea lumii

româneşti dintr-o purificată plasmă; poate schivnic şi locul lui de veci ar fi într-o firidă de prin preajma Buzăului ori în Pîrscovul natal". Aceeaşi putere a formulării - exacte şi artistice - o întîlnim în cele cîteva cuvinte din debutul cronicii despre Ş. Cioculescu: ,, Vestigiu preţios din vremea criticii normale, Ş. Cioculescu, care mergînd spre senectute întinereşte, nefăcînd însă greşeala de-a păşi mai încolo, spre copilărie, ca alţii" (p. 93). Să mai reproduc şi portretul făcut lui Geo Bogza, poetul, cu ocazia apariţiei Orfanului:

„Are inimă de poet antic şi bicicletă de suprarealist, mereu pe drumuri mari, constelaţii, galaxii, cu popasuri pentru necroloage şi exclamaţii, uimiri, perplexităţi, răscruci, poduri, ode şi epode. Din şcoala suprarealiştilor se întoarce, ştrengar, cu buzunarele pline de alge, din care mai scoate — şiroind de paradoxuri — şi azi cîte una şi o vîntură la Academia unde este de demult activ fără să-i facă rău (Academiei). Bogza înseamnă, pasămite, huhurez. O pasăre ciudată, singuratică, trasă de curent şi cu fular de pene, cu ochi mari şi simţ cosmic" (p. 13-l4).

Portretistica nu poate însă epuiza conţinutul unor cronici literare. Marin Sorescu este şi un remarcabil cititor de cărţi, care înţelege repede esenţialul şi are, pe urmă, grijă să ni-l comunice în chip uşor de ţinut minte. Din puţine cronici actuale eşti mai tentat să faci antologie de citate ca din acelea soresciene. Aspecte ale mitului - scrie el comentînd studiul celebru al lui M. Eliade -- „este o carte fundamentală, un fel de capac pe haos, cum vedeai înainte în unele case de la ţară biblia pusă capac peste oala cu lapte" (p. 21). Iată un mod frumos şi deplin -îndreptăţit de a judeca o operă de bază a culturii moderne, însă criticul nu se mulţumeşte să ne umple mintea cu fraze memorabile, volume întregi de versuri ori de proză. Despre Bogza, Voiculescu, Nichita Stănescu, avangardişti şi modernişti, scrie cu metodă şi cu dichis, reproducînd ce-i place şi tăind ce-i displace. E adevărat că, străbătînd versurile culese de alţi poeţi, se întîmplă să-l regăseşti pe Sorescu însuşi. Toţi poeţii fac la fel, dintr-un narcisism fatal, şi e uimitor să vezi ce sorescian e pe alocuri autorul Orionului, despre care lectura proprie ţi-a spus că s-ar afla, mai degrabă, la antipodul Tinereţii lui Don Quijote. Dar versurile alese sînt totdeauna la înălţime, ceea ce constituie o dovadă de gust. Chiar şi cînd poetul nu-i vine pe măsură, cum ar fi cu Nichita Stănescu, observaţiile sînt adesea corecte, mai cu seamă cele de amănunt. Meseriaşul îşi cunoaşte meseria şi o dezvăluie şi la alţii. Critica sorescianâ este una impresionistă, prin natură, ajutată de cultură şi de fantezie. Citind, la rînd, cronicile, mi-am dat seama că Sorescu este cel mai călinescian

Marin Sorescu

(în spirit, nu în literă) dintre criticii de azi, mai ales prin asociativitatea fabuloasă, prin insolitul vocabularului, prin acel ton familiar pe care G. Călinescu l-a introdus întîiul în limbajul serios al disciplinei noastre. Autorul cronicilor din Uşor cu pianul pe scări, apoi, nu se dă în lături de la nici un efect literar, vrea să ne captiveze, să ne amuze, să ne topească de veselie. Trebuie să fii cel puţin stupid ca să nu rîzi (uneori în hohote) citindu-i cronicile, abundente, vioaie, şugubeţe, pline de paranteze şi de exprimări orale pe care spirite academice le ocolesc cu dispreţ. Comentînd Expresivitatea involuntară a lui Eugen Negriei - un studiu de stilistică foarte serios - Sorescu ne spune că autorul „ caută mai întîi răniţii: cărţile imperfecte, cu vătămături de tot soiul", pe care le inventariază, apoi,;, după gradul de ratare, scîlciere, stropşire" (p. 189). La Borges (cel de curînd dispărut, ca şi M. Eliade), pe care îl admiră şi căruia i-a luat un interviu, semnalează, pe acelaşi ton buf, dar expresiv, adnotările pe marginile cărţilor citite, şi care, din acestea „au sărit în literatura sa cu bucăţi de tencuială" (p. 245). Un studiu foarte temeinic, despre avangardă, e delicios prin inventivitate şi umor, şi probabil că le-ar fi plăcut avangardiştilor înşuşi. Definiţia respectivei mişcări e paradoxală: „Dacă e să o luăm neapărat ca avangardă, apoi aceasta e mai degr-abă avangarda inamicului, a duşmanului de moarte. Căci, într-adevăr, pentru aceşti copii teribili duşmanul nu e înaintea, ci înapoia lor: tradiţia, ierarhiile stabilite, formele clasice, gîndirea comună, bunul gust, bunul simţ" (p. 300). îmi vine în minte că termenul însuşi de 'avangardă a fost folosit prima oară de Baudelaire, în Mon coeur mis â nu, tot paradoxal într-o enumerare de „metafore militare" care ar detona ,, un spirit nicidecum militant, ci făcut pentru disciplină, adică pentru conformitate, un spirit născut domestic, belgian (!), care nu poate cugeta decît în colectivitate". Ca să vezi!

Uşor cu pianul pe scări e o carte care se citeşte pe nerăsuflate şi în care poetul reuşeşte să stîrnească invidia cronicarilor de meserie, legaţi de mîini.şi de picioare, cum sînt, de clişeele lor săptămînale. După ce a vrut să fie singur printre poeţi, iată-l acum pe Marin Sorescu încercînd să fie singur printre cronicari.

(România literară, nr. 26, 1986)

Literatura română postbelică. Critica Eseul

GHEORGHE GRIGURCU „Poeţi români de azi"

Poeţi români de azi dezvoltă ceea ce se găsea, în schiţă, încă în Teritoriu liric de acum şapte ani: un tablou al poeziei actuale. Există deja mai multe astfel de încercări, care nu par însă a se cunoaşte între ele, nefăcînd adică apel una la experienţa celorlalte. Nici Gheorghe Grigurcu nu simte nevoia să-i numească pe aceia de care se apropie, în încercarea lui sau, mai ales, se delimitează. Cauza principală trebuie căutată în originea tuturor acestor panorame: cronica literară, în cronică, fiecare avem impresia de a spune independent de alţii un lucru; cronica e solitară. Dar o istorie, un tablou al poeziei, chiar rezultat din cronici succesive, propune mai mult decît cu judecăţi sau definiţii critice şi anume un mod de structurare şi o ierarhie de valori. Cum să nu te simţi îndemnat să le compari deschis cu altele? Iată o polemică absolut necesară şi care ar marca mai limpede originalitatea proprie. Rudimente dintr-o astfel de polemică sînt în Prefaţa, în Postfaţa sau în Consideraţiile generale de care Gheorghe Grigurcu îşi însoţeşte volumul. Mai exact spus, criticul ţine să ne avertizeze că unele din părerile sale sînt diferite de cele curente, în lipsa referirilor precise însă, numai un cititor calificat îşi dă seama de originalitatea

tabloului. Abia o discuţie prealabilă, cu tot aparatul bibliografic, ar fi clarificat-o deplin. Şi pare destul de curios să corectezi mereu, cînd pe unul, cînd pe altul printre cronicari ori dintre autorii de tablouri similare, ca şi cum ai reproşa în ansamblu criticii o viziune greşită, strîmbă, fără a preciza cine şi unde a făcut o anumită afirmaţie.

Despre ce e vorba? în Teritoriu liric erau deja unele indicii că Gheorghe Grigurcu are despre poezia românească de astăzi păreri necoincidente cu ale confraţilor, însă cu greu se putea bănui acolo anvergura contestării ierarhiei curente şi, cu atît mai puţin, ce va pune criticul în locurile goale rezultate din demolări. El se mărginea să nege, cu oarecare vehemenţă, pe A.E. Baconsky şi pe Nichita Stănescu, şi, ceva mai concesiv, pe Marin Sorescu. în Poeţi români de azi devine în schimb evident că nu un poet ori altul e vizat, şi nici numai, cum am fi crezut de pildă din preferarea lui Mircea Ivănescu şi respingerea lui George Alboiu, o anume formulă lirică, dar o întreagă promoţie, aceea a anilor 60, pe care criticii generaţiei mele au situat-o atît de sus, reuşind s-o impună repede opiniei comune şi chiar şcolare. Nici unuia dintre aceşti poeţi, N. Labiş, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu sau alţii, ca să nu mai vorbesc de Cezar Baltag ori Grigore Hagiu, nu i se

recunoaşte, în fond, decît un merit relativ şi istoric, acela de a fi participat la mişcarea literară a ultimelor decenii. Exceptaţi oarecum de la această extremă severitate sînt Ion Gheorghe şi loan Alexandru, dar, vai, cu cît e mai tristă uneori indulgenţa criticii! „Ni se pare -conchide Gheorghe Grigurcu - că valori mult mai temeinice ale poeziei noastre actuale încep a se profila (independent de vîrsta autorilor) după seria Nichita Stănescu". Iată şi numele: Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, Emil Brumaru, Florin Mugur, Petre Stoica, Mircea Ciobanu, Dan Laurenţiu sînt poeţi foarte buni? Rămîn însă destui miraţi de desconsiderarea lui Nichita Stănescu pînă la ştergerea lui dintre poeţi. Gheorghe Grigurcu nu-i citează pe cei pe care-i combate, după cum nu-şi citează nici aliaţii. Şi totuşi, sînt cîţiva ani de cînd se poate observa o încercare a unor critici (Marin Mincu, între alţii) de a răsturna ierarhia de care vorbeam. Gheorghe Grigurcu însuşi a fost un pionier în această privinţă. S-a plecat de la ideea că, în vreme ce seria (ca să-i păstrez termenul) Nichita, Stănescu a profitat de pe urma complezenţei criticilor ce aparţineau aceleiaşi generaţii, seria următoare de poeţi nu a mai avut această şansă; de aici pînă la a se pretinde că a funcţionat un fel de partizanat literar şi o intoleranţă faţă de restul poeţilor nu e decît un singur pas, pe care şi Gheorghe Grigurcu şi Marin Mincu l-au făcut adesea.

Să restabilim totuşi unele împrejurări. Solidaritatea de generaţie a lui Eugen Simion. a mea, a altora, cu poeţii ce au debutat imediat după 1960, este mai mult o ficţiune forjată în scopuri polemice. Trebuie văzut de la caz la caz pe cine am susţinut şi în ce limite. E bizar că unii ne reproşează a fi fost orbiţi de admiraţie, iar alţii, din contra, că am fi stat cu ochii prea larg deschişi, despărţindu-ne pe parcurs de mulţi dintre aceşti poeţi, în ce mă priveşte, fără a mă pretinde infailibil, n-am a-mi pune la îndoială decît poate lipsa gustului (fericiţi cei fără acest spin!); nu şi pe a dorinţei de a rămîne lucid şi obiectiv, chiar fiind în discuţie poeţi în care am crezut. în al doilea rihd, n-am refuzat de plano aprecierea nici unui poet dintre cei scoşi azi în faţă de Gheorghe Grigurcu. Lucru uşor de verificat. Şi în cazul lor, ar trebui să discutăm mai puţin în bloc şi mai mult individual. Fiindcă dacă uni place mai puţin C. Abăluţă sau am scris doar la un singur volum al Angelei Marinescu, aceasta n-are legătură cu faptul că aparţin altei

generaţii (dacă aparţin cu adevărat alteia!); nici despre Grigore Hagiu n-am scris favorabil şi asta chiar acum vreo doisprezece-treisprezece ani cînd unii puneau mari speranţe în el, nici Cezar Baltag nu se poate plînge că l-am încărcat de elogii, în al treilea rînd, nu cumva intoleranţa şi spiritul partizan sînt de dată mai recentă şi au apărut în clipa în care unii critici au simţit nevoia să acorde poeţilor de după Nichita

Stănescu mica lor revanşă? Cu mult mai intolerant decît Eugen Simion sau decît mine este Gheorghe Grigurcu însuşi, bunăoară cînd scrie atît de fără înţelegere despre Nichita Stănescu; şi, în orice caz, partizanatul de care dă dovadă este cu mult mai manifest decît a fost vreodată al nostru. Noi cel puţin am pornit de la ideea de a promova nişte poeţi, nu de la aceea de a-i contesta. Şi chiar dacă am avut rezerve, apoi, faţă de cei ce au venit mai tîrziu, ele nu ne-au împiedicat, de la caz la caz, să-i acceptăm şi chiar să-i elogiem. „Manierismul" ce mi s-a părut la un moment dat a-i marca pe toţi nu m-a oprit a le primi favorabil multe cărţi. Şi sînt gata să recunosc că am greşit cînd am spus, acum mulţi ani, că ei sînt poeţi fără evoluţie, în sfirşit, nu mi se mai pare atît de convingătoare opunerea acestor două serii de poeţi, ruptura dintre ele. Acum zece ani nu se vedeau bine contururile generaţiei. Azi ele sînt mai clare. Cred că e vorba de o unică generaţie, a patra din acest secol (dacă o socotim drept cea dintîi pe aceea afirmată în jurul lui 1900, urmată de marea generaţie interbelică şi de o a treia intrată în scenă în jurul războiului din urmă), cuprinzînd poeţi care au astăzi între 30 şi 45 de ani şi au început să scrie în deceniul 1958-l968. O nouă generaţie ar putea fi abia aceea, foarte tînără azi, afiată în pragul consacrării ori chiar al debutului. Cum se vede, perioada despărţitoare se menţine de două decenii (1900, 1919, 1937, 1958). Două dintre aceste generaţii, ultimele, sînt active pe toată durata literaturii contemporane. Chestiunea este unde punem accentul în această a patra generaţie, pe ce poeţi. Nici o intoleranţă nu e bună în astfel de lucruri. Iar faptul că Nichita Stănescu a marcat pe mulţi, aproape pe toţi poeţii tineri de azi nu cred că poate fi contestat. Ceea ce mă desparte în această privinţă de Gheorghe Grigurcu nu e numai gustul, ci sentimentul importanţei istorice a poetului. La fel, în cazul lui Marin Sorescu sau Adrian Păunescu. Autorul Poeţilor români de azi e prea subiectiv, ceea ce-l şi face intolerant.

N-aş vrea să se înţeleagă de aici că e un critic lipsit de merite. Din contra: scrie admirabil despre poezie, cu o intuiţie dinăuntru (este şi poet) pe care n-o au mulţi, ceea ce face însă şi mai inexplicabilă ostilitatea lui faţă de anumiţi poeţi. Cea mai mare parte din articolele reunite în carte sînt superbe prin fineţe analitică. Tipul criticii lui Gheorghe Grigurcu este acela artistic. Intuiţia e suverană. Chiar şi bogata asociativitate este absorbită prin intuiţie şi, în loc să semene cu un instrument de raportare istorică, seamănă cu o candoare a formelor similare, trăind toate într-un acelaşi univers al artei. Prin degustare, se recunoaşte imediat specia vinului sau părţile amestecului, în sprijinul intuiţiei vine o imensă fantezie a adjectivelor şi adverbelor. Fiecare cuvînt este dublu sau triplu determinat într-o barocă florescenţă.

Gheorghe Grigurcn

Jerbele acestea pot fi culese din fiecare pagină: printr-un „peisaj crud-expresionist" adie o „indefinibilă teroare"; cutare element al naturii „dobîndeşte o imensă proiecţie amizant-terifiantă (se prefigurează astfel sadicul hiperbolism al poetului)"; ,, expresiv este şi floralul morbid, provocator"; „prin sensul unei malefice forţe nevăzătoare, spasmodic afective şi felin devoratoare apare...". Extrasele sînt toate de la începutul articolului despre AI. Philippide. Am eliminat doar citatele prin care se ilustrează. Este o critică ce păstrează în contactul cu textul o anume senzorialitate, ca şi cum ar voi să comunice din el mai mult decît nişte abstracţii scheletice (la care critica e în principiu condamnată) netăind cordonul ombilical al impresiei genuine. Gheorghe Grigurcu e un artist şi un manierist, şi din dorinţa lui de a împăca ideea cu viaţa se ivesc unele contradicţii foarte sugestive ale criticii practicate, întîi chiar aceea dintre o documentare foarte atentă, prin citate ample, a impresiilor, şi o mare ambiţie de autonomie a propriului text; critica lui e un continuu du-te-vino între două stiluri la fel de netransparente (al poetului, al criticului), între două medii cu densităţi diferite, şi care încearcă să se întrepătrundă, devorîndu-se la infinit; o opacitate vrea să transporte o alta. Apoi, contradicţia dintre un descriptivism minuţios, şi nevoia de formulă sintetică, dintre tatonarea laborioasă a descrierii, pînă la saturarea textului, şi definitivul laconic al sentinţelor. Astfel de definiţii trec fulgurant prin pagină, metafore rare ca nişte meteoriţi, căzuţi pe o planetă în care solul e făcut de epitete: „epigonismul nu aduce decît plînsul mecanic al stereotipiei"; „acel unic limbaj al epuizării (bacoviene) troznind ca un vreasc rupt"; (Zoosofla este o) „prodigioasă bufonerie lexicală animată de ambiţii argheziene şi barbiene, ca şi de reminiscenţele naivei scrituri a cărţilor populare"; „gras spectacol de guignol autohtom"; „conservînd şi prelungind atîtea forme ale lirismului, creaţia lui Ion Caraion ne apare drept un muzeu Grevin, unde între nenumăratele chipuri sinistre, alcătuite cu o rea migală, ne întîmpină într-un ungher şi chipul ce ezită al candorii"; (în lirica lui Florin Mugur) „graţiosul nu e decît o crisalidă mătăsoasă din care îşi iau zborul fluturii coşmarului catifelaţi încă, palpitînd cu un rest de discreţie". Cu asemenea mijloace, o critică nu poate fi decît excepţională în latura stilistică. A lui Gheorghe Grigurcu alunecă rar din rafinamentul ce-i este consubstanţial în oarecare familiaritate lejeră sau pamfletară şi mai des în defectul obişnuit la toţi barochiştii al excesului propriilor însuşiri; atunci pagina critică se saturează şi se sofisticheză, devine placidă ideatic, sufocată sub greutatea atît de suavei ei materialităţi.

(România literară, nr. 17, 1979)

269

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

„Critici români de azi"

*

Meritul principal al cărţii lui Gheorghe Grigurcu stă mai puţin în clasificare decît în remarcabilele analize critice pe care le conţine. Nu încape îndoială. Totuşi, Critici români de azi este o încercare foarte merituoasă de a trece în revistă numele cele mai active, a doua, după aceea, mai modestă, de acum opt ani, a regretatului Ion Maxim. Putem discuta numele, ca şi criteriile grupării: nu vom ajunge prea

departe. E de văzut însă dacă, în primul rînd, în loc să demontăm un sumar voit convenţional (unde capitolele se intitulează între critică şi istorie literară, Teoria criticii, Critica artistică şi critica actualităţii, Eseul, Contribuţia scriitorilor), nu e mai profitabil să citim cu atenţie textele. Vom descoperi în ele atît justificările necesare pentru metoda folosită, cît şi toate acele aparente sau reale excepţii de la regulă, care fac ca tabloul propus să fie şi mai viu, şi mai nuanţat, decît ne lasă să întrevedem simpla distribuire a autorilor în capitole. Practica analizei este mai elocventă decît orice explicaţie teoretică (există totuşi în Ipostaze critice actuale, o concisă introducere) şi, în orice caz, decît sumarul, în al doilea rînd, ne interesează ierarhia de valori pe care cartea o propune (tot implicit). Şi ea este plauzibilă. Ce importanţă are că, într-o privinţă sau alta, părerile noastre se despart de ale lui Gheorghe Grigurcu? E, apoi, o dovadă de suficienţă prostească, în cazul cel mai bune, să-l acuzi de, pur şi simplu, aberaţii critice, cum proceda un confrate foarte tînăr şi foarte supărat (sau, poate, doar bun conducător de supărare). Această ierarhie este chiar mai puţin îndrăzneaţă decît era aceea din volumul consacrat poeţilor şi care a stîrnit un cor de proteste. Va fi ea primită în continuare cu mai multă seninătate? Sincer să fiu, nu cred. Criticii nu se deosebesc de poeţi, cînd e vorba să se supună judecăţii de valoare. Civilitatea comentariului, urbanitatea tonului lui Gheorghe Grigurcu, critic competent şi neinfluenţabil, sînt în afară de discuţie, însă destui scriitori (şi nu exclud pe critici) nu înţeleg just noţiunea de critică. în loc să fie interesaţi de discutarea reală a cărţilor lor, preferă să le fie măgulit orgoliul în fraze convenţionale. Iau orice obiecţie drept o injurie. Singura critică pe care o acceptă e aceea adulatoare. Cînd opinia nu le convine, suspectează automat pe critic de a face jocul inamicilor literari, între un adevăr probabil şi o minciună evidentă, o aleg cu ochii închişi pe ultima dacă le menajează susceptibilităţile, în definitiv, puţin le pasă de ce gîndesc ceilalţi despre ei; le ajunge o prefăcătorie în stare să le confirme stima în care se ţin ei înşişi, în aceste condiţii, nu e de mirare că o carte cum e Criticii români de azi,

preocupată de sinceritatea opiniei, nu de complezenţa ei, va avea tratamentul pe care-l bănuim. „Expresia exactă este totdeauna odioasă, cuvîntul potrivit răneşte", observa cu fineţe psihologică Thomas Mann. Gheorghe Grigurcu şi-a asumat, cu siguranţă, riscul de a vedea ştergîndu-se zîmbetul de pe chipul unui confrate, pe care îl caracterizează în felul următor: „Spirit cultivat, însă fără suficientă pregnanţă, amestecă Ia nesfîrşit lutul si apa, intîniind a turna pasta în tipare". Puterea formulei este evidentă şi, înainte de a jigni, ar trebui să încînte. Insă cine, fiind vorba de el însuşi, recunoaşte frumuseţea unei judecăţi dacă conţinutul ei îl supără? Şi totuşi: „Xsubscrie la o critică a poeziei... paradisiacă, în cadrul căreia leul şi mielul, elefantul şi furnica pot coexista pe acelaşi sol ospitalier ".. Să ne facem iluzii în forţa artei de a învinge resentimentul? Ar fi să subestimăm forţa resentimentului: „ Y s-a dedicat glosării pioase a unui grup restrîns de autori, ajungînd proverbial". Astfel de scăpări maliţioase întîlnim la tot pasul în articolele lui Gheorghe Grigurcu, căruia nu-i rămîne decît să se sprijine în propria înţelepciune: ,, Un polemist trebuie să se exerseze în a primi loviturile reale ale valorilor iluzorii". Critica aceasta vădeşte însă mai mult o predispoziţie artistă decît una polemică. E animată în primul rînd de dorinţa de a-şi traduce, cu supleţe şi fără să piardă nici o nuanţă, impresiile de lectură. Exactitatea însăşi a cuvîntului se datorează unui scrupul de artist. Gheorghe Grigurcu este un impresionist impenitent şi un calofil, care-şi recunoaşte singur modelele în G. Călinescu („prima mea pasiune critică"), E. Lovinescu (în care „am întrevăzut prilejul unui echilibru superior") Thibaudet şi Bachelard („care mi-au dezvoltat

satisfacţia stilistică, cea mai vie emoţie în acest sens fiind însă pentru mine legată de Marcel Prousl") Perpessicius şi Streinu („verbul lor somptuos l-am gustat cu delicii încă foarte tînăr fiind"), la care putem adăuga, fără teamă că greşim, pe I. Negoiţescu. Stratul în care se fixează cu predilecţie sondele critice este acela al expresivităţii, înţeleasă ca organică densitate a unei limbi specifice. Ideile, intuiţiile, judecăţile tr.ebuie să se concretizeze într-un mod particular al cuvîntului şi al frazei. Nu numai în literatura propriu-zisă, dar şi în critică, ce nu poate ocoli generalitatea, dar o- poate sublima în expresii strict individuale. Principala obiecţie care iese de obicei de sub peniţa lui Gheorghe Grigurcu este semnificativă pentru această înţelegere a criticii: „Aproape totdeauna observaţiile pe care le propune plutesc într-un văzduh al abstracţiunii. Ele par la îndemîna tuturor. Incapabile a fixa personalitatea comentatorului... ". (Am eliminat numele celor la care se referă caracterizările ori de cîte ori am urmărit să ilustrez metoda

criticului, nu judecăţile lui). Locul comun e deci în critică locul fără expresie. Critica e o „branşă a artei cuvintului" care pretinde „un moment de identificare substanţială" cu obiectul, „ în afara căreia pot rezulta fie imagini factologice, fie diatribe". Aceste păreri se află risipite în articole, căci Gheorghe Grigurcu teoretizează rareori şi mai cu seamă indirect (o singură excepţie, în Critică şi ironie, în care actul critic e interpretat ca o „reacţie de lectură" esenţialmente „ironică"). Dar ele converg spre un mod de a scrie, şi acesta stă integral sub semnul metaforei.

„ Cred că numai metafora poate dărui un fel de eternitate stilului", afirmă Proust. Nu mă îndoiesc că Gheorghe Grigurcu îi împărtăşeşte părerea. Stilul lui se sprijină instinctiv pe metaforă de cîte ori vrea să-şi „apropie" ideea. Cea mai simplă comparaţie este o luare în posesie: „ Observaţiile sînt temeinic articulate precum capetele unei bîrne". Sau: „Jovialitatea eseistului e pernicioasă mereu ca o rozătă cu ghimpi". Sau, în acelaşi registru botanic: „Spovedanii aspre precum un cactus". Astfel de efecte sînt de neuitat şi fixează stilistic pe cel care le produce, în comparaţie îşi amestecă adeseori licoarea referinţa culturală: „Metoda e ţinta sa (a lui Adrian Marino - n.n.) supremă, Mecca impresionantului său itinerar erudit". Complexitatea analogică e altădată mai mare. „ Farmecul cărţii lui Mircea Martin e dat tocmai de această neconcordanţă între un plan riguros determinat al mişcării critice (inevitabil mecanizată) şi mersul pe jos al comentariului spontan..." Ironia nu lipseşte din următoarea frază despre prea generoasele eseuri ale lui Dragoş Vrânceanu: „Asemenea ghirlande de flori artificiale împodobesc doar sărbătorile particulare ale autorului, consumate în propriul domiciliu intelectual". O ironie însă acoperită mai întotdeauna de o mişcare de simpatie faţă de obiect: „Cărturar sensibil, fericit împleticit în citate. Aurel Rău... ".

Ne putem da lesne seama că, la Gheorghe Grigurcu francheţea (cum am văzut, esenţială, ca atitudine etică) e adesea deturnată artistic. Criticul este un rafinat iubitor de ceremonii, refuzînd să improvizeze, trăgînd la sticlă vinul impresiilor sale. El se foloseşte de o gamă destul de largă de expresivităţi, de la eufemismul înduioşat (cînd de exemplu numeşte apelarea excesivă la bibliografie, „juvenilă disponibilitate informativă") la formula brutală şi casantă („Fraza e împletită din ochiurile moi ale banalităţii"), „emisie opulentă de adevăruri ă la Palisse", „expresia sa antrenează mase indigeste de observaţiuni indiferente" - toate culese de pe o singură pagină), încearcă, lîngă drumul drept, şi potecile

ocolitoare. Politeţea lui poate fi înşelătoare: „Autorul nu se exprimă direct, ci prin mijlocirea unei complicate regii

de opinii străine, citate nu atît pentru a susţine un punct de vedere anume, cit spre a ilustra o multiplă existenţă ideatică", în traducere, aceasta vrea să însemne că autorul e un compilator de opinii străine, nici măcar sintetizate în jurul unui punct de vedere, ci aşezate cap la cap. Maniera e învăţată de la Perpessicius, cel maliţios şi obsecvios în acelaşi timp: „Ne întîlnim şi aici cu acelaşi timp: «dezordonat», de jouisseur livresc, cu oroare de operaţia organizatoare consecventă". Un defect (lipsa, ordinei în idei) apare aici justificat ca o politeţe ironică prin presupusul lui caracter deliberat. Motivarea (de asemenea presupusă) a unui neajuns poate şi ea să arunce o lumină avantajoasă asupra acestuia: „ Din cauza unei tipice nervozităţi, exegetul ezită în a-şi fixa obiectul la un anumit nivel, grăitoare fiind tocmai alunecarea necontenită a acestuia". Sau antifraza: „Afirmaţii capabile, fără îndoială, a determina o adeziune unanimă", scrie criticul despre o suită de banalităţi. Şi, la fel: „Analize echilibrate, venind in întimpinarea unor consensuri".

Predominantă nu este însă „ipocrizia" stilistică, în felul lui Perpessicius, ci eleganţa solemnă, chiar somptuoasă, ce dă compunerii un aer de maximă seriozitate, în felul lui Streinu şi Negoiţescu. Stilul este sever şi eminamente scriptic, aproape singura „frivolitate" fiind de natură lexicală. Criticul colecţionează neologisme inuzitate ori extrem de rare (ambroziac, ampolos, apertură, aprehenda, aviva, bornat, dorlota, flanerie, grimasa, inconcervabil, polimatie, pulverulentă, putrescent, rumina, sumisiune, superfectaţie, uberos ş.a.) ori dublează adjectivul nu numai în scopul de a obţine mai multă precizie, dar şi în acela de a sugera tensiunea lăuntrică, paradoxul dintre elementele caracteristice ale unui fenomen (visător) persiflator, protocolar-picant, mediocru-lucuriant, briant-contradictoriu, studiat-indecis, graţios-mordant, extatic-febril, belicos-lilial ş.a.). Preţiozitatea vine şi din combinarea insolită (cîteodată oximoronică) de cuvinte: anatomie glumeaţă, mănoase congruenţe, entuziast senzoriu, sintagme critice obşteşti, anomie dulceagă, imacuiată calomnie etc.).

Dincolo de acest aspect al scriiturii (preţioase, dense, rafinate), este de remarcat că în puţine cazuri ea nu este şi eficientă tehnic. Cititor experimentat, Gheorghe Grigurcu are un gust sigur care, oricît de dilatată literar ar fi expresia, nimereşte repede ţinta. Tabloul din Criticii români de azi rezultă din cronici succesive la cărţi, nu din sinteze, şi totuşi nu lasă deloc impresia de improvizaţie ori de repetare a opiniilor. Acest lucru se datorează felului în care criticul analizează cărţile. El nu procedează în fond ca un cronicar, obligat acesta să întreprindă toate operaţiile mărunte premergătoare urcării operei pe

masa chirurgicală: analize de laborator, examen clinic general şi celelalte. Gheorghe Grigurcu trece direct la bisturiu, ceea ce îi permite să se debaraseze de lestul prezentării cărţii în elementele ei ocazionale. Caseta tehnică a articolului e, astfel, considerabil diminuată. Nici nu-l interesează cartea în

sine, ci formula critică din ea. Şi scrie nu atît cu faţa la carte, cît la opera întreagă a autorului, căruia i se schiţează „portretul". Pe de altă parte, lipseşte orice vocaţie a vulgarizării. Cititorul eventual e presupus la curent cu lucrurile. Totuşi criticul nu se limitează la caracterizări concise, ci intră în toate ungherele operei, de unde iese cu mîinile încărcate de exemple, citate, referinţe, raportări. Plăcerii artiste şi calofile îi aliată un spirit foarte pozitiv şi metodic. Şi, în definitiv, dacă privim în urmă la volumele succesive pe care Gheorghe Grigurcu le-a dedicat literaturii actuale, nu putem să nu remarcăm la acest impresionist, cu gustul spontan şi expresia inventivă şi originală, o răbdare benedictină cu care şterge, una după alta, petele albe de pe harta lui critică. Poezia şi critica ultimelor două decenii sînt la el zone aproape complet haşurate. Acest efort trebuie apreciat fără zadarnice mizerii. Pentru cine e dispus s-o facă, devine evident că Gheorghe Grigurcu este unul din cei mai buni critici de azi, a cărui recunoaştere întîrzie mai puţin din cauza lui (o anume dificultate a specializării la literatură, şi încă la aceea contemporană, ce refuză concesiile, ca şi faptul că nu scrie deloc despre proză şi teatru, genuri mai populare), şi mai mult din cauza acelora pe care independenţa lui de spirit îi agasează.

(România literară, nr. 37, 1981)

„Existenţa poeziei"

Peste Gheorghe Grigurcu, valurile succesive ale modernismelor critice au trecut fără să lase nici o urmă: critica lui rămîne ceea ce a fost dintru început, şi anume o critică de artist. Abia de vom găsi în articolele despre goeţi strînse în Existenţa poeziei (Cartea Românească), palide ecouri ale noului pozitivism structuralisto-semiotic ori ale noii hermeneutici, şi încă şi acestea doar la nivel de limbaj, în substanţă însă, critica lui continuă să fie aceeaşi de la debutul cu Teritoriu liric şi din culegerile de după el: empiric-savuroasă, bazată nu atît pe idei generale, cît pe intuiţii, adică pe „palparea textului însuşi", cum spune acum chiar autorul (p. 117), act magic şi totodată senzual de (dis)cernere, în care analiza se realizează printr-o profunzime de citate însoţite de fraze încântătorii, memorabile ca nişte invocaţii, pe scurt, o critică prin excelenţă artistică, plastică, subiectivă şi cu mari resurse stilistice.

Gheorghe Grigurcu

Ar fi de văzut dacă recentul volum conţine vreo noutate de formă sau de atitudine. Aş răspunde că el conţine una, relativă, de atitudine. Intr-un comentariu de mai demult, Mircea Martin observa că „pentru Grigurcu, critica înseamnă mai ales negaţie, o negaţie desigur complexă, respectînd integritatea ideală a obiectului, dar adîncindu-i 'defectele astfel Incit să le facă exemplare". (Singura critică, p. 210-211). Aici sînt două lucruri de reţinut, întîi, impresia unui Grigurcu negator. Aceasta mi s-a părut totdeauna greşită. In fond, ea a fost acreditată de cîteva idiosincrazii ale criticului, ce pot fi numărate pe degetele de la o mîr\ă: Nichita Stănescu, A.E. Baconsky, Marin Sorescu etc. Sigur, aceştia fiind poeţi care se bucurau de prestigiu, demolarea lor (dacă demolare a fost!) a stîrnit o nervozitate îndreptăţită. Aşa a fost lipită de numele lui Grigurcu eticheta cu pricina. Alexandru George a păţit la fel pentru studiile despre Călinescu. Dar în majoritatea cazurilor, Gheorghe Grigurcu s-a dovedit un cititor dispus mai curînd să afirme decît să nege. Şi-a făcut, chiar, un mic titlu de glorie din a susţine valoarea (pe care însă nici un critic serios n-o contestase) unor poeţi a căror consacrare prin anii '70 i se păruse a întîmpina dificultăţi nemeritate (Florin Mugur, Emil Brumaru, Mircea Ivănescu ş.a.). Că aceasta este orientarea principală a spiritului său

ne-o probează articolele din Existenţa poeziei (şi mă întorc la întrebarea dacă volumul aduce vreo noutate), în care furia idiosincraziilor din tinereţe s-a diminuat (Marin Sorescu e privit acum cu înţelegere) şi componenţa afirmativă s-a dezvoltat, extinzîndu-se asupra unor poeţi de toată mîna, în legătură cu care Gheorghe Grigurcu nu pare deloc interesat de grave obiecţii sau de facile şicane, ci de descoperirea miezului poetic valabil. Trebuie să adaug numaidecît: unde este şi cît este. Fără a mai fi în primul rînd o critică de apreciere, critica actuală a autorului e scutită în general de eroarea ştergerii diferenţelor valorice, cîntărindu-şi grijuliu cuvintele. Ea nu inventează poeţi: cel mult, descoperă poezia acolo unde alţii au ignorat-o. Tendinţa spiritului său critic rămîne una favorabilă, încît, dacă dorim să-i găsim criticului înaintaşii, afinii, mi se pare că el, format ca noi toţi în admiraţia faţă de E. Lovinescu, s-a îndreptat încet, dar sigur, cu vîrsta, spre Perpessicius, atît prin preţiozitate stilistică şi rafinament, cît şi prin acel altruism al judecăţii de care aminteam, disimulat, adesea, e drept, în volanele şi volănaşele unei exprimări încîntătoare şi sofisticate.

în observaţia lui Mircea Martin există însă şi o altă idee care merită atenţie, şi anume aceea care se referă la modul particular al lui Grigurcu de a face exemplare defectele poetului examinat. Eu aş spune

că Grigurcu face exemplare mai cu seamă calităţile poetului, precizînd că aceasta este însăşi metoda lui critică. Am sugerat din capul locului faptul că tehnicile moderne n-au aflat în ochii lui nici o graţie: şi dacă era de aşteptat ca tiparul structuralist să i se pară rebarbativ prin rigiditate, n-ar fi fost surprinzător, în schimb, ca el să arate mai multă înţelegere pentru analiza modernă de tip hermeneutic, de pildă pentru critica de identificare sau pentru tematismul suculent al lui J. P. Richard. N-a fost să fie aşa. Lectura lui Grigurcu poate fi definită prin cîteva elemente, neschimbate de la debutul său, în ciuda evidentei maturizări a expresiei, şi prin felul în care ele se combină: intuiţie de tip artist, care „simpatizează" cu textul: descriere, citate, epuizare a textului, nu pe calea analizei abstracte, ci pe aceea s,tactilă", a palpării lui atente, ca rîşnirea manuală a cafelei, prin zdrobirea ei bob cu bob: lirism difuz al expresiei critice, bogată în formulări puternice şi originale, nu însă substituindu-se naiv obiectului, ci înfaşurîndu-l de cîteva ori, îmbrăţişîndu-l şi pătrunzîndu-l, pînă la a-l face să-şi deschidă enorm toţi porii şi să-şi clădească subtila calitate a rocii alcătuitoare. Este o critică erotică sui-generis ca orice critică de artist. Rezultatul este exemplaritatea de care se bucură, ca de un prestigiu secret, însuşirile depistate de critic în poezia citită. Citatele şi parafrazările se concentrează asupra lor, dilatîndu-le. Celelalte însuşiri - nerelevate - ale operei stau ascunse în umbră, ca şi cum n-ar exista. Concluziile criticului le ignoră, bazîndu-se (uneori pripit) doar pe cele dintîi.

Dacă examinăm aceste concluzii în formă plastic-memorabilă, şocante şi deseori oximoronice („trist expansiv", p. 43, „dureros-jubilant", p. 187, „atrocitate extravagantă", p. 206, „caligrafie colţuroasă", p. 343), remarcăm tocmai felul în care ele provin din organizarea unilaterală a intuiţiei. Un articol în care „unilateralitatea" îşi arată deopotrivă avantajele şi riscurile este acela despre Gellu Naum, „un maestru al îndrăznelii", al cărui „rol istoric" în poezia contemporană n-ar fi fost „deloc scos în evidenţă pînă în prezent" (p. 20-21). Asumîndu-şi această sarcină, Grigurcu descoperă că „autorul Copacului-animal îndatorează o seamă de poeţi" şi că „ istoria literară va trebui să refacă itinerariile unor deveniri lirice, prote/înd dreptul de pionierat al celui mai important poet suprarealist al nostru" (ibidem). Aş fi fost cu

totul de acord cu aceste constatări, dacă n-ar fi fost... sprijinite de nişte citate care mai curînd le infirmă. Modul în care Grigurcu preferă unei analize complexe (ce ar fi pornit, în cazul de faţă, de la stilistica lui) scoaterea de concluzii prin testare şi sondare (adică prin citate) îl deserveşte. Nici versurile lui Dimov,

nici cele din Nichita Stănescu, nici cele din Petre Stoica nu m-ar fi dus cu gîndul la Gellu Nauni. Poate doar acelea din Marin Sorescu, ceea ce arată o dată mai mult arbitrariul relativ al procedeului. Nu trebuie să se înţeleagă de aici că reproşez lui Grigurcu subiectivismul lui. Mă număr printre cei încredinţaţi că orice critică adevărată începe şi se încheie cu un act de subiectivitate creatoare (şi implicit deformatoare, mutilatoare); obiectiv nu poate fi decît traseul care leagă aceste acte unul de celălalt, calea regală a demonstraţiei; şi dacă acest traseu garantează criticii coerenţa, inteligenţa şi puterea de convingere, numai profunda ei subiectivitate îi asigură seducţia, strălucirea şi geniul. Am dat exemplul de mai sus spre a se vedea reversul unei metode critice perfect legitime în năzuinţa ei, şi încă slujită de un om atît de talentat ca Grigurcu.

El a pus, de altfel, în circulaţie numeroase „etichete" pitoreşti şi sclipitoare, definind de pildă la Doinaş „barocul cerebralizat" (p, 40), la Daniel Turcea „dionisiacul stilizat" (p. 187) sau la Emil Brumaru „rococoul beat de sine" (p. 235). Sau, la Florin Mugur (p. 180), o lirică strategie defensivă: „...Poezia lui e o complicată reacţie de apărare. O strategie dificilă o preface într--un soi de cochilie mereu mai ornamentală, strălucitoare prin efectul polizării. Lumina estetă linge suprafeţele curbe, tortuoase, reducîndu-le la unităţi funcţionale, impecabil finisate. Melc covîrşit de incertitudini vibratile, poetul iese din casa lui verbală numai în măsura în care doreşte a-i sublinia, cu tact, verosimilitatea (...) Cea 'mai sigură defensivă psihică a poetului se arată a fi poezia". Aceste formule şi altele nu pot fi verificate, dar oricine a citit pe poeţii cu pricina le simte valabilitatea. Critica artistică nici nu poate fi controiată cu ajutorul detectorului de minciuni. Cel puţin atîta vreme cît rămîne pe teritoriul ei - descriind poezia - ea trăieşte din expresivitate ca dintr-un suc propriu. Riscul apare în generalizări, în stabilirea de ierarhii şi de grupări istorice, pe scurt, în călcarea pe domeniul istoriei literare, care e, pentru ea, ca valea plîngerii din poveste pentru fiul de împărat: ca să-şi păstreze tinereţea, critica artistică trebuie să vîneze dincolo de hotarele estetice ale operei; de cum pune piciorul în afara lor, îmbătrîneşte subit şi moare covîrşită de ani şi de desuetudine. Ca să se convingă, oricine poate pune alături un articol cum este acela final din Existenţa poeziei, intitulat Despre înnoirea liricii româneşti, în care autorul este un mediocru istoric literar, cu o pagină de portret, în care autorul este de obicei un remarcabil artist. Am ales-o pe următoarea, dar putea fi şi alta: „Aurel Gurghianu prezintă, in momentele-i de reuşită, fineţea îndrăzneaţă a artiştilor extrem-orientali. Ni-l amintim cum, cu mai bine de un sfert

de veac în urmă, apărea în nocturnul careu hibernal al Clujului ce constituise scena preferată a versurilor şi carnetelor sale, siluetă elegantă în imperceptibilă ezitare de înalt plop, cu o pălărie aproape albă în

contrast cu paltonul negru (ah, acea unică în oraş pălărie albă!), îndelung urmărit de aviditatea privirilor noastre studenţeşti. Era o întrupare a Poeziei, purtînd misterul unei. recente mari decepţii intime, îmbătător ca un parfum. Trecea îngăduitor şi absent, în apropierea dandystei orbite baconskyene, cu o pedală particulară de izolare" (p. 316).

Am fost unul din preţuitorii lui Gheorghe Grigurcu încă de pe vremea cînd puţini îi recunoşteau talentul şi originalitatea. Acum, cînd el este recunoscut de către cei mai mulţi, nu-mi rămîne decît să-mi reafirm opinia, subliniind seriozitatea şi farmecul articolelor lui din Existenta poeziei, peste care nici un cititor de bună credinţă al poeţilor români de astăzi nu poate să treacă nepăsător.

(România literară, nr. 51, 1986)

Valeriu Cristea VALERIU CRISTEA „Alianţe literare"

într-un fel de postfaţă la prima lui carte, Valeriu Cristea făcea distincţia între o critică a curiozităţii sainte-beuviene, disponibilă, infidelă, trecînd din operă în operă, şi una devotată marii opere, aliată, satelită; pe cea dintîi o punea sub semnul lui Don Juan, pe cea de a doua, sub semnul lui Tristan: „ Trebuie să precizăm - scria el despre ultima - că preponderenta abordare a scriitorilor de anvergură nu porneşte dintr-un orgoliu al adeziunii la elite, din snobism... Nu din trufie, ci, dimpotrivă, din umilinţă, din intensitatea persistentă a impresiilor lecturii, din nevoie de ocrotire, de strîngere a rindurilor, dintr-o necesitate de a încheia trainice alianţe literare, se naşte această critică... Manifestarea ei cea mai înaltă e un fenomen de satelizare a criticului în jurul unei mari opere, pe care o luminează după gradul şi specificitatea fosforescenţei sale native şi fără de care el riscă să se piardă şi să se pulverizeze în vid". Deşi scrie cronică literară, cu oarecare consecvenţă, alcătuindu-şi chiar şi două volume de astfel de articole efemere, vocaţia adevărată a lui Valeriu Cristea pare a fi ac5eea a studiului temeinic despre mari autori, explicată de el însuşi prin formula tristanescă a alianţelor, pe care cărţile maturităţii lui, de la Tînărul Dostoievski la Alianţe literare o ilustrează fără dubiu.

Recentele Alianţe literare conţin trei studii consacrate satirei (Caragiale, Arghezi, Swift) şi două romanului (Duiliu Zamfirescu, Marin Preda), foarte instructive prin aplicaţie şi pătrundere analitică, înainte de orice, criticul este, şi aici, un cititor atent, prelungind cu bună ştiinţă impresiile lecturii, verificîndu-le, ordonîndu-le după o idee, fără a face, decît cu greutate, pasul spre construcţia liberă. Fantezia critică nu-i lipseşte, dar ţine de amănunte; vecinătatea textului o atrage, ca magnetismul unei planete sateliţii. Inhibiţia aceasta nu i se poate reproşa, căci este constitutivă. Efectul ei pozitiv este garanţia de seriozitate; acela negativ, o anumită pedanterie a demonstraţiei. Metoda criticului (tematistă • sui-generis) constă în documentarea minuţioasă a intuiţiilor, cu lux de citate. Nimic nu rămîne doar sugerat; totul e dovedit pînă la epuizarea argumentelor. In legătură cu Arghezi, criticul însuşi afirmă polemic: „A te mărgini la caracterizarea, or/cit de exactă, dar generală, a prozei lui, cursă în care, după exemplul lui G. Călinescu, au căzut mulţi... - nu este de ajuns ". Nu-şi cruţă nici un efort şi nu lasă în urmă nici o portiţă deschisă: pentru uimirea.

îndoiala sau dezacordul nostru, într-un chip paradoxal, ne decepţionează; voind să ne însoţească pînă la capăt în interpretare, ne răpeşte libertatea. Ne obligă să-l credem pe cuvînt. Criticul e umbra operei: stăruitoare, tenace, învăluitoare. Colaborarea lui cu scriitorul o exclude, de la un punct, pe aceea cu cititorul. Dacă Don Juan, abandonîndu-şi pe rînd cuceririle, ni se poate părea uneori grăbit sau superficial, el nu încetează totuşi niciodată a ne stîrni curiozitatea faţă de ele; Tristan, în schimb, cu devotamentul lui împins pînă la devoţiune, sfîrşeşte prin a ne interzice accesul la frumoasa Isolda. Şi, în acelaşi loc: „înţeleg critica literară ca pe un vampirism al esenţelor, ca puncţii succesive în măduva operei"; ca şi celelalte fraze program din Interpretări critice, şi aceasta este semnificativă prin luciditatea ei. Studiile din Alianţe literare sînt puncţii succesive în opera lui Caragiale, Arghezi sau Swift. Eşantioanele astfel obţinute sînt apoi examinate în laborator. Procedarea nu-i scutită de stereotipie. Spectacolul propriu-zis ni-l oferă, totuşi, criticul şi mai puţin opera. Aici e toată curiozitatea (ca să nu zic paradoxul) acestei critici interesate de interpretarea literaturii sub raport existenţial şi moral, şi care ar voi să se lase absorbită de operă, s-o localizeze pînă la identificare: în metoda ei, oricît de vag „ştiinţifică". Cînd se ridică cortina, scena se află în întuneric; apoi se aprind reflectoarele, care ne dezvăluie, rînd pe rînd, aspecte, grupe de personaje, într-o plimbare lentă de-a lungul scenei; senzaţia de mişcare, de evoluţie ne-o dă aparatul, căci personajele par cuprinse de inerţie; au fost aşezate într-un anumit fel de la început, sînt tiranizate de ochiul regizorului, încremenite în postura pe care el le-a indicat-o.

Aceste metafore critice urmăresc să sesizeze o simplă tehnică şi nu pun în discuţie valoarea ca atare a studiilor, care sînt remarcabile, originale, fine. întîia lor caracteristică o constituie subtila exactitate. Să exemplificăm prin studiul despre satira lui Caragiale. Esenţial ar fi în prozele şi comediile acestuia „inconsistenţa" personajelor: ele exprimă vidul sufletesc. Pe o latură, vidul e de natură socială. Mimetismul burgheziei ca clasă (şi nu modul cum burghezia dintr-o ţară a luat-o ca model pe aceea din altă ţară; e un rezultat al spiritului de schimb, prin care ea se defineşte, în al doilea rînd, literatura lui Caragiale reacţionează la o formulă de artă, aceea psihologică a romanului realist. Mimetismul, în acest caz, goleşte personajele de psihologie, le transformă în manechine, anticipaţie a prozei celei mai moderne: „ In comparaţie cu eroii acestuia (ai romanului din secolul XIX), striviţi de balonul uriaş al vieţii lor interioare, Mitică poartă nonşalant şi ostentativ o simplă legătură prinsă la degetul mic".

Şi, în acelaşi stil pregnant: „Caragiale a reuşit... o extraordinară «golire» a personajului literar. «Vidul» fi nu egoismul... reprezintă trăsătura sa distinctivă. Printre personajele literaturii universale, cele ale lui Caragiale sînt dintre cele mai «imponderabile». El U lasă în urmă chiar fi pe Vladimir şi Estragon, pe care ii «umple» întrucîtva nostalgia lui Godot, amesteclndu-se numai cu «uşorii», de care vorbea L. Raicu, din opera lui Gogol". De la „inconsistenţa" psihologică la aceea fizică şi, în fine, la aceea a limbajului, demonstraţia criticului parcurge întreg traseul; să precizez că această inconsistenţă, acest vid, nu sînt o lipsă de structură; e vorba de un vid care se încheagă, de o inconsecvenţă artistic consistentă, de un gol plin de sens.

Aici se încheie primul capitol al studiului. Legătura cil al doilea nu se vede numaidecît: „măştile" caragialiene. Orgoliul, modestia, vehemenţa polemică, sinceritatea, admiraţia, ironia - totul e mască. „ Dacă fizionomia lui Caragiale seamănă cu o mască, una din măştile lui e fizionomia însăşi". Cînd glumeşte şi cînd e serios Caragiale? Criticul dovedeşte dificultatea distincţiei. Cercul se închide mereu, ca un echivoc. Dar masca lipită de obraz nu e tot o dovadă a „inconsistenţei"? Ca şi personajele sale, Caragiale joacă ,o comedie a disponibilităţii. Relaţia cu primul capitol începe să se contureze; dar şi cu următorul, în care cercul e considerat figura principală a multor opere caragialiene: a Nopţii furtunoase, bunăoară, unde personajele se urmăresc în cerc, sfîrşind în punctul de plecare. Inconsistenţa, echivocul, cercul: în trei planuri diferite (psihologie, opţiune morală, compoziţie), ele se întîlnesc. Astfel de raporturi subtile ne pot da o idee de valoarea criticii. Dar ele nu sînt decît subînţelese în studiu; îl putem citi fără să le înregistrăm. Construcţia studiului rămîne discretă, sau, mai bine, disipată. E o capcană pentru neatenţia cititorului? Sau o revanşă neaşteptată pe care fidelitatea criticului faţă de operă i-o îngăduie; şansa de a colabora, dacă nu la înţelegerea operei, atunci la aceea a înseşi criticii? Căci, dacă opera, atît de strict interpretată, rămîne închisă, iată, studiul însuşi rămîne, compoziţional, deschis, fidelitatea faţă de operă opreşte pe critic nu numai să fantazeze direct teza ei, dar şi să exploateze direct teza generală, care, formuiată, ar semăna cu o definiţie; iar definiţia limitează, sacrifică nuanţele. El evită distanţa ca pe o speculaţie compromiţătoare. Se scaldă în imanenţa textului, se ferecă în el ca într-un familiar univers protector. Emoţia lui constă în a ne împărtăşi această experienţă; este o invitaţie la o a retrăi împreună, mai puţin la a o judeca. Ne conduce de mînă, ca Antigona pe orbul Oedip, prin arcanele operei, neîncrezător în capacitatea noastră de a vedea singuri: însă cine nu străbate şi singur un drum, nu-l poate recunoaşte.

în legătură cu Swift, într-un studiu superb, Valeriu Cristea notează: „O teroare a transparenţei pare a-i determina continuu tehnica, mijloacele ". O teroare a transparenţei poate fi observată şi în critica lui Valeriu Cristea; în critică transparente sînt definiţia, metafora care strînge semnificaţiile într-un buchet, paradoxul sau calamburul. Criticul le preferă radiografia meticuloasă. Admirabil ilustrată în cazul operei lui Swift - acest ,,Buster Keaton al literaturii", prin masca glacială, persecutat obscur de vina unei neimplicări în existenţă, pentru care serveşte de alibi; dar discutabilă în studioul despre Arghezi, mai puţin clar în totul; repetarea, sublinierile, nevoia de a fixa ideea duc la abundenţă şi îngroşare. Teroarea de transparenţă este psihologică la Valeriu Cristea, critic, astfel, decis în judecăţi şi precis în argumente; dar de o decizie care se disimulează şi de o precizie care se complică; mult mai preocupat de a nu scăpa nici una din infinitele nuanţe decît de sinteza definitorie; amînînd soluţia, din scrupul de exactitate, pînă la a o face imposibilă.

Studiile despre roman, într-o formulă similară, dar tinzînd către tratarea monografică reprezintă „faţa însorită" a Alianţelor literare, după explorarea infernului satirei. La Duiliu Zamfirescu se remarcă predilecţia pentru seninătate şi idilism, componente ale sufletului omenesc neglijate de romancierii setei de pămînt, cruzimii, parvenirii şi pasiunii. Tănase Scatiu e totuşi omis. Pompiliu Constantinescu propunea pentru aceştia din urmă explicaţia prea marii dependenţe a personajului din romanul nostru (de la Păturică la Ion) de condiţie socială imediată, obsesia ei; el vorbea de un caracter exponenţial pronunţat. Valeriu Cristea descoperă în Duiliu Zamfirescu un anticipator al eliberării. Dar de ce „spre romanul

total"? Duiliu Zamfirescu dezvăluie, e drept, un aspect ignorat al conştiinţei, dar îl ignoră, la rîndul lui, pe acela întunecat şi dramatic. Despre „plenitudine" nu poate fi discuţie, căci autorului Comăneştenilor îi lipseşte urechea pentru sunetul înfundat, tulbure, al pasiunii; el completează tabloul zugrăvit de Filimon şi Slavici, în epocă, dar se îndreaptă spre romanul total la, fel de puţin ca şi aceştia. Mai degrabă la Slavici „volumul conştiinţei" e superior în dimensiuni, în Mura existînd şi seninătate şi patimă, şi dependenţă sociologică, şi iraţional. Ultimul studiu anchetează laturile conştiinţei în proza lui Marin Preda, expresie în adevăr a unei conştiinţe plenare, într-o analiză strînsă şi elegantă.

Alianţe literare este o carte profundă, densă, spirituală.

" (România literară, nr 52, 1977)

Valeriu Cristea „Fereastra criticului"

E uşor să-ţi dai seama că titlul acestei foarte interesante cărţi (ca toate ale autorului) publicate recent de Valeriu Cristea — Fereastra criticului (Cartea Românească) - este împrumutat de la titlul articolului despre N. Steinhardt. E mai greu să înţelegi imediat de ce s-a oprit criticul tocmai la el şi, eventual, ce semnificaţie îi atribuie, mai ales că, în volum, motivul respectiv mai poate fi întîlnit o dată, atunci cînd este vorba despre romanul Gabrielei Adameşteanu.

în acest al doilea caz (şi încep cu el, fiindcă mi se pare mai lesne de elucidat), e vorba de felul în care naratorul Dimineţii pierdute „refuză să apară" în persoană mulţumindu-se să privească, plin de curiozitate, „cînd de la o fereastră, cînd de la alta" a edificiului romanesc în care a practicat mai multe „ferestre": „Tot atîtea cîte mentalităţi, puncte de vedere, biografii, conştiinţe" (p. 204). Dacă identificăm, puţintel abuziv, de îndată o imagine a criticului disponibil, care pleacă urechea la vocile cele mai diferite ale textului sau care acceptă perspectivele lui multiple, făcînd din această democraţie şi totodată din această absenţă un caleidoscop. Nu acesta este, mă grăbesc să adaug, modul criticii lui Valeriu Cristea, care ilustrează exact contrariul/disponibilităţii, şi anume cea mai limpede asumată adeziune; şi care are la bază o opţiune categoric declarată, în fond, criticul are structura unui „dogmatic", cu toate nuanţele de rigoare ce se cuvin păstrate în minte cînd ne referim la o profesiune prin excelenţă „liberală".

Aşa că e momentul să ne întoarcem la articolul consacrat Criticii la persoana întîi a lifi N. Steinhardt şi să vedem accepţia dată acolo privitului pe fereastră (p. 117-l18). Valeriu Cristea este frapat şi încîntat - pe bună dreptate - de un superb text critic-autobiografic în care autorul îşi povesteşte o „descoperire". Vizitînd o prăvălie din cartierul latin, înţesată de cărţi rare, de gravuri şi de alte minunăţii, obţine de la proprietara ei favoarea de a descuia o anumită uşă şi de a urca apoi o anumită scară, la capătul căreia va afla o fereastră: „Scara îngustă şi foarte spiraiată se încheie într-adevăr cu un palier mic şi cu o fereastră. M-am îndreptat curios şi oarecum bănuitor, către geamul deschis. Spectacolul oferit privirii mele răsplătea peste orice măsură pretenţiile şi presupunerile cele mai îndrăzneţe. Catedrala Notre Dame, văzută lateral, era acolo în imediata apropiere, îndeajuns de îndepărtată ca să poată fi cuprinsă întreagă de văz, la o distanţă destul de mică spre a da impresia că n-ai decît să întinzi mina pentru a-i urmări contururile, a o pipăi, a o dezmierda. Şi eram la înălţimea

cea mai prielnică unei contemplaţii desăvîrsHe, unei «stâpîniri» a obiectului aţintit, unui extaz. Clădirea era a mea. Din nici o altă perspectivă nu se dăruia mai intim, nu părea să proclame mai desluşit: Fericiţi cei ce se uită la mine". Valeriu Cristea consideră, în finalul articolului, că o asemenea revelatoare fereastră este chiar critica lui N. Steinhardt. De acord. Mă întreb însă, din nou, cîtă întîmplare se află în împrejurarea că Valeriu Cristea a ales pentru cartea lui titlul acestui articol şi nu pe al altuia. Recitesc frazele şi îmi dau seama că, scoţînd două sau trei cuvinte - acelea care sugerează contemplaţia extatică - „definiţia" se potriveşte destul de bine şi criticii lui Valeriu Cristea: fereastra pe care el priveşte literatura este mai întîi nu una comună, ci una neaşteptată, „privilegiată" sau în orice caz căutată cu grijă sau descoperită printr-un noroc; ea se află, apoi, „la înălţimea cea mai prielnică", nu prea sus, nici sub nivelul operei, şi la o distanţă care permite, în acelaşi timp, să se vadă întregul şi să ia naştere iluzia că toate detaliile pot fi „pipăite", „dezmierdate", în fond, citindu-l pe Valeriu Cristea de multă vreme, cred că pot afirma fără să greşesc prea tare că toată critica lui a tins dintotdeauna să alieze două perspective diferite: una apropiată, care restituie obiectul în „intimitatea" lui, şi una îndepărtată, care vrea să-l cuprindă întreg. De aici, aspectul particular al acestei critici, în care o extraordinară minuţiozitate, o răbdătoare străbatere a textului literar în toate direcţiile lui, o aproape pedantă „transcriere" a lui cu mîna criticului în sfîrşit, o atenţie scrupuloasă acordată amănuntelor se amestecă permanent cu plăcerea şi capacitatea de a generaliza, mai bine zis, de a ridica la idee şi de a exprima ideea într-o formulă memorabilă.

Pentru oricine este evident că Valeriu Cristea cîteşte cu creionul în mînă, urmînd sinuozităţile textului, niciodată grăbit, cercetînd fiecare colţişor, fiecare asperitate, ca şi cum ar dori să se încredinţeze dacă acolo nu se ascunde ceva. Şi dacă noi înşine, care-l citim la rîndul nostru, ne molipsim de la răbdarea lui nemărginită (ceea ce nu e tocmai uşor), atunci înţelegem mai devreme sau mai tîrziu, că tactica autorului de a amîna soluţia, ipoteza, nu este altceva decît o formă de a le spori efectul. El pare a voi să ne avertizeze că lucrul prea grabnic descoperit e fără adîncă semnificaţie şi fără adevărată bucurie: o dificultate învinsă, iată critica, aşa cum o concepe şi o practică Valeriu Cristea.

Exemple în sprijin găsim destule în Fereastra criticului. Cele mai izbitoare sînt chiar în prima secţiune a cărţii, în care autorii discutaţi sînt clasici sau, în orice caz, nu mai sînt în viaţă. Dacă textul despre Eminescu e oarecum prea scurt spre a lăsa să se vadă clar metoda criticului, următorul, despre schiţa lui Caragiale intituiată Lună de miere,

este extrem de caracteristic şi, fireşte, de captivant. După ce examinează, în felul lui, cu lupa, textul nu foarte cunoscutului moment caragealian (şi ar fi nevoie să reproduc eu însumi cîteva pagini pentru a face palpabil procedeul), criticul ajunge la două concluzii deopotrivă de spectaculoase: prima este definirea satiricului (Caragiale, Swift) drept un „străin" şi „încă şi mai grav", drept un „spion patriot, operînd în propria ţară", din raţiuni de sănătate morală (p. 21); a doua este că „Lună de miere reprezintă un concentrat al literaturii caragialiene" , un arhetip pentru anumite situaţii şi personaje. Finalul

articolului sună astfel: „Satira lui Caragiale, indiscutabilă, refuză ţi e lipsită de forţa inumană, inexorabilă, a pamfletu/ui-ghilotină de tip swiftian. O anume bonomie o îndulceşte, cel puţin uneori" (p. 28). Această constatare dă apă la moara ipotezei lui Ivasiuc din împăcarea în pitoresc, unde Caragiale nu e invocat, dar se pare, iată, că ar fi putut fi.

Gorila lui Rebreanu şi Rădăcinile Hortensiei Papadat-Bengescu sînt analizate pe larg în acelaşi spirit. Nu voi detalia discuţia. Vreau doar să spun că nu împărtăşesc judecata de valoare a criticului, căruia aceste romane i se par mult superioare faţă de imaginea consacrată de istoria literară, o parte din „vină" (cea mai mare parte!) pentai desconsiderarea lor relativă căzînd pe umerii lui G. Călinescu. în ce mă priveşte continui să cred că G. Călinescu a avut dreptate. Iată un singur argument al lui Valeriu Cristea: el socoteşte că scena asasinării eroului Gorilei este antologică, magistrală (p. 34). Scena era însă defectul de a fi relatată din perspectiva eroului însuşi, de unde rezultă ce! puţin două consecinţe greu de „îndurat" la lectură: ea pare teribil de artificială, căci nu poţi să nu te întrebi, chiar şi într-un roman cu narator omniscient, în ce fel se poate dobîndi accesul la impresiile unui om care, la capătul secvenţei respective, este un om mort, nu poţi ignora chiar cu totul lipsa de verosimilitate a acestei situaţii; a doua consecinţă este că, dacă efectul de verosimilitate scade din această pricină, cel melodramatic, ieftin-emoţional, creşte în proporţie egală. Nu sînt sigur apoi că personajele romanului, mai ales cele feminine (zice criticul) sînt „vii" şi „zdravene din punct de vedere artistic" (p. 33). „Enigmatica si fascinanta" Cristina Belcineanu mi s-a părut totdeauna mai lesne de trecut în galeria eroinelor ţîşnite direct din subconştientul erotic al romancierilor români, cu toate „compensaţiile" pe care astfel de fantasme le oferă în plan psihologic, decît în galeria personajelor literare memorabile.

Nu am pretenţia că dreptatea este de partea mea, dar am stăruit pe aceste deosebiri de vederi, fiindcă am impresia că există în critica lui Valeriu Cristea un fel de spirit de contrazicere (cînd el se pune de-a

curmezişul opiniei generale), care, luat în sine, nu i se poate reproşa, ba poate fi chiar un punct rodnic de pornire, dar care este alimentat, discret şi din interior, de un spirit de caritate, care în critică nu face servicii utile. Cu alte cuvinte, se observă la autorul Ferestrei criticului înclinarea de a lua în braţe ceea ce alţii au respins, de a obloji rănile, de a se lega mai ales de acele opere sau de acei autori care au fost trataţi drastic de restul criticii, în mamă a răniţilor, de pildă, se comportă Valeriu Cristea scriind despre un roman al lui Costache Anton, şi făcînd cu acest prilej şi un mic proces de intenţie criticii, cînd afirmă că respectivul roman este „de inclus în orice enumerare dreaptă" a reuşitelor prozei actuale. Sublinierea nu-mi aparţine. Prefer acestor articple de dezacord milos pe acela în care criticul, de acord eventual cu toată lumea, priveşte cînd vede în Crohmălniceanu din Cinci prozatori în cinci feluri de lectură un „ paşnic y i bonom Poirot" (p. 125) sau cînd sugerează că burghezia românească de dinainte de război este observată de Gabriela Adameşteanu în polemică „discretă şi respectuoasă" cu G. Călinescu, tot aşa cum mica-burghezie e, pe furiş, trasă afară de sub pulpana zeflemelii şi a prestigiului caragelian (p. 212-213). Şi, în alte, destule cazuri ca acestea, nu numai de scriitori români, dar şi străini (în cea de a treia secţiune a volumului).

O surpriză o constituie Mărturisirile, reflecţiile, precizările din ultima secţiune. Un puternic spirit polemic le animă. N-am a-i observa autorului decît încrîncenarea. El, care pretinde că seninătatea luminoasă e atributul operelor majore, putea să încerce a fi mai puţin înnorat de patimă şi mai puţin mizantrop: „ ..îmi caut cu disperare, nu aliaţi sau (doamne fereşte!) acdliţi, ci afini. Şi cum nu-i prea găsesc, căci mă miţe - mă face s-o simt însăşi i:olarea relativă în care mă aflu - în coordonate spiritual-morale şi de gîndire deosebite de cele ale multora dintre colegi, sper ca măcar cărţile mele să găsească mai mulţi, fie chiar şi în viitor" (p. 378). Aceste cuvinte datează din 1979. între timp, constată Valeriu Cristea, izolarea lui s-ar fi accentuat pînă la a fi tentat să intituleze cartea de faţă Singur printre critici Consideraţiile de mai sus izvorăsc prea puţin din modestie şi prea mult dintr-un orgoliu rănit. Cine a rănit pe critic în mîndria lui? îmi vine să spun că avem aici un caz de „automutilare". în fapt, după cum am remarcat deseori, singurătatea noastră nu e atît opera celorlalţi, cît opera noastră înşine. Coordonatele spirituale pe care se mişcă Valeriu Cristea sînt cu mult mai asemănătoare cu ale unora dintre colegi decît e dispus să accepte el, cu neascunsă trufie. Cine, ce critic serios l-a contestat vreodată pe autorul Dicţionarului personajelor lui Dostoievski şi al celorlalte originale şi puternice cărţi? Dincolo de

diferenţe inerente de gust, nu-mi amintesc să fi existat o astfel de contestaţie. Asta, dacă examinăm lucrurile cu seninătate, din unghiul aproape închis din care Valeriu Cristea le abordează, se prea poate ca ele să arate cu totul altfel. Am o experienţă personală în această privinţă. Criticul reia în carte un articol în care a răspuns, punct cu punct, recenziei pe care am scris-o la un volum anterior al său. considerată o „recenzie negativă" şi falsificatoare (p. 394). N-am replicat acum trei ani acestui răspuns şi n-o voi face nici acum. Mi-am recitit însă recenzia şi am rămas perplex: aşa să arate oare o recenzie negativă? Mi s-a părut scrisă - ca tot ce am scris despre Valeriu Cristea - cu preţuire şi căldură. Cum a putut atunci criticul s-o citească pe dos? Foarte simplu: luînd toate constatările şi caracterizările mele ca pe nişte aprecieri de valoare şi, încă în raport cu o presupusă convingere a mea legată de ierarhia modurilor critice. Jnutil să stărui. Nu cred să izbutesc a-l scoate pe Valeriu Cristea din ideea solitudinii lui morale, oricît m-aş strădui să-mi exprim credinţa în afinitatea noastră esenţială mai presus de conjuncturi şi de inerente dezacorduri. Şi-mi pare nespus de rău.

(România literară, nr. 38, 1987)

MIRCEA MARTIN „Generaţie şi creaţie"

Mircea Martin şi-a adunat sub acest titlu, împrumutat de la Tudor Vianu, o parte din cronicile literare publicate în revista „Amfiteatru"; şi trebuie s-o spun din capul locului, volumul impune un critic într-o mult mai mare măsură decît reuşiseră articolele succesive să impună un cronicar.

Cauza se lămureşte în structura însăşi a acestor articole, care nu sînt prime analize, puncte de reper pentru o construcţie ulterioară, ci (în conştiinţa autorului) construcţii, ele înseşi, de sine stătătoare, nu anticipaţii, ci forme rotunde şi definitive. O prudenţă paradoxală îl opreşte pe Mircea Martin să aibă primul cuvînt, îndemnîndu-l să-l spună pe ultimul. Nu este decît un singur risc, fiind vorba (totuşi) de cronici literare-şi, încă despre autori tineri; de a-i lua, pe toţi, în serie. Judecăţii cronicarului este mai circumstanţială decît a criticului, fiindcă una este să schiţezi în creion un profil, o impresie, sub rezerva lecturii imediate, şi altceva, să tragi totul de la început, în tuş. Mircea Martin a intuit dificultatea: nu numai a practicat, tot timpul, o cronică selectivă şi aristocrată, omiţînd pe autorii discutabili, dar a renunţat chiar a mai scrie critică mai curînd decît ne-am fi aşteptat. Generaţie şi creaţie este, în această privinţă, un volum „postum".

Aşadar, lucrul cel mai evident în articolele lui Mircea Martin este rotunditatea lor, structura închisă a ipotezei critice. Autorul mizează pe o formulă memorabilă pe care, fie că o pune la început, fie că o lasă pentru la sfîrşit, o are totdeauna în minte din prima clipă, iată, aproape la întîmplare, cîteva asemenea formule: ,,Ion Alexandru îşi concepe poezia ca pe o dezvinovăţire (...). Nobleţea lui este de a întîmpina cu fervoare o vină care nu-i aparţine şi de a o ispăşi înainte de a o recunoaşte". „Marin Sorescu e un cinic al poeziei" care „pare sortit să scrie într-una arte poetice". „La 24 de ani Constanţa Buzea pare a-şi găsi vocea îmbătrînind cu bună ştiinţă". „Romanele lui Al. Ivasiuc sînt nişte procese mascate". „ Ion Negoiţescu e un cleric -religia lui e gratuitatea. Cartea aceasta (Poezia lui Eminescu) nu e atît sinteză funcţională, cit operă de rafinament şi decadenţă". Faptul că aceste formule sînt premisele criticului nu arată neapărat că ele sînt şi spontane. Mircea Martin „lucrează" articolul, îl scrie probabil de mai multe ori, migălindu-l, ascultîndu-i cadenţa interioară, mereu cu acelaşi scrupul de definitiv şi de perfect. El nu se încrede în inspiraţie, ci în elaborare şi stilul este elegant şi fin, dar tăcut, căzînd uşor în ispita

feminină a cuvintelor frumoase (fervoare, fascinaţie, seducţie etc.). Totuşi, cu puţin noroc, cîte o frază devine aşa de sugestivă în muzicalitatea ei, încît iertăm calofilia: „în universul lui Nichita Stănescu, sunetele caută guri care să le rostească, orbitele plutesc în intîmpinarea ochilor, lucrurile aşteaptă cuvintele ca să existe, cuvintele fug de lucruri ca să nu piară ".

Lipsa spontaneităţii se mai traduce şi printr-o teamă exagerată de discursivitate. Criticul evită semantic introducerile, digresiunile (zadarnice, dar odihnitoare pentru spirit), adică tot ce ar putea coborî articolul pe o pantă expozitivă sau anecdotică. El intră de-a dreptul în temă, prin poarta strimtă a unei caracterizări laconice (formulă memorabilă) şi ceea ce urmează este mai mult o ilustrare; articolul se termină, în fond, înainte de a începe cu adevărat, iar plăcerea criticului nu este de a analiza, de a-şi dezvolta ideea, ci de a o exprima cît mai concentrat şi mai definitiv. Mircea Martin este un critic pentru critici şi scriitori, fiindcă nu face nici pedagogie literară, nici istorie, nici filosofic; el ia opera în sine, o izolează în eprubetă, după ce a sterilizat în jur totul, şi o supune analizei chimice în căutarea individualităţii inefabile. Dacă ajunge la ea; cum nu este, reduce comentariul la minimum, dispersîndu-se pînă şi de referinţele culturale (operele sînt rareori comparate între ele, filiaţiile par criticului inutile). Este la mijloc o ambiţie de a realiza un act critic pur, adică numai estetic. Nu ştiu dacă, între criticii de astăzi, mai este vreunul atît de fidel criticii estetice, precum Mircea Martin în cronicile sale. îi rămîne să

verifice această consecvenţă şi în cazul unor scriitori ai căror literatură implică neapărat criterii etice, filosofice sau sociale. Critica pură este nostalgia oricărui critic adevărat; dar, în fapt, nu există critică pură. Opera este un ansamblu de circuite, ideologice, morale, tehnice etc., care funcţionează simultan, şi a vorbi despre realitatea ei inefabilă înseamnă a atinge, vrînd-nevrînd, toate aceste circuite. Ceea ce Mircea Martin ştie, de altfel, foarte bine. Iar dacă programul său nemărturisit constă, dimpotrivă, într-o epurare, lucrul mai poate avea şi o altă explicaţie; critica aceasta provine din reprimarea unei vocaţii pentru teoretic. Doar precizia şi subtilitatea limbajului ne lasă să bănuim în autorul generaţiei şi al creaţiei un estetician, fiindcă în tentativa lui de a intra în concretul literaturii, esteticianul a renunţat la orice partis-pris teoretic, la orice schemă, la orice metodă aparentă, neîncrezîndu-se decît în intuiţie.

Cîteva propoziţii din Avertisment explică această renunţare ca pe un mod de „identificare infinit repetată" dintre analiza critică şi „conştiinţa operei" literare. (O critică de identificare a susţinut şi

Georges Poulet). E vorba de a reda operei coerenţa semnificativă printr-o „fidelitate fundamentală". Să urmărim şi transpunerea în practică a identificării, în cîteva cazuri precise, adică să examinăm mai îndeaproape articolele.

Cel puţin în două dintre cele consacrate poeziei, identificarea se produce, în articolele despre Nichita Stănescu şi Ion Alexandru. Spre a nu repeta observaţiile, să ne mărginim la ultimul, neîndoielnic, foarte caracteristic. Criticul îşi construieşte viziunea pe ideea (esenţială la Ion Alexandru) a dezvinovăţirii şi a ispăşirii unui păcat originar al omului. Poetul găseşte prilejuri de suferinţă în orice existenţă şi îşi imaginează o existenţă a suferinţei absolute: „infernul". Dar el nu vrea să ajungă prin infern Ia purificare şi nici să dea suferinţei un sens de purgatoriu moral: „Atitudinea cea mai semnificativă, scrie Mircea Martin, mi se pare a fi, dimpotrivă, dorinţa de a rezista in această lume, de a rămîne, de a face din propria existenţă obstinată un criteriu de adevăr. Demnitatea suferinţei e mai puternică decît suferinţa însăşi". Poetul nu caută absolutul şi masochismul său ascunde un orgoliu de extracţie ţărănească. „ El aparţine, deci, fundamental, morţii, dar ceea ce îi aparţine lui sînt numai cuvintele. Chinul infernal al lui Ion Alexandru este de a voi să se dezvinovăţească prin moarte şi de a nu o putea face decît prin cuvinte", în felul acesta, „infernul discutabil" al poetului capătă o coerenţă extraordinară care face palpabilă nu o suferinţă abstractă, nici una psihologică, dar poezia însăşi ca formă de suferinţă, în ceea ce are ea mai real, şi mai tainic, mai adevărat şi mai misterios.

In cazul prozei, „identificarea" criticului se realizează cu mai mare greutate şi nu pentru că i-ar lipsi pătrunderea (în definitiv, cam tot ce scrie el despre Al. Ivasiuc, N. Breban şi ceilalţi este superficial exact), dar pentru că genul lui de critică se realizează mai ales prin poezie: o critică a poeziei. Trebuie să existe însă şi o excepţie care să confirme regula: articolul despre îngerul a strigat, magistral, în sfîrşit, Mircea Martin consacră o parte din cronici cărţilor de critică. Se întîmplă ce era de aşteptat să se întîmple; cînd opera critică are, ea însăşi, o coerenţă superioară, asemănătoare cu aceea a poemului (Poezia lui Eminescu) sau a romanului (Viaţa lui Al. Macedonski), Mircea Martin regăseşte ritmul ideal al structurilor sale critice. Dar cînd sînt în discuţie culegeri de articole, eterogene (Aspectele literare, Atitudini ş.a.) stilul cronicii literare, descusute şi liniare, iese la suprafaţă. Inegalitate, aşadar fatală.

Generaţie şi creaţie este cartea unui remarcabil critic.

(Contemporanul, nr. 5, 1970)

290

Mircea Martin „Critică şi profunzime"

Mircea Martin reuneşte în Critică şi profunzime cîteva din studiile scrise în ultimii cinci-şase ani, mai exact, după ce a renunţat la comentariul curent de carte care i-a adus, se ştie, un bun volum (Generaţie şi creaţie) de cronici, consacrate celei mai tinere literaturi, însă conţinînd deja semnele dezerţiunii premature din publicistica propriu-zisă. Cronica literară presupune un anume temperament care se vede că i-a lipsit. Studiile ulterioare aparţin unui teoretician, obligat mai puţin să judece decît să caracterizeze. Mircea Martin, critic plin de scrupule, foarte reticent în păreri, luîndu-şi mii de precauţii, cam indecis (nu şi în expresie), a preferat, la treizeci de ani, ca atîţia alţii înaintea lui, confortul studiului de bibliotecă. Nu e nimic condamnabil în asta şi înclin să cred (am crezut din capul locului) că „accidentul" îl reprezintă, într-o carieră ce va afirma un specialist în estetică, debutul lui de cronicar.

Critică şi profunzime este doar prima parte dintr-un studiu ce va continua cu Istorie şi profunzime şi va trata despre critica modernă europeană (limitată la domeniul francez, ca şi De la Sainte-Beuve la noua critică a lui Savin Bratu). în Argument metoda întrebuinţată apare clar: „Efortul constant al exegezei a fost să refacă de fiecare dată coerenţa unei concepţii critice personale, mai mult decît s-o înscrie în tipare generale şi s-o subordoneze astfel. Am încercat să ne ţinem cit mai aproape de texte, să intrăm în intimităţile de gîndire, uneori contradictorii, ale autorilor, să aprofundam prin identificare demersul lor. Generalizările — cîte sînt — vor să apară numai din imediata proximitate a obiectului concret". E o recunoaştere francă şi trebuie să admitem că aproape toate notele criticii lui Mircea Martin sînt aici: descriere minuţioasă dinăuntru, identificare ce nu exclude distanţa, frică de generalizare. Mai departe, autorul ne sugerează că, deşi născute pe parcurs, ideea şi unitatea cărţii sînt de găsit „ în ceea ce dialogul angajat cu fiecare personalitate în parte scoate ca numitor comun pentru însăşi definiţia actului critic ". Aşadar: ce leagă între ele „transcendenţa tehnică" a lui Paul Valery, „conştiinţa totală" a lui Marcel Raymon, „senzaţia" lui Jean-Pierre Richard şi acea facultate care nu se confundă nici cu intelectul, nici cu pura intuiţie (deşi le implică) pe care o defineşte Gae'tan Picon? Ideea de profunzime. Dar ce vrea să zică asta şi în ce măsură ea priveşte şi, pe psiho-critici, sociologi marxişti, structuralişti, sartrieni etc.? Procedînd prin sondaj, Mircea Martin ne lasă să credem că el nu exclude din principiu celelalte direcţii. Totuşi profunzimea rămîne evaziv explicată în

291

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Avertisment: „ Profunzimea despre care vorbesc unii dintre criticii prezenţi in volum este o profunzime a spiritului, nu a inconştientului, ea păstrează un -sens al totalităţii, se lasă îmbogăţită de simţuri şi luminată de istorie". Frumos şi vag. Ca şi Savin Bratu, Mircea Martin pare a dispreţul lucrarea lui Serge Doubrovsky Pourquoi la nouvelle critique, deşi aceasta nu e un simplu repertoriu (oricum mai bogat decît toate), dar şi o încercare de tablou foarte necesar în stadiul actual al discuţiei. Reproşul principal

care se poate face cărţii lui Mircea Martin este caraţterul sumar al premisei şi lipsa unei ordini interioare riguroase. Pe parcurs o parte din chestiuni se vor clarifica şi vom avea, chiar, finalmente schiţa unei teorii a profunzimii, însă trebuie să străbatem mai întîi două sute de pagini de analize minuţioase fără hartă şi fără busolă. Criticul preferă să-şi determine ideea prin inducţii succesive, dar nu putem şti totdeauna unde se termină rezumarea opiniei şi începe comentariul personal. Proximitatea textului analizat ne înşeală adesea. Mănuşa critică se confundă cu mîna. La aceasta contribuie şi un stil de o maximă discreţie, elegant şi fără nerv pînă la fadoare.

Desigur, multe observaţii sînt remarcabile, iar unii autori, arboraţi într-un chip original. Criticul are fineţe de gîndire. Despre Sainte-Beuve, bunăoară, se spun cîteva lucruri interesante, mai ales în precizarea sensului pe care-l avea la el contestata metodă biografistă: „Părerea comună este că metoda lui Sainte-Beauve constă în explicarea operei prin om şi că tot aici s-ar afla şi eroarea sa. în ce ne priveşte, credem că reconstituirea istorică şi biografică nu reprezintă pentru el mijloace ori etape intermediare în analiza operei; acestea s e confundă cu însăşi critica lui, cu scopul ei ultim, căruia analiza îi este subordonată [...] Altfel- spus, greşit nu e faptul că îl interesează biografia mai mult decît opera. In ciuda aparenţelor, specific beuviană rămine mai degrabă folosirea operei în conturarea biografiei, decît folosirea biografiei în conturarea operei". Şi încă: „Saine-Beuve recunoştea chiar dacă nu aprecia, definea exact chiar dacă judeca greşit, şi poate că nu greşim recunoscînd, la rîndul nostru, manifestîndu-se aici geniul critic însuşi, într-una din ipostazele lui esenţiale şi perene". Capitolul despre Brunetiere fiind prea expozitiv '(şi declarînd, fără a-l demonstra, tocmai rostul lui ca precursor al pozitivismului modern), acela despre Marcel Raymond marchează foarte bine ruptura de tradiţia franceză a criticii istoriste. De la Baudelaire la suprarealism e caracterizată, sub acest raport, cu subtilitate: „De fapt, Marcel Raymond nu studiază o mişcare poetică, o operă sau o epocă anumită, ci Poezia, în diverse/e ei metamorfoze...

Cartea lui este o epopee a formelor poetice, nu o istorie a poeziei, o evocare pasionată a acelui lung poem pe care, spunea Sheliey, îl scriu poeţii de la începutul lumii. Ea pare numai un fragment, arbitrar început şi întrerupt, dintr-o Poveste a Poeziei care se poate lipsi de poeţi sau îi inventează ca o scuză pentru greşeala ei". Putem reţine şi imputarea esenţială ce se face lui Valery: „Refuzînd o metafizică a conţinutului, Valery nu evită o metafizică a formei. Imanenţa ei rîvnită e pierdută prin generalitate, idealitate, virtualitate. [...] Dacă acceptăm că în spaţiul artistic virtualitatea reprezintă tot un fel de transcendenţă, atunci formula care i-ar aproxima proiectul ar putea fi aceea de transcendenţă tehnică". Profunzimea înţeleasă ca implicit (nu ca inconştient) şi opusă explicitului, discursivului (nu conştientului) fiind teza lui Gae'tan Picon, Mircea Martin notează la autorul Scriitorului şi umbra sa un semnificativ paradox: „Dacă la început mişcarea demonstraţiei a fost una de identificare a esteticii cu critica, acum ea este una de identificare a criticii cu estetica. Altfel spus, şi exagerind pentru claritate, Picon reproşează esteticii că nu e critică si criticii că mi e estetică". Dar capitolul cel mai atractiv rămîne acela despre Jean-Pierre Richar, cu totul nou'ca viziune, unde nu doar concepţia, da şi mijlocul critic personal e analizat (şi raportat la G. Călinescu). Am găsit în paginile cărţii lui Mircea Martin cea mai bună explicare a „senzaţiei'' lui Richard, apărat cu argumente precise contra celor ce-l acuză de a ignora că opera nu e doar contract empiric cu lumea, ci şi filosofic, morală etc. Senzaţia, la Richard, spune Mircea Martin, e o formă de spiritualizare şi, în adîncul operei unde e descoperită, ea se întîlneşte cu intelectualitatea şi o

senzualizează. Tot aici, comentînd pe Richard, îşi defineşte Mircea Martin mai lămurit propria idee de profunzime şi, prin ea, un statut al criticii. Jean-Pierre Richard îi oferă punctul de sprijin. Mircea Martin corectează pe autorul studiului Poezie şi profunzime (de la care îi vine probabil sugestia titlului) cel puţin teoretic, chiar dacă ne rămîne încă dator cu dovada aplicaţiei concrete a părerii sale despre o critică, să-i zicem, imanentistă: „ Tot ce e mai semnificativ şi mai original într-o astfel de critică este căutarea unui acces direct, a unei prize imediate asupra lumii. Obiectele înconjurătoare sînt sesizate în chipul direct al artistului, pipăite, mirosite, mîngîiate familiar cu privirea. Este acesta un protest implicit împotriva posturii secunde a criticii, sortite să nu ia in posesie decît prin intermediul literaturii, prin amînarea şi deformarea ei. Criticul se încredinţează acelei absenţe pe care lucrurile o reprezintă, într-o operă de artă, încercînd parcă s-o compenseze. El se comportă cu ele ca şi cum ar exista cu adevărat,

le invită să existe a doua oară într-un mod, poate, mai convingător. Ancheta lui se îndreaptă nu dincolo de forme, înspre esenţe intelectuale, ci, într-un fel, dincoace de forme, înspre materia concretă. Eroare sublimă din partea unui critic! Lumea, prin literatură, nu e nici dincolo, nici dincoace de forme, ea e în imanenţa însăşi a formei. Atîta cită este. Prin voinţa de captare şi cuprindere, o asemenea critică atinge nu numai Umilele propriului demers, dar şi limitele literaturii înseşi".

(România literară, nr. 6, 1975)

„G. Călinescu şi «complexele» literaturii române"

Tonul face critica: şi acest ton, deopotrivă ferm şi moderat, Mircea Martin îl găseşte în scurtul Argument preliminar al cărţii lui despre G. Călinescu şi „complexele" literaturii române. „Cu toate riscuri/e pe care le implică o confesiune făcută pe nepregătite, trebuie să încep prin a spune că această carte e un proiect de adolescenţă", declară criticul din capul locului. Ideea de a scrie despre G. Călinescu l-a urmărit de la prima lectură a Istoriei, pe care o întîmplare fericită i-a scos-o în cale prin anii '50, şi care a fost fascinantă. Pe autorul ei îl va cunoaşte direct ceva mai tîrziu: „ Vederea omului - temperament focos, teatral şi cabotin (sau, mai degrabă, histrionic), premeditînd gesturi spontane, soluţii imprevizibile, efecte hilariante şi mizînd astfel pe complicitatea masivă a auditoriului - n-a adăugat nimic esenţial fascinaţiei exercitate de opera sa..." Această mărturisire este foarte preţioasă. Ea divulgă de fapt adevărata natură a relaţiei criticului de azi cu criticul de ieri şi care tocmai una de fascinaţie nu este- Fascinaţia presupune subjugare, iar Mircea Martin, dovedindu-se sensibil la „inteligenţa repede mergătoare la ţintă" a lui G. Călinescu, după cum recunoaşte în limbajul chiar al acestuia, şi la greu egalabila lui artă a „metaforei suverane", rezistă în schimb efectelor actoriceşti sau, poate, vrăjitoreşti, ale „iluzionistului" care era G. Călinescu. Aceste efecte nu adaugă nimic impresiei iniţiale, consolidată ulterior prin frecventarea statornică şi lucidă a operei. Respingînd, deopotrivă, denigrarea şi exaltarea, Mircea Martin doreşte să rămînă senin în mijlocul exagerărilor: „Cartea aceasta nu se va situa la mijloc între două excese contrare ci, pe cit îi va sta în putinţă, deasupra şi în afara lor ". Aici nu e simplă chestiune de principiu profesional, dar şi de înclinaţie temperamentală. Critica lui Mircea Martin evită excesele în chip, aş zice, spontan. Ea este generoasă, dar nu entuziastă; exactă, calmă, pînă la marginea lipsei de nerv uneori; mai dispusă a cumpăni de două ori

argumentele decft a recurge din prima clipă Ia cel care pare mai atrăgător; sacrificînd ideii expresia şi riscînd, în felul acesta, să nu fie la fel de strălucitoare pe cît este de temeinică. Nimic mai deosebit, aşadar, de critica lui G. Călinescu însuşi, barocă, flamboaiantă, excesivă. Din acest contrast - de care Mircea Martin n-are cum să nu fie conştient, deşi nu-I asumă decis - rezultă o parte din farmecul cărţii lui de astăzi. Dacă ar fi să adapteze doi termeni a recent dispărutului Mac Luhan, aş zice că subiectul cărţii fiind „cald" (şi, vom vedea, nu doar G. Călinescu e.răspunzător de acest lucru, dar contextul însuşi al problemelor), tratarea critică este „rece".

Acest întîi volum dintr-un studiu care, cum sîntem informaţi, va mai cuprinde un al doilea, se ocupă de „sensul tradiţiei" la G. Călinescu. în celălalt, va fi vorba de raportul specificităţii naţionale cu universalitatea. Ariile celor două probleme se intersectează nu o dată şi trebuie să aşteptăm încheierea studiului ca să ştim dacă fiecare aspect a fost examinat la locul cel mai potrivit; de exemplu, dacă e posibil să vorbim de raporturile pe care concepţia lui G. Călinescu în chestiunea evoluţiei organice a culturii noastre le întreţine cu alte concepţii (cum ar fi acelea ale Iui Lovinescu sau lorga), fără a pomeni totuşi de Spiritul critic al lui G. Ibrăileanu. Cel mai interesant lucru din primul volum, rămîne un întins prolog consacrat „complexelor" literaturii noastre. Ceea ce urmează nu mai are aceeaşi bătaie mare a ideii, constînd într-o descriere a ideologiei culturale a lui G. Călinescu, e drept, foarte sigură, oferind toate garanţiile de obiectivitate, dar în care spiritul teoretic al autorului însuşi se manifestă cu multă timiditate; şi dacă el sugerează totdeauna erorile, nuanţele, contradicţiile, nu dezvoltă niciodată vreo teză proprie, dincolo de schiţa cea mai sumară.

Observaţia liminară din prolog este aceea că pionierii culturii noastre nu au avut sentimentul nici unui handicap istoric: abia în frazele tîrzii ale evoluţiei, sentimentul handicapului istoric dă naştere unor adevărate „complexe", pe care diferitele construcţii teoretice, de la maiorescienele forme fără fond Ia sincronismul lovinescian şi mai încoace, încearcă să le conştientizeze sau, din contra, să le mascheze. „ Numai insuficienţele devin probleme", spusese Ralea, citat de Mircea Martin, în lumina însă a propriei teze, criticul putea preciza că nu pur şi simplu insuficienţele, cît resimţirea lor ca atare devine problemă. Coborînd pe firul istoriei pînă în epoca paşoptistă, Mircea Martin descoperă acolo sursa multora din doctrinele ulterioare. Mesianicii utopici, cum i-a numit G. Călinescu, sînt la originea doctrinarilor exaltaţi ai afirmării naţionale, , ca Hasdeu, lorga şi alţii.

Mesianicii pozitivi anticipează la rîndul lor doctrinele lui Maiorescu sau Lovinescu. Felul cum se împletesc aceste ramuri (căci direcţia „reprezentată de Hasdeu şi lorga se racordează la doctrina autohtonistă a Iui Kogălniceanu şi Russo, în vreme de Lovinescu, prin justificarea dată importului integral, îl poate revendica pe Heliade ca precursor") e înfăţişat cu pătrundere de critic, atent mereu să nu piardă din vedere nici una din laturile fenomenului analizat. Dar ce înseamnă un „complex"? Definiţia dată de

Mircea Martin este următoarea: ,, Avem de a face cu un «complex " atunci cînd in cuprinsul sau în urma judecăţii defavorabile apar exagerări, respectiv diminuări ale proporţiilor reale, restricţii ori generalizări abuzive, încercări compensatoare în alte planuri sau, pur şi simplu, răsturnarea planurilor ca atare, şi, mai ales, a criteriilor". Şi: „«Complexul» se recunoaşte însă nu numai prin deformările produse, ci şi printr-o anume repetabilitate obsesională". Importantă este şi explicaţia criticului că dacă istoria literaturii noastre nu poate fi înţeleasă în afara acestei tendinţe de permanentă compensare, care indică prezenţa „complexului", ea nici nu se confundă cu istoria „complexelor" ei.

Meritul acestei, cum spune singur, hermeneutici a complexelor, pe care o practică Mircea Martin constă în primul rînd în chiar punerea problemei. Rezolvarea este aici într-un fel implicită, căci un „complex" se tratează ca şi o obsesie, prin conştientizare şi prin adîncire. Ca să putem merge mai departe în cunoaşterea de noi înşine, trebuie să înfrîngem o barieră psihologică şi să înlăturăm un tabu.

Din capitolele următoare, cel mai substanţial mi s-a părut acela consacrat ruralismului în viziunea călinesciană. Originale, ingenioase sînt şi capitolele despre limbă şi despre cucerirea tradiţiei, ultimul, mai ales, părînd mai puţin marcat de o anume inhibiţie teoretică a autorului, care avansează ipoteze mai noi şi mai curajoase decît în celelalte. Ar fi greşit să se înţeleagă că discuţia se limitează în acestea la G. Călinescu, lorga, Lovinescu, Blaga, Pîrvan nu sînt doar invocaţi, dar doctrinele lor sînt examinate cu multă aplicaţie, demontate în mecanismele lor şi comparate unele cu altele şi toate cu ale lui G. Călinescu însuşi. Accentele sînt puse corect, deşi niciodată prea apăsat, nuanţele relevate cu grijă (căci, uneori, de astfel de nuanţe atîrnă esenţialul), făr4 totuşi să sufoce textul (al cărui desen rămîne mereu vizibil cu ochiul liber). Cartea lui Mircea Martin este dintre acelea care, prin eleganţa şi cumpănirea argumentaţiei, fac posibilă o discuţie onestă şi foarte utilă.

(România literară, nr. 7, 1981)

296

Mircea Martin „Singura critică"

Cu articolele, studiile şi interviurile adunate sub titlul Singura critică (Cartea Românească), Mircea Martin revine, după propria mărturisire, în actualitate, arătîndu-se preocupat „de condiţia criticii, de rostul si de posibilităţile ei în ambianţa literaturii contemporane'.' (Argument, p. 5). Spre a nu eluda spiritul mărturisirii, să citez şi precizarea: ,, dacă admitem că a scrie despre Blaga sau Fundoianu, despre G. Călinescu sau Jean-Pierre Richard însemna a o fi părăsit". Actualitatea, fireşte. Autorul însuşi nu împărtăşeşte sentimentul acelor comentatori ai săi care ,, au ţinut să consfinţească retragerea mea din critica la zi, şi să presupună cu tandreţe că ea va rămîne definitivă". Şi, totuşi, dacă nu o abdicare, un fel de retragere din actualitate s-a petrecut, după cronicile de acum aproape două decenii publicate în Generaţie şi creaţie, fie şi numai prin faptul că Mircea Martin a preferat, din cele trei tipuri de critică distinse într-un interviu (p. 263-264), - de întîmpinare (valorizantă), de situare (sincronică) şi de analiză (diacronică, hermeneutică) - pe cea din urmă. Nu are, cum spune mai departe, nici promptitudinea, nici regularitatea unui foiletonist (deşi îi place să sublinieze faptul de a fi scris cel dintîi despre o carte): ţine totuşi să se implice în procesul de afirmare a literaturii contemporane. Revenirea începe cu critica: nu republică recenziile risipite prin reviste, în decursul anilor, ci studiile rezultate din recitirea integrală a unor autori şi cîteva din pledoariile ocazionale în favoarea criticii. Atitudinea principală, învederată de

noul volum este tocmai o astfel de pledoarie: „ Cită vreme încercări de izolare şi de marginalizare a criticii se mai produc, o asemenea pledoarie nu e inutilă. Pînă la urmă tot se va înţelege de către toată lumea cit de adine şi de vital e împletită critica în evoluţia unei literaturi şi a unei culturi. Nu orice critică, fireşte, ci mai ales aceea care îşi ia în serios misiunea fără s-o absolutizeze în vreuna din apariţiile individuale, care se devotează fără profituri scontate, care îşi defineşte personalitatea printr-o convergenţă constructivă, nu prin diferenţiere cu orice preţ" (p. 7-8).

Aici găsim programul fundamental al lui Mircea Martin şi crezul lui cel mai intim. Trebuie să recunosc că, spre cinstea lui, criticul îl respectă cu stricteţe în toate textele, atît în cele „ocazionale", care deschid şi închid volumul de faţă, cît şi în portretele ample de critici din secţiunea mijlocie. Ideea unui soi de necesar pluralism critic apare în orice ocazie, chiar şi în succintele intervenţii pe tema funcţiei criticii, a obiectului şi scopurilor sale, în care, deşi nu are cum intra

totdeauna în fondul lucrurilor, autorul îşi exprimă cu limpezime punctul de vedere. Aceste articole au, înainte de orice, o „ţinută" remarcabilă, uşor academică, învăţată de la Vianu, un ton care impune respect: polemice, deseori, în spirit, nu sînt niciodată agresive în stil; se feresc de exagerare, de vehemenţa gratuită care ne dezgustă uneori în publicistică, de procesul de intenţie; încearcă să convingă prin justeţea argumentelor, nu prin tăria vocabularului. A pleda în favoarea criticii înseamnă, desigur, în primul rînd, a o folosi cu demnitate. „Suspiciunea faţă de critică - scrie Mircea Martin (p. 6l-62)-— «-«7 fost şi nu este altceva decît suspiciune faţă de intelectualitate si faţă de cultură în genere". Profesionalismul criticului ne dă gradul exact al angajării lui (şi invers): „ Criticul este «dezinteresat» tocmai pentru că e interesat exclusiv în judecata care constituie chiar propria sa operă " (p.63). Dacă lăsăm la o parte nemulţumirile scriitorilor înşişi, criticul actualităţii este „contestat" mai ales din două direcţii: dinspre spiritul universitar, „serios" şi conservator; şi dinspre adepţii noilor metode (respinse, la rîndul lor, de unii cronicari). Mircea Martin nu ezită să lege această delicată situaţie a foiletoniştilor - aflaţi la răscrucea unor mari curente de opinie - de avantajele pe care ea le poate aduce, cel mai de seamă fiind „puterea" pe care ei o deţin la „bursa valorilor" literare. Sînt de acord cu analiza autorului, dar aş face o precizare: a alege, dintre posibilităţile oferite de critică, pe aceea foiletonistică este o problemă de vocaţie, de temperament, în mai mare măsură decît una de interes sau de dorinţă personală imediată, cum înclină să creadă, dacă nu greşesc, Mircea Martin, care adoptă în diagnosticul lui o poziţie pe jumătate obiectivă, de constatare a fenomenului, şt pe jumătate subiectivă, de apreciere a lui; sînt şi eu convins că recenzia devine, în mîna unor arivişti intelectuali, un mijloc eficient de promovare socială, dar nu ştiu de ce i-am cruţa pe acei pseudo-critici şi istorici literari care, la fel de „interesaţi" într-o promovare rapidă, fac carieră cu ajutorul compilaţiilor şi al lipsei reale de opinie, mascată de o „ştiinţă" adunată peste noapte. Nu mi se pare, apoi, că mai este cu adevărat actual conflictul între subiectivitatea critică, manifestată de obicei în foiletonism, şi obiectivitate. Acest conflict era foarte viu prin anii '60, dar astăzi, sub presiunea metodelor moderne, însuşite şi de recenzenţi (pînă la abuz, în unele cazuri), s-au împuţinat considerabil tentativele de teoretizare a impresionismului, care par, cînd se produc, de modă veche. De altfel, Mircea Martin însuşi pledează foarte frumos pentru impersonalitate ca „probă a depăşirii de sine" şi afirmă că „singura critică acceptabilă e cea care nu se consideră pe sine singura, vreau să zic, singura care contează" (p. 78). Definiţia lui

merită a fi reţinută: „Critica înseamnă înţelegere... Ea nu este iubire, pentru că iubirea se dispensează de înţelegere, e necondiţionată... Cred că un critic ar trebui să înţeleagă fi ceea ce nu iubeşte, după cum ar trebui să se apropie cu iubire de ceea ce nu înţelege" (p. 80).

O confirmare imediată a acestei nobile definiţii descoperim în portretele de critici care urmează. Mircea Martin însuşi e de părere că „moralitatea criticului se verifică mai cu seamă în atitudinea faţă de ceilalţi critici" (p. 79). Un portret admirabil face autorul lui Edgar Papu, care i-ar fi inculcat „sentimentul infinitului literat^' (p. 86): naiv nu ca intelectual, ci ca un intelectual, fostul nostru profesor de literatură universală este mai curînd un disociator de forme şi de idei decît unul de valori. Iată concluzia, prea frumoasă ca să nu fie şi adevărată, a studiului lui Mircea Martin: „Nu e deloc întîmplător faptul că singura polemică notabilă pe care a purtat-o spiritul blînd, senin si caritabil al lui Edgar Papu a fost aceea cu Ş. Cioculescu. O incompatibilitate se lasă aici întrezărită, de ordin temperamental şi chiar ideologic. In vreme ce Ş. Cioculescu este raţionalist (iluminist), disociativ, ironic, critic în sensul beuvian al termenului, «bîrfitor», înclinat spre infinitul mic al detaliilor de epocă, pe care ştie să le guste si să le prezinte ca nimeni altul, cunoscător mai cu seamă al literaturii franceze, E. Papu e contemplativ, romantic, spiritualist, asociativ, serafic, plutitor pe deasupra lucrurilor, deschis spre lumea largă şi cu precădere spre îndemnul catalitic german. E. Papu e un naturist avînd nostalgia infinitului bibliotecii imaginare, Ş. Cioculescu-e un citadin scotocitor în anumite rafturi de cărţi recunoscute după felul legăturii si al tipăriturii" (p. 102). Excelente pagini consacră Mircea Martin „despărţirii" lui Adrian Marino de Călinescu, apropiindu-l pe autorul Dicţionarului de idei literare de Starobinski şi de Spitzer (la fel cu care caută un etimon spiritual în cultură) şi sugerîndu-i două paradoxuri constitutive: în aceea că se arată mult mai încrezător în ficţiunea teoretică decît în aceea artistică; şi în combaterea publicisticii cu o vivacitate esenţialmente publicistică („Se refuză Marino ca jurnalist fiindcă ignoră sau, dimpotrivă, fiindcă nu se ignoră? ", p. 137,138). Asemenea observaţii profitabile critic îi sînt prilejuite lui Mircea Martin şi de ceilalţi autori comentaţi: el notează „retorica indeciziei" la L. Raicu (p. 163), unul din rarii critici de azi pentru care „sufletul" există (şi corpul, aş adăuga, gîndindu-mă tot la acela al scriiturii), înrudit cu Ibrăileanu şi cu Blanchot; defineşte pe Gh. Grigurcu drept „un virtuoz al protocolului de imagini" (p. 220) şi, intrînd oarecum în stilul plastic al acestuia, îi schiţează „alura de Cupidon intransigent" (p. 227); remarcă „stilistica temelor" (p. 230) la Liviu Petrescu sau vede Ia Al. Călinescu „ un poetician al prozei" (p. 242).

Se vede bine de aici că Mircea Martin are aceeaşi înţelegere pentru critici aparţinînd de două tipuri în principiu opuse: aceia la care identificarea e totul (Papu, Raicu, Grigurcu) şi aceia la care relaţia stă pe primul plan (Marino, Al. Călinescu, Liviu Petrescu). Fără efort vizibil, autorul Singurei critici găseşte măsura corectă pentru ambele forme de critică literară, practicînd el însuşi mai curînd una de relaţie decît de identificare, bazată pe distanţă intelectuală faţă de text, dar izbutind, la rigoare, să-şi însuşească

şi o parte din virtuţile fundamental artistice ale celeilalte, într-un remarcabil echilibru ideologic şi stilistic.

(România literară, nr. 22, 1986)

300

Virgil Nemoianu VIRGIL NEMOIANU „The Taming of Romanticism"

Din motive lesne de înţeles, n-am putut comenta niciodată în trecut la cronica literară cărţi apărute în străinătate ale unor scriitori români trăind în exil. Numărul lor este foarte mare. Destule mi-au parvenit şi le-am şi citit, în anii din urmă. De altele doar am auzit. La cîteva, extrem de puţine, am izbutit să mă refer, înşelînd vigilenţa cenzurii (care mai şi închidea cîte un ochi), cum este de pildă chiar aceasta, a lui Virgil Nemoianu. The Taming of Romanticism (îmblînzirea romantismului), de care mă ocup mai pe larg în continuare, după ce i-am rezumat ideile într-un articol din „România literară" nr. 25 din 1988. Este vorba despre un studiu temeinic şi, cred, fundamental, de care de altfel m-am folosit copios în capitolul consacrat literaturii romantice din Istoria critică a literaturii române, aşa cum se va putea vedea peste cîteva luni, la apariţia ei. Prezentînd The Taming, Rene Wellek, unul din teoreticienii importanţi ai romantismului, spunea că este o „impressive work" a cărei teză principală este „entirely convincing". Această teză pe de-a-ntregul convingătoare va face obiectul cronicii mele, nu însă înainte de a spune că studiul are şase capitole, dintre care primul (The Dynamics ofthe Romantic Period) conţine teza de bază, celelalte examinînd romantismul englez al epocii Biedermeier, dublu demaraj al romantismului francez, romantismul estic (inclusiv cel românesc), ironia romantică şi romanul istoric romantic.

In aria culturală germană s-a creat Ia un moment dat opoziţia între un prim romantism (numit de Nemoianu high romanticism, H. R.) şi un stadiu ulterior, căruia Friederich Sengle i-a consacrat în deceniul trecut o uriaşă monografie şi l-a numit Biedermeier (B.R.). Deja în anii '30 ai secolului nostru, istoricii literari germani au stabilit cîteva trăsături comune acestui B.R., cum ar fi intimismul idilic, lipsa pasiunii, confortabilitatea, militantismul, conservatismul, resemnarea ş.a. Termenul ca atare (iniţial peiorativ, apoit recuperat) vine de la Gottlieb Biedermeier, un personaj inventat în 1855 de doi ziarişti munchenezi şi menit a desemna un soi de John Simpleton local, adică pe filistinul mic burghez. Sengle e cel care l-a utilizat pentru toată epoca dintre 1815 şi 1848, în locul aceluia clasic de Goethezeit, şi l-a opus primului romantism din jurul lui 1800. După Sengle, precondiţia generală a fost insecuritatea creată de revoluţia franceză şi de războaiele imperiale care au făcut ca Restauraţia să pară lipsită de

301

soliditate. Refugiul în tihna familială şi sufletească, reformismul calm de aici provin. Cine a văzut filmul lui Wajda, Cenuşă, îşi dă seama imediat care e natura fenomenului. Sengle conchide că este o strinsă legătură între idiliştii conservatori şi progresiştii ironici, între Morike şi Heine, care sînt două feţe ale aceleiaşi monede. B.R. din vremea restauraţiei a respins pretenţiile vizionare şi titanice ale H.R., revenind uneori la valori ale secolului anterior, luminist, şi la unele din formele lui utilitare - zweck-formen - precum epigrama, aforismul, poezia didactică şi satirică, fabula, epistola.

Pentru Virgil Nemoioanu, care porneşte de la aceste premise (le-am rezumat după el), problema este în fond dublă: determinarea cît mai precisă a conexiunilor din interiorul modelului Biedermeier, şi stabilirea unui echivalent al acestei structuri existente în Germania şi în restul Europei de vest şi de est. („This book is devoted to the investigation of these and related topics", p. 17). Ca să ajungă să precizeze natura şi consecinţa modelului B.R., Nemoianu are în vedere două opinii recente despre romantism în general şi anume acelea ale americanilor M.H. Abrams şi Michael Cooke, ambele înţelegînd esenţa romantismului ca o unitate: Pentru Abrams, romantismul este un scenariu (plot) generat de secularizarea unor concepte teologice (cum ar fi modelul biblic al paradisului, al căderii şi reînvierii etc.). Pentru Cooke, romantismul înseamnă includere. Aceste noi definiţii se plasează la alt nivel decît cele clasice (procedee şi forme manipulate raţional) de pînă la Wellek, şi anume la nivelul relaţiilor subconştiente proiectate din psihismul individual asupra proceselor colective. Nemoianu introduce noţiunile de human model şi de societal model, „factori-cheie" în autodefinirea grupurilor umane, atît ca generaţii, cît şi ca societăţi, sau a epocilor istorice. El scrie: „Modelele umane şi sociale trebuie privite ca încorporare a unor valori şi atitudini; ele sînt tipuri umane ideale, a căror prezenţă poate fi constatată empiric prin frecvenţa lor în discursul literar sau de orice fel. Ele servesc ca standarde pentru aspiraţiile sociale ale unor largi şi decisive segmente din societate şi creează forma nu doar a unor manifestări culturale (pictură, muzică, religie) ale grupului, dar, ţin să precizez, şi a altor caracteristici (maniere, politică, mentalităţi, comportare economică)" (p. 23). După părerea autorului, modelele acestea trec prin două faze: cînd sînt introduse şi cînd sînt asimilate, în prima, ne aşteptăm ca paradigma să fie pură şi clară, iar conflictul cu materialele socio-culturale din jur să fie exploziv. Faza a doua va fi mai diversă şi mai acomodantă, iar energia primară a modelului mai scăzută, în ce priveşte modelul romantic propriu-zis, Nemoianu descoperă în inima

tuturor schimbărilor produse de el expansiunea (p. 25): în spaţiu, în timp, în cunoaştere, în societate, în capacităţi. Şi: „ Miezul acestui romantic model, al celei mai pure forme romantice — posibila-imposibila expansiune a eului către identificarea neasemenea cu universul - este instabil şi exploziv (...) Intensitatea aproape mistică a nucleului romantic nu poate dura mult" (p. 27). Abia cea de a doua fază, tîrzie şi calmă, a romantismului, durează destul pentru a-l configura complet şi decisiv, înainte ca modelul romantic să dispară în polarităţile epocii victoriene, el trece în mod necesar, şi în toată Europa, prin această a doua fază (extrem de asemănătoare cu Biedermeierul german descris de Sengle), în care îşi pierde o parte din coerenţa originară, din nnitate şi din intensitate, dar nu şi forma lui de bază. Al doilea romantism, îmbJînzil, nu rupe legătura cu mişcarea revoluţionar-spirituală a primului: îi continuă şi-i diversifică nucleul, îl diluează etc. (p. 28-29). Putem spune cu Nemoianu că B.R. este o „secularizare a unei secularizări". Şi: „Romantismul trebuie să devină tăcere sau acomodare. Orice romantism practic este un romantism tirziu" (p. 29).

Ce se observă din această dinamică a modelului este că B.R, reprezintă o dare înapoi (trebuie interpretată ca una de la generai şi universal la particular şi local. Scenariul romantic se referă în B.R. la o ţară, la o clasă, la un colţ de pămînt, la o familie. Aşa ia naştere idilismul domestic. Problematica cea mai vie de conştiinţă se refugiază în sufletul individului. Locul paradigmaticei regenerări, al speranţei de reînviere este psihicul uman. Egotismul lui Vigny se substituie conştiinţei globale a lui Blake,

subiectivitatea lui Morike transcendentalismului lui Fr. Schlegel). Dominatorul comun pentru B.R. este istoria: a captura trecutul devine garanţia viitorului. Revenirea la starea paradisiacă (aceea din scenariul lui Abrams) este înţeleasă ca revenire la un anumit moment istoric (sub acest raport, toamnele istorice sadoveniene sînt tipic B.R.). Renaşterea, ca şi restauraţia, sînt istorice, în al doilea rînd, sfărîmîndu-se, unitatea primară a H.R. dă naştere unui mare număr de opoziţii specifice pentru B.R. Dacă la Novalis, Coleridge, Schelley raţiunea nu era respinsă, ci integrată într-un întreg mai înalt, la romanticii Biedermeier, ea este opusă (şi retoric!) simţirii. Tot aşa, fuziunea dintre imaginaţie şi natură de la Wordsworth, Blake, Coleridge, devine acum separare şi contradicţie. Natura şi cultura se opun din nou. Senzaţionalismul şi predica morală se iau de mînă (Hugo, Gogol) într-o veritabilă schizofrenie literară. Viziunea profetică lasă locul speculaţiei psihologice. A treia cale de retragere din viziunea regenerativă şi

totalizantă H.R. era organicist. BvR". caută analogii de detaliu mai practice. Iubirea absolută, totalitarismul sexual (Sade) devin afecţiune familială. Eroii erotici B.R. sînt şi ei îmblînziţi (de exemplu Rochester din Jane Eyre). Voga clasică se întoarce (la Platon sau Keats). In fine, unele forme H.R. sînt reluate în gamă ludică şi ironică (B.R. care are unele asemănări cu post-modernismul actual).

Oricît de diverse (adaugă Nemoianu), romantismele europene Biedermeier. indică toate un centru faţă de care reprezintă o dare înapoi de felul celor deja arătate. De aici, o notă comună: „Latitudinea generală, melancolia, anxietatea, ca ţi ironia decepţionată, sînt legate de teama identităţii pierdute şi a căutării tatălui" (p. 36). în ţările de est absenţa unui H.R., ca background, conduce la o „perspectivă dialectică", specifică, pe care Nemoianu o va analiza pe larg în capitolul al patrulea (Eastern, European Romanticism: Patterns of Substitution). Ideea generală (pe care o reţin aici) este următoare: „ Fazele romantismului şi dezvoltarea lui lăuntrică pot fi foarte bine discutate în funcţie de un model unificat: modul cum succesiunea acestor faze se petrece în diferitele arii europene variază de la caz la caz" (p. 120). Modelul ca atare îl oferă studiul lui Gershencron despre industrializare, care afirmă principiul că, rezultatele procesului fiind aceleaşi, căile diferă totdeauna, în Anglia şi, mai pe scurt, în Germania şi Franţa, fazele succesive ale romantismului au fost: Luminism (neoclasic) - Luminism (preromantism ori clasicism modificat în diverse direcţii) - H.R. - B.R. în toate celalte ţări europene, fie lipsesc cu totul unele etape, fie ordinea lor apare schimbată, fie o etapă le absoarbe pe cele vecine. Mai ales aceasta din urmă „simultaneous occurence of s ev erai phases" (p. 122). Este de un remarcabil interes pentru noi. Istoricii literari din estul Europei au emis de obicei trei feluri de teorii referitoare la situaţia romantismului propriu: localiste, mimetic (epidemică) şi telescopare. Ultima i se pare cea mai acceptabilă lui Nemoianu (sprijinită bine pe modelul economic al lui Gershencron). El scrie: „Luminismul a produs romantism (la noi ~ N.M.), romantism nu într-o dialectică a succesivului şi continuităţii, ci mai cu seamă într-una a simultanului..." (p. 123). Cea mai netă conformare la modelul Gershencron ar fi constatat în literatura poloneză, unde algoritmul e aproape complet (nu e obligatoriu ca o literatură să repete fazele altora sau ale modelului general ca atare; nu există certitudinea întîrzierii; nici o literatură din est n-a dezvoltat prima paradigmă romantică, neputînd-o învinge pe cea luministă cu de la sine putere; impulsul extern a condus însă imediat la acest rezultat ca o dorinţă de sincronizare; n-a existat în fond o poziţie violentă între

Virgil Nemoianu

romantism şi luminism în nici o ţară din est, ci o acomodare reciprocă şi o substituire permanentă; romantismul răsăritean este în multe privinţe analog cu B.R., dar într-o variantă estetică şi socială mai sofisticată: ritmul -contrapunctic şi policentrismul constituie un avantaj).

Acesta fiind mecanismul (remarcabil prin coerenţă), să vedem în fugă şi aplicaţia la romantismul nostru. După părerea lui Nemoianu, Şcoala Ardeleană ar fi dezvoltat deja o componentă romantică radicală (de tip H.R.!), moştenită apoi de Cipariu (obsesia purităţii limbii şi a rasei, căutarea rădăcinilor istorice ca fabulă şi mitul regenerării după cădere). Autorul consideră că la noi etapele sînt greu de determinat. Nu acceptă de aceea opinia că am avut Luminism pînă la 1830, preromantism pînă la 1848 şi romantism pînă la 1870-l880. E mai degrabă de acord Paul Cornea („ In hiz fundamental work ofthe origins ofRomanian romanticism", p. 124) că perioada 1790-l850 amestecă la noi idilicul-sentimental, neoclasicul luminist şi didacticul cu depline trăsături romantice. Pentru epoca 1830-l860 lucrurile sînt uşor de demonstrat. Âlexandrescu, Bolintineanu, Bolliac scriu meditaţii melancolice, balade orientale şi pitoreşti, pamflete sociale şi se feresc de marea imaginaţie şi transfigurare. Cel mai de seamă romantic român, Alecsandri, este un moderat, ironic şi politicos, tipic B.R., ca şi Negruzzi ori Odobescu în proza lor, ca şi Ghica, autori de eseuri, convenţionali, plăcuţi şi eleganţi.

Sub toate aspectele, studiul lui Virgil Nemoianu este inteligent şi instructiv, foarte profitabil pentru cercetătorii practici ai romantismului românesc.

(România literară, nr. 4, 1990)

305

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

MIHAI ZAMFIR „Din secolul romantic"

O mică valoare de premoniţie, ca să zic aşa, au două dintre textele critice strînse de Mihai Zamfir sub titlul Din secolul romantic (Cartea Românească) şi anume tocmai acelea din pricina cărora, probabil, cartea a întîrziat o vreme să apară: Exilul romantic şi Un imn romantic. Ele se referă, desigur, la literatura secolului trecut, ca şi, toate celelalte, dar închipuiţi-vă că aţi fi citit următoarea propoziţie înainte de 22 decembrie (totuşi, cartea are bunul de tipar din noiembrie!); „în accepţiunea curentă şi tehnică a termenului, exilul semnifică absenţa accidentală - impusă ori aleasă - a unei persoane din aria geografică naţională" (p. 106). Să te ocupi de o asemenea temă era aproape interzis într-un moment în care exilul interior şi exterior devenise monedă curentă. Imnul la care se referă cel de al doilea text este, fireşte, Deşteaptă-te, române, analizat stilistic de către critic, care a profitat de aniversarea de la l decembrie 1988: „ La l decembrie 1918, ardelenii cîntau entuziasmaţi un cîntec devenit valoare independentă şi circulantă, desprinsă parcă definitiv de autorul care i-a dat naştere" (p. 198). Astăzi el este imnul nostru naţional. Am dat aceste exemple ca să se vadă că istoria literară însăşi poate avea actualitatea ei gplitică.

Mihai Zamfir aplică, în studiile cuprinse în volum, o metodă de analiză pe care a teoretizat-o în Cealaltă faţă a prozei, cu doi ani în urmă (şi la care s-a mai referit şi înainte, practic aproape de la începutul criticii sale), numită oarecum paradoxal stilistică diacronică. Unitatea volumului provine deopotrivă din obiectul cercetării, care este secolul romantic, adică al XlX-lea, acela despre care Ghica spunea că este „ mai mare şi mai luminos între toate ". Un prim studiu încearcă, şi cu foarte bune rezultate, să schiţeze profilul acestui secol, preocupare mai puţin arheologică decît ar putea să pară, căci spiritul fiecărui secol nu numai se formează în cadrele celui precedent, ceea ce îl îndepărtează pe al XIX-lea de noi, dar se regăseşte în spiritul celui viitor, ceea ce ni-l face, brusc, simpatic: ,, O voce obscură ne spune (arată Zamfir la pagina 10) că modelul secolului XIX nu va fi foarte diferit de cel al secolului XXI". Aşadar, XXI, nu XX, probabil după regula biologică a transmiterii caracterelor ereditare de la bunic la nepot, din care formaliştii ruşi au făcut un criteriu al oricărei evoluţii literare, iată un nou motiv pentru a ne Consacra pătimaş observării^ trecutului; eventualitatea reproducerii în viitorul apropiat.

Mihai Zamfir

Cînd începe secolul XIX, ce substanţă are el şi cînd se încheie? Aceste trei întrebări jalonează discuţia. „Probabil că secolul XIX începe o dată cu Napoleon şi se sfirşeşte o dată cu primul război mondial", afirmă Zamfir (p. 11). Ideea nu e inedită. Inedită e în schimb considerarea existenţei unei rupturi, a unei soluţii de continuitate, pe care editorul o fixează în jurul anului 1880 şi care face ca sub numele de secol XIX să stea laolaltă două secole diferite. Adevăratul saeculutn, spirit al veacului, pe care i-l putem atribui îşi află forma abia opt decenii de la debutul lui. Astfel de curioase ieşiri din graniţele cronologice brute nu trebuie să ne mire. Un secol început aşa de tîrziu, spre 1916, cînd apare noul spirit şi se consumă o serie de experienţe-limită. Concluzia autorului merită a fi citată: „ O ultimă privire. Secolul XIX se depărtează de noi rapid, cu fiecare an ce trece. Semnificaţia sa ultimă pare a fi aceea a nostalgiei. Nu este vorba de nostalgia comună şi aproape vulgară după «frumoasele timpuri trecute», nostalgia oricărui secol după formele de viaţă precedente, prin forţa lucrurilor patriarhale; ci de nostalgia după un sistem organicist de existenţă, pe cale de dispariţie. Intre secolele XVII şi XIX, de. exemplu, secole de habitudine deja sedimentară, a existat — din punctul de vedere al vieţii cotidiene şi al principiilor morale - o continuitate evidentă: aceeaşi • civilizaţie preponderent agrară, avînd oraşul ca nucleu experimentator; acelaşi ritm al anotimpurilor şi sărbătorilor religioase, care punctau timpul adîncind semnificaţiile; aceeaşi linie de gîndire, de la Pascal la Kierkegaard. Tocmai acest ritm natural-religios, ritm în care principala bogăţie este aceea agrară, se rupe în secolul nostru. Ruptură semnificativă şi gravă, ale cărei consecinţe nu încetăm a le măsura, în trecerea de la «ritmul natural» al secolului XIX la «ritmul artificial» al secolului XX, se interpune o veritabilă mutaţie existenţială.." (p. 65-66). Trăsăturile minimale ale apusului veac sînt, în concepţia Iui Zamfir, acestea: farîmiţarea universalităţii, iraţionalism sistematizat, natură vie, reducţionisme raţionaliste şi, last but not least, romantism. Analiza autorului'se cuvine citită cu atenţie, ea furnizînd unele surprize în aprecierea valorilor culturale ale „stupidului secol XIX", cum îl caracteriza un eseist francez, cu multe decenii în urmă, cînd Europa abia se desprinsese de el şi mai era animat faţă de el de porniri revanşarde.

O mai directă aplicaţie la literatură descoperim în celelalte studii din volum. Dacă acela despre Retorica poeziei romantice, scris în 1976, nu foloseşte încă, în deplinătatea funcţiilor ei, stilistica diacronică

(rămînînd totuşi o încercare fundamentală dedicată sistemului tropologic al poeziei noastre din jurul lui 1848),

studiul despre proză (Memorie versus Imaginaţie) este cît se poate de caracteristic pentru felul abordării de către Zamfir a literaturii. Cele două concepte din titlu sînt definite întrucîtva altfel decît în dicţionarul propriu-zis, ca nişte „structuri de sens". De pildă, Memoria se referă nu doar la evenimente trăite anterior de scriitor, dar şi la asimilarea unor formule epice anterioare, în această lumină trebuie interpretată o propoziţie ca aceea de la pagina 72: „ Proza românească modernă de după 1830 are substanţă aproape exclusiv memorialistică, valorificînd la maximum virtuţile documentului preexistent (scriptic ori trăit) şi punînd între paranteze imaginaţia". Aşa se explică, de asemenea, de ce proza noastră romantică a cultivat genul nuvelei şi nu pe al romanului (decît, vom vedea, accidental): „Nuvela (scrie Zamfir) se află angrenată în memorie, de preferinţă în memoria comună şi anonimă, din care se detaşează secolul XIX românesc, sub forma memorialisticii de obicei trucate, nuvela este specia prin excelenţă reprezentativă..." (p. 75). Romanul, în schimb, cu o origine diferită, scrisă, fără semnificaţie etică şi incapabil de variaţiuni pe temă, rămîne un „exerciţiu aleatoriu" (ibid.) în literatura românească de dinainte de 1880. întrucîtva este şi cronologia indicată de autor pentru proza romantică de la noi. într-o primă fază, avem memorialistica naivă a generaţiei lui Negruzzi, Kogălniceanu, Alecsandri, Russo şi Eliade. Naivitatea nu e psihologică, dar stilistică („este vorba de o memorialistică pluriforma, imposibil de fixat în rigorile unei singure specii", p. 76). Urmează o „paranteză a exilului", în care descoperim proza de tip retorico-biblic a unor Eliade şi Russo pe model francez, ca şi tentativele de roman popular şi inorganic de după 1850. Firul mare al evoluţiei se reia cu memorialistica matură a unor C. Negri, D. Ralet sau Gr. Lăcusteanu, spre a atinge apogeul la Ghica, Sion şi Creangă. O noutate este ataşarea humuleşteanului de proza romantică: „Pe scara imaginativului, Creangă personifică ultimul moment din secolul XIX, momentul în care rigorile înseşi ale speciei memorialistice vor fi repuse în discuţie; de-a lungul'a aproximativ o jumătate de secol, convenţia fusese cea a reiatării unor biografii implicate în istoric, în Historia recunoscută. Creangă execută o mutaţie parodică, scriind amintiri care întorc spatele istoriei magistrale oficiale, pentru a consemna cea mai anodină dintre biografii... " (p. 101).

Trec peste alte studii din aceeaşi secţiune, spre a mă opri la capitolul Eminescu. M. Zamfir îl vede pe marele poet - din perspectiva lui de istorie stilistică - într-o poziţie originală, şi anume el aparţine deopotrivă epocii sale de romantism secund, tardiv, Biedermeier,

şi unui prim romantism, ca şi inexistent la noi, asimilat de poet prin frecventarea culturii germane. Termenii sînt aceia din îmblînzirea romantismului, studiul lui V. Nemoianu, citat fără nume de autor, cum procedam cu toţii înainte de 22 decembrie, cînd autorul era printre cei oficial indezirabili. Aşadar, sînt la Eminescu două aspecte romantice radical deosebite. Interesantă, pentru situarea poetului, este

paralela cu Novalis şi Holderlin, „afinii săi spirituali" (p. 215). Foarte frumoasă este analiza sonetului din 1879, Stau în cerdacul tău, cu adevărat una din capodoperele ignorate ale lui Eminescu, analiză în care vedem altă faţă a criticii lui Zamfir, aceea „lipită" de text, minuţioasă şi precisă. Este notată o dicotomie stilistică în sonet, care îşi organizează fantezia pe de o parte, într-un plan cosmic, universal, iar pe de alta, într-un plan comun, intim, încheierea e din nou citabilă: „Sensul final al acestei enigmatice poezii se lasă perceput numai după atingerea structurii stilistice interne. Deschisă sub auspicii cosmice, poezia cuprinde — în centrul ei - o scenă intimă de mare delicateţe: brusc retezată, -ea rămîne un accident pe fundalul mişcării externe a astrelor" (p. 225-226). Alt tip de analiză (mai apropiată de aceea din studiile deja semnalate, ca şi demersuri precum cel al Ioanei Em. Petrescu) ne întîmpin^în Constituirea mitului eminescian în Eminescu şi secolul XIX. Ideea din primul este că legenda poetului ia naştere în ultimii săi ani de viaţă şi se fixează definitiv înaitne de 1916, cînd figurii istorice şi biografice i se substituie aceea mitică a „geniului tînăr", de sorginte germană (ilustrată şi de Kleist ori Novalis), care comportă cîteva trăsături: viaţă scurtă, brutal curmată, frumuseţe fizică, nebunie etc. Şocantă a fost pentru unii, la apariţia în revistă a studiului, ideea din Eminescu şi secolul XIX, care încearcă să explice actualitatea mereu vie a poetului prin faptul că el aparţine unui secol, cel trecut, în care cultura noastră şi-a aflat paradigma naturală (fiecare cultură îşi are un astfel de secol al său!), deoarece saeculum-\i\ caracteristic culturii naţionale îşi întîlneşte, în cel de-al XlX-lea, secolul real.

Bogată, originală, plină de idei şi de analize noi, cartea lui M. Zamfir confirmă în autorul ei pe unul dintre cei mai remarcabili critici şi eseişti de astăzi.

(România literară, nr. 8, 1990)

309

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

MIRCEA ANGHELESCU „Textul şi realitatea"

O idee întrucîtva deosebită de aceea tradiţională are despre istoria literară Mircea Anghelescu. în articolul introductiv şi titular din recenta lui carte (Textul şi realitatea, Editura Eminescu), după ce distinge pe istoricul literar de cititor şi de critic („care caută în operă raţiunea ei interioară, ca şi explicaţiile plăcerii noastre de a citi"), el scrie: „... Istoricul literar trebuie să reconstituie întîi valoarea ei (a operei) în epocă, semnificaţia ei iniţială, aşa cum dicţionarul ne oferă etimologia cuvîntului şi sensurile sale arhaice, pentru a le putea face mai clare şi mai palpabile pe cele de astăzi". Nu producerea de documente ori de informaţii necunoscute este scopul adevăratei istorii literare (care totuşi nu se poate lipsi de ele), ci privirea „de sus", de la acel nivel general „de la care totul trebuie să capete un sens". în spiritul cel mai nou al disciplinei pe plan mondial, Mircea Anghelescu arată în ce constă această abordare: „în literatură, sistemul nu poate fi absent. El poate fi doar difuz, neexplicit, şi este rostul criticului de a-l defini, sau măcar de a căuta să-l definească. A-l explica istoric, a-l aduce la posibilitatea noastră de înţelegere, încadrîndu-l în structurile mai cuprinzătoare ale genului, ale locului şi ale timpului său ar trebui să fie rostul istoricului literar, al cărui efort se îndreaptă nu doar despre reconstituirea atmosferei şi a condiţiilor care l-au format pe scriitor, a istoriei sale deci, dar şi spre reconstituirea unui model al vremii înseşi, al atmosferei şi condiţiilor care i-au generat opera prin intermediul personalităţii sale: domeniu de intersecţie cu istoria mentalităţilor, cu structurile colective, eu sociologia receptării" (p.

11). Noţiunile cheie sînt aici model (în locul reconstituirii clasice) şi indisciplinaritatea domeniului (care propune istoriei literare un alt obiect decît acela tradiţional admis). Chestiunea ca atare ar merita singură o recenzie, mai ales că la noi au lipsit în ultima vreme teoretizările pe această temă şi, cum am arătat şi altădată, istoria literară a ajuns să-şi escamoteze obiectul după ce s-a generalizat, împotriva pozitivismului, teza călinesciană a istoriei-critică. îi atrag atenţia lui Adrian Marino asupra problemei, de n-o va fi remarcat deja, mai potrivită cu o critică a ideilor literare, şi mă întorc la conţinutul cărţii lui Mircea Anghelescu. Articolele pe care le găsim în ea nu sînt totdeauna ilustrarea poziţiei de principiu exprimate în introducere şi nu ne oferă promisele modele în care istoria literară, istoria mentalităţilor şi sociologia receptării să se

r

întîlnească în chip fericit. Li se întîmplă mai des să rămînă la abordarea trecutului literar din .unghi factual sau să ne ofere interpretări

. interesante mai mult sub raport critic. Dar ele sînt, majoritatea, originale şi au, dată fiind evidenta competenţă a autorului în literatura secolului XIX, o incontestabilă utilitate. Se citesc cu plăcere chiar şi de către nespecialist, căci nu abuzează de „aparat" (înlăturat uneori cu intenţie, după ce, La tipărirea în revistă el exista) şi sînt destul de bine scrise. Unele subiecte sînt şi în sine captivante, excitîndu-ne curiozitatea.

Despre Daniil Scavinschi, cititorul obişnuit ştie eventual că a fost evocat de Eminescu în Epigonii („Daniil cel trist şi mic") şi, poate, încă, faptul că Negruzzi i-a consacrat una din amuzantele lui proze din Negru pe alb. Mircea Anghelescu redeschide dosarul poetului şi traducătorului, pe o bază documentară mai bogată, începînd prin a pune sub seninul întrebării imaginea lăsată de Negruzzi, pe care majoritatea comentatorilor ulteriori au luat-o de bună. O primă constatare (biografică) ar fi chiar acea că Scavinschi n-a fost ipohondrul înfăţişat de Negruzzi, ci cu adevărat un. bolnav (lues şi tuberculoză, bolile veacului romantic), cum rezultă din scrisori şi din... traduceri, în care morbiditatea e izbitoare, în al doilea rînd, reproducîndu-i poeziile, Negruzzi le-a redus şi le-a rezumat. Un manuscris autograf ne permite să le citim acum în întregime şi să vedem că lectura confratelui mai tînăr din secolul trecut a fost tendenţioasă. Părerea lui Mircea Anghelescu este că Scavinschi stăpînea bine limba (atît cea română, cît şi cea franceză, cînd a tradus) şi că, fără a fi un inovator ori măcar un romantic deplin, avea o mare „fluentă a versului" şi o „îndemînare" deopotrivă de notabilă în a

" conduce „perioadele ample", în care pot fi observate „imagini cu adevărat poetice şi unele îmbinări fericite de cuvinte din care unele sună chiar preeminescian" (p. 25). In fine, Călătoria dumisale hatmanului Contantin Paladi la feredeile Borsăcului, poema capitală a unui Scavinschi, este recitită de Mircea Anghelescu într-o cheie diferită de a ist,ori.cilor anteriori şi anume într-una parodic-umoristică. Am recitit eu însumi nu de mult Călătoria şi cred că Mircea Anghelescu are dreptate să nu descopere în

ea romantism (cum a făcut Călinescu), ci proiecţia burlescă, de tip Regnard (din care Scavinschi a tradus), a antichităţii.

Cam aşa se desfăşoară şi alte „scenarii" din cartea lui Mircea Anghelescu: redescoperire a „adevărului" textului (Călinescu şi Piru n-au remarcat de pildă că poetul-călător al lui Scavinschi nu se întinde „subt un abur" din raţiuni de contemplaţie romanţioasă şi oţioasă, ci ca

să tragă o duşcă dintr-o „bachică aghiazmă" numită glumeţ „nectarul ce ne-au dat firea la trudă de întărire", interpretare explicabilă prin textul parţial de la Negruzzi, reluat tot parţial de Pumnul îd Lepturariu), stabilirea unor corelaţii inedite şi indicarea unei alte căi de interpretare. Un material şi mai generos îl oferă istoricului literar V. Fabian (Bob), poet mai talentat decît Daniil cel trist şi mic, de la care ne-au rămas însă prea puţine texte. Şi pe el tot Eminescu l-a făcut celebru, împrumutîndu-i, şi tot în Epigonii, o jumătate de vers („S-a întors maşina lumii.. "). Mai există şi alte versuri memorabile în Fabian (la al doilea nume, Bob, păstrat în virtutea inerţiei de istoricii literari, poetul însuşi a renunţat, cum ne atrage luare aminte Mircea Anghelescu pe urmele ultimului biograf, T. Tanco), extrem de înrudite ca sunet cu cele eminesciene. Poetul însuşi se prezenta pe sine într-o scrisoare drept o „ cometă rătăcită printre stele " şi care colindă o lume „ieşită din rînduiele". Dintre textele cunoscute, Suplement la geografie a fost analizat în mod stupid de Ovid Densuşianu (care, ce să zici altceva? probabil nu l-a citit) şi socotit de Călinescu şi de Piru o „elegie sepulctrală". Mircea Anghelescu, observînd un „anumit umor" al Suplementului, avea un nou prilej de a răsturna această interpretare. Nu ştiu de ce nu profită, preferind să citească şi el micul poem neterminat „în lumina bolii de care acesta (poetul) suferea" (p. 37). în realitate, poemul nu conţine o lamentaţie pe răspîndita temă a cimitirului, fiind glumeţ şi parodic, ca şi Călătoria lui Scavinschi. O vreme s-a crezut că avem de la Fabian patru texte. Ulterior, unul din ele s-a dovedit a-i aparţine lui G. Creţeanu. Mircea Anghelescu restabileşte numărul de patru, aflînd într-un caiet din 1836 Versuri ispitii, o poemă care a fost neîndoielnic scrisă de Fabian, pe cînd îl bîntuiau ispite sinucigaşe şi invoca flautul ca să-i cînte durerile („Flaute dulce, răsună durerile inimii mele... "). Poema nu e rea deloc. Vor mai fi fiind şi altele? Modicitatea operei păstrate (scrise?) îl lipseşte pe înzestratul Fabian de un loc mai însemnat în istoria literaturii.

Trec peste articolul despre Codru Drăguşanu, care are meritul de a valorifica traducerile scriitorului şi mă opresc o clipă la acela despre D. Ralet. Mircea Anghelescu l-a editat pe Ralet, textul de faţă fiind prefaţa la ediţia de acum cîţiva ani. Este neîndoielnic o contribuţie remarcabilă la punerea în circulaţie a unui prozator talentat (cum este Fabian ca poet), ignorat de mulţi istorici literari, preţuit de puţini alţii (între care Paul Cornea, autor al unui succint, dar foarte exact portret). Mi se pare şi mie că moralistul clasic merită cu deosebire atenţie, într-o vreme în care proza noastră romantică se orienta mai puţin spre

interioritatea morală şi mai mult spre pitorescul exterior. Autoportretul în spiritul lui La Rochefoucauld (Eu de mine) pe care şi-l schiţează Ralet e nu numai probabil cel dintîi la noi, dar are un sens introspectiv

rar în epocă. Prozele scurte din 1840-l844 mi se par, apoi, preferabile stilistic memorialului de călătorie. O menţiune merită şi monoloagele satirice intitulate în felul costumbriştilor şi al lui Merimee Scene naţionale şi satirele din Plutarhul Moldovei. E păcat că Ralet nu e cunoscut cum se cuvine. E un scriitor de prim ordin în generaţia paşoptistă.

Dacă alte texte precizează în chip util unele detalii istorice (protestul lui Iancu Văcărescu la prezidarea de către consulul rus Minciaki a unei şedinţe a Divanului, urmat de arestarea poetului, fusese povestit, cu erori, de Ghica şi reluat de Călinescu şi de alţii fără rezervă: raporturilor dintre C.A Rosetti şi Eliade trebuie nuanţate pe baza ideii că nu ar fi existat între ei „divergenţe de principiu fundamentale" etc.) sau examinează problema foarte controversată a editării poeziei noastre romantice, trei au un caracter mai liber-eseistic. E vorba, întîi, despre un eseu consacrat trăsăturii ca „mit" şi ca „realitate" în epoca romantică. Mi-a amintit de eseurile atît de amuzante şi de instructive ale lui Şt. Cazimir, pe teme înrudite, (în paranteză fie zis, Saint Marc Girardin nu ne-a vizitat ţara exact în anul apariţiei la Paris a romanului lui Balzac Pere Goriot, ci cu doi ani mai tîrziu). Al doilea eseu este despre călătoria în Orient a romanticilor. Orient însemna şi Egipt (deci şi Africa), aşa că pe bună dreptate trebuie considerat Alecsandri a treia personalitate europeană care relatează un astfel de voiaj, după Delacroix şi Dumas. Pînă la 1848 românii călătoreau spre Occident (Dinicu, Codru Drăguşanu, Câmpineanu), iar după 1848 spre Orient. Inversare care are rostul ei. în fine, Mircea Anghelescu descoperă într-o scrisoare a lui Ion Bălăceanu către V. Alecsandri numele unei femei - Pena - care se ocupă pe la 1858 cu ce se ocupă şi eroina lui Mateiu Caragiale pe la 1877 şi locuia cam în acelaşi perimetru central bucureştean. Putea fi Curtezana ştiută lui Bălăceanu prototipul celei din romanul lui Mateiu. 19 ani treceau în secolul XIX altfel decît în secolul XX şi o femeie nu mai era tînără la 40 de ani. Identificarea e nostimă, dar probabil, fără altă semnificaţie. Mai utilă e în acelaşi articol (Glose vechi la un roman ceva mai nou), descoperirea în Eliade, (Le Protectorat du Cezar) a expresiei în titlul romanului lui Mateiu: „Leş mots coquin, spadassin ou, mauvais sujet, scelerat n 'existent pas dans la langue roumaine - scrie Eliade în broşura tipărită în 1850 la Paris - et on remplace le premier par; roi de la vieille cour (craiu de curtea vecchie),

Ie second par: un roi et denii, un roi sans bornes) un craiu şi jumătate, un crai fără margini" (p. 176). Ca să vezi! Mateinii au ce rumega o bună bucată de timp de aici înainte. Mai puţin interesante, mai ocazionale, sînt articolele despre scriitori'tîrzii ca Sadoveanu, Istrati etc.

Cum s-a putut observa, deşi nu traduc în practică ideea modernă despre istorie literară din introducere, textele lui Mircea Anghelescu sînt în cel mai înalt grad folositoare şi plăcute.

(România literară, nr.-45, 1988)

Lipseşte admirabilei cărţi a lui Ion Pop despre Jocul poeziei un capitol de concluzii: patru sute de pagini de analize, pe cît de exacte, pe atît de nuanţate, ar fi meritat în- final o pagină de sinteză. Există, e drept, un capitol introductiv care trasează liniile mari ale demonstraţiei. Dar el nu este mai mult decît un avertisment. Problemele ce decurg din tema cărţii nici nu se pot, de altfel, vedea cu ochiul liber, de la început. Mie, cel puţin, ca cititor, mi-au apărut cu adevărat - complexe, inextricabile, cu multe dintre ele, la fel.

Capitolul introductiv se intitulează Jocul ca lume. Chiar din titlu ne dăm seama că el nu acoperă toată sfera în discuţie; jocul poeziei înseamnă şi altceva. Comentînd de exemplu pe Nichita Stănescu, autorul remarcă la poetul Elegiilor trei perspective diferite din care putem interpreta raportul jocului în lume, lumea ca joc şi jocul ca lume. Două dintre ele ne reţin prea puţin atenţia în avertisment, et pour căuşe! „ In economia lucrării de faţă - spune limpede Ion Pop - care vizează reliefarea, printr-un eşantion reprezentativ, credem, de poeţi şi opere, a cîtorva dintre semnificaţiile Indicului în lirica românească a secolului nostru, devin funcţionale mai ales acele date ale problemei de natură a particulariza «jocul poeziei», în etapa de limpede afirmare a conştiinţei de sine ca limbaj specific, cînd poetul se defineşte prin excelenţă drept un «operator al limbajului»". Aceasta înseamnă că, deşi elementul ludic este nedespărţit de orice fel de poezie („Poesis este o funcţie ludică", afirma Huizinga ca şi, în alţi termeni, Fr. Schlegel: ,, Toate jocurile sacre ale artei nu sînt decît îndepărtate imitaţii ale jocului fără sfîrşit al lumii, această operă de artă care-şi dă veşnic formă"), el „ îsi primeşte adevărata dimensiune abia în epoca postromantică", adică arunci „cînd discursul liric îşi afirmă în mod decis libertatea în raport cu «realitatea imediată», exterioară şi lăuntrică, întorcîndu-se spre cealaltă realitate, a cuvintelor". Jocul poeziei devine din plin relevant cînd poezia însăşi e înţeleasă mai curînd ca poesis decît ca mimesis Nu e o întîmplare deci că poeţii aleşi de Ion Pop - de la Bacovia la Mircea Cărtărescu -aparţin secolului XX. Iar „jocul ca lume" din titlul prefeţei tocmai la acest stadiu al poeziei ne trimite, în care ea nu mai este „rodul inspiraţiei", ci „rezultat al unei arte combinatorii", artă pe care Edgar Poe, în pragul modernităţii, o definea ca pe o activitate lucidă în care-şi găsesc locul „toate roţile şi rotiţele, toată maşinăria necesară

schimbării decorului, scările şi trapele, penele de cocoş, vopseaua roşie şi peticele negre care, în nouăzeci şi nouă la sută din cazuri, reprezintă recuzita unui histrio literar". Faptul însă că modernitatea împinge la ultimele consecinţe jocul poeziei nu ne poate ascunde prezenţa jocului în poezie de oricînd şi de oriunde, înaintea jocurilor poetice ale modernilor au fost jocurile mimetice ale celor vechi. Linia despărţitoare e însă mai subţire ca un fir de păr şi mai întortocheată ca un labirint. Niciodată, de fapt, nu vom întîlni în stare pură, în poezie, una sau alta din aceste forme fundamentale ale jocului. Vom putea, cel mult, vorbi de preferinţe, de tendinţe şi, poate, de o evoluţie de la simularea realităţii la simularea limbajului sau, în alte cuvinte, de la jocul cu literatura (ca imagine a lumii) la jocul de-a literatura (ca obiect autonom). Lui Ion Pop nu i-au scăpat, fireşte, aceste lucruri. Analizele lui le pun în evidenţă cu o extraordinară fineţe (şi cred că Jocul poeziei reprezintă, din acest punct de vedere, cartea de maturitate a criticului, cea mai bună de pînă azi). Rămîne regretul, pe care l-am exprimat din capul- locului, că autorul n-a simţit nevoia să strîngă într-un ghem multele şi subtilele observaţii pe care le-a făcut la tot pasul. Am fi avut, poate, în Jocul poeziei nu numai un remarcabil studiu practic, dacă îl pot numi aşa, un

adevărat ghid de lectură, dar şi o contribuţie teoretică într-o problemă esenţială de artă literară şi care reprezintă una din dimensiunile majore ale modernităţii noastre.

Numele de poeţi de care Ion Pop se ocupă în capitole speciale spun aproape totul: Bacovia, Minulescu, Adrian Maniu, Arghezi, Barbu, Emil Botta, Radu Stanca, Nina Cassian, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru şi Şerban Foarţă. Un capitol colectiv priveşte avangarda, altul pe poeţii bucureşteni din anii '40, în fine, ultimul referă la generaţia '80, discutată pe un eşantion (Mircea Cărtărescu). Niciodată, desigur, o selecţie nu poate fi ruptă de preferinţele subiective ale autorului, aşa încît aproape n-are rost să stărui. Totuşi! Eu nu i-aş fi omis pe G. Călinescu (mai e nevoie să arăt de ce?), pe B. Fundoianu (despre acesta Ion Pop are un studiu, în Transcrieri, şi înţeleg că nu poate fi sensibil la elementul ludic din opera unui poet la care a remarcat îndeosebi neliniştea), pe Romulus Vulpescu şi Gheorghe Tomozei, iar dintre tineri, pe Petru Romoşan şi Florin laru, care, alături de Mircea Cărtărescu, ilustrează cel mai evident „comedia literaturii", în schimb, mă menţin rezervat faţă de sensul jocului la un poet tradiţionalist ca Ion Gheorghe şi mă despart de modul în care Ion Pop analizează jocul în poezia avangardei.

Un caz dificil este chiar cel dintîi: Bacovia. „ înainte de a se juca (mai exact, de a se juca pe sine) - scrie Ion Pop - omul bacovian este jucat,

prins in reţeaua unor determinări ce se manifestă într-o mecanică rigidă, automat repetitivă, şi avînd drept rezultat... transformarea lui insuşi într-un mecanism - soi de marionetă afiată la dispoziţia unor instanţe obscure şi incomprehensibile, care-l pot manipula după plac" Criticul citează o remarcă a lui Gabriel Liiceanu din prefaţa la Homo ludens a lui Huizinga care mi se pare că ridică un semn de întrebare jocul bacovian: dacă „ideea de rol social o'implică [...] pe aceea de joc, dar unul în care eşti jucat (atunci) nu te joci". Ion Pop trebuie să admită că jocul bacovian este un „spectacol sui-generis", lipsind conştiinţa rolului asumat, ceea ce nu poate rămîne fără consecinţe asupra teatralităţii şi histrionismului deseori relevate de Bacovia. Mărturisesc că nu înţeleg prea bine, din acest unghi, sensul însuşi al jocului bacovian, raportul lui cu manierismul decadent şi cu tipul specific de convenţie. Probabil că Ion Pop are dreptate, deşi îmi vine greu să subscriu cu ochii închişi: „Şi dacă, în majoritatea cazurilor, jocul bacovian e mai degrabă acela in care fiinţa este jucată, sugerînd extrema incomoditate a unui eu aproape ret ficat, captiv al mecanismului universal, apare adesea, ca un fel de stranie compensaţie, plăcerea înscenării solemne, a ceremonialului bizar-esteti:ant. în care gustul pentru artificial atinge punctul maxim ".

Trec peste capitolele consacrate lui Ion Minulescu şi Adrian Maniu (foarte interesante, la ambii autorului notînd existenţa unei „lecturi critice" a simbolismului şi, în general, a poeziei vremii), spre a mă opri la acela despre avangardă. Sînt de acord că există numeroase elemente ludice la avangardişti, dar nu şi că „ ne aflăm, cu avangarda, în plin teritoriu al jocului". Funcţia principală a poeziei avangardiste este critică şi negatoare, cu alte cuvinte de refuz: iar, după părerea mea, nu poate fi cu adevărat vorba de joc acolo unde nu este o minimă intenţie recuperatoare. Jocul e indisolubil legat de ironie, care e prin excelenţă recuperatoare. Negaţia completă pune în chestiune ironia şi jocul. De altfel, Ion Pop citează o constatare

a lui Alfred Liede, care mi se pare foarte nimerită dacă vorbim despre avangarda istorică: am avea •aici cazul tipic al „jocului care distruge jocul", fără a mai construi în loc „o lume nouă a jocului, cu reguli precise", mai degrabă săvîrşind o „distrugere de dragul distrugerii". Eu cred că, dacă avangardiştii au negat convenţiile, nu s-au jucat cu adevărat cu ele; umorismul lor (negru!) e cel mai apropiat de joc, de un joc cu nonsensul (cu negaţia!), dar nu văd în el nici o urmă de recuperare a spontaneităţii prime, copilăreşti, cum zice Ion Pop, ci instaurarea unui regim al absurdului, al unui totalitarism al nonsensului; fiindcă, unde e nonsens, nu mai e convenţie şi nici joc. în concluzie, avangarda se află cel mult pe

muchea dintre joc şi absenţa lui, nicidecum în plin teritoriu al jocului. Ludicul avangardiştilor transcende în fond ideea de joc. Majoritatea observaţiilor de amănunt sînt însă extrem de subtile în acest capitol.

Aş putea spicui multe observaţii personale din toate celelalte. în acela despre Arghezi, toată frumuseţea paradoxală) constă în aceea că poetul Cuvintelor potrivite se situează deopotrivă de partea jocului şi de partea muncii. Ion Pop notează intimitatea relaţiei dintre muncă şi joc, desluşind la Arghezi o replică ludică aproape nelipsită a creaţiei umane, ca o umbră statornică a lumii reale. De altfel, jocul nu se opune seriosului, ci realităţii, dacă e să-l credem pe Freud, citat de Ion Pop şi folosit, cu această teză, şi de un alt recent comentator al poeziei, italianul Lorenzo Renzi, în Come legere la poesia (Universale Paperbacks ii Mulino, 1985), un foarte informat şi inteligent studiu. Cum însă noţiunea de realitate poate apărea prea largă, eu aş sugera s-o limităm la aceea de muncă, de activitate umană în scopul obţinerii unui produs. Jocul se opune, în modul cel mai neechivoc, muncii. Din acest unghi, Arghezi ilustrează aproape un paradox, el fiind la noi poetul cel mai de seamă al muncii şi deopotrivă al jocului, împreună cu acela despre Nichita Stănescu, capitolul despre Ion Barbu ocupă un bun sfert din Jocul poeziei. E, de altfel, un stadiu amplu, minuţios şi original, în care „jocul secund" al poetului nu mai e redus la obişnuita referinţă platoniciană, ci explicat prin Schiller (fantezia ca memorie emancipată) şi Coleridge (contemplaţia ca prim raport liber al omului cu universul). Reţin, apoi, o caracterizare a lui Radu Stanca: „Fantezia sa are în ea, ceva muzeistic, de arhivă culturală. " Remarcabile analize ne întîmpină la Emil Botta, Geo Dumitrescu, Tonegaru, Stelaru, Nichita Stănescu. în ce-l priveşte pe Marin Sorescu, lui Ion Pop i se pare (oarecum împotriva opiniei curente) că Descîntoteca şi. Sărbători itinerante radicalizează experienţa ludică din volumele anterioare, dominate de parodie (şi în care de aceea „ în fiecare text se simţea, ca un soi de schelet îngropat, tipul de discurs ironizat"), propunînd un adevărat happening liric sau un „discurs amoros" care, avînd ca obiect o iubire fericită, va'cunoaşte atît momente elevate, cît-şi momente de joasă atitudine, „mari suprafeţe prozaice". Interpretarea, trebuie să recunosc, explică destul de convingător aceste nouă cărţi care mi s-au părut, la apariţie, inferioare precedentelor. Nina Cassian, Mircea Ivănescu şi Şerban Foarţă învederează jocul poetic în stare aproape pură, jocul de-a literatura, în care limba însăşi a poeziei este recreată, iar poemul devine, ca la Ivănescu, un preliminar sau o ipoteză a poemului. Aici este mai mult decît'joc al poeziei: este poezie a jocului (chiar dacă acesta din urmă e jocul poeziei). Cerc doar

aparent vicios, cu care, s-ar părea, se încheie un ciclu al jocurilor ce pare a se schimba. Atitudinea postmodemă devine în mult mai mare măsură recuperatoare decît aceea modernă şi jocul cu sau de-a literatura descoperă forme noi şi spectaculoase. Ion Pop socoteşte că, îndatoraţi experienţelor anterioare, tinerii poeţi nu le repetă pur şi simplu, cum e şi normal. Criticul încearcă să definească noua orientare ludică, fără a trage o concluzie categorică. E probabil prea devreme. O anume răsucire a acului busolei ar putea să indice la tinerii poeţi o mişcare exact inversă decît aceea care a caracterizat poezia modernă. N-ar fi exclus ca, după ce modernismul a evoluat (să mi se ierte simplificarea inevitabilă) de la lumea ca joc la jocul ca lume, postmodernismul să evolueze, la rîndul lui, de la jocul ca lume la lumea ca joc.

(România literară, nr. 33, 1985)

„Avangarda în literatura română"

în 1969 Ion Pop publica cel dintîi studiu amplu consacrat avangardismului (poetic) românesc de după război. Pînă atunci apăruseră, cu începere de prin 1967, doar cîteva contribuţii, datorate lui Adrian Marino, Ov. S. Crohmălniceahu, Matei Călinescu (acesta preocupat deja de situarea mişcării într-un cadru cultural mai larg, centrat pe ideea de modernitate, cu, se va vedea şi în studiile sale redactate ulterior în SUA) şi altora. Antologia literaturii române de avangardă a lui Sasa Pană vedea lumina tiparului în acelaşi an cu studiul lui Ion Pop. întîrzierea recuperării avangardismului se explică prin imaginea falsă pe care o întreţinuse în legătură cu el, în anii '50, dogmatismul. Curiozitatea este că promotorii avangardei de odinioară erau uneori aceiaşi cu promotorii esteticii marxiste din zorii societăţii comuniste. Ataşurile la stînga şi la revoluţia proletară ale emulilor lui Andre Breton (de la noi ca şi de aiurea) sînt de altfel notorii. Dintre foştii avangardişti români, destui erau, după 1950, figuri de marcă ale noii literaturi (Bogza, Baranga, Călugăru. Virgil Teodorescu) sau lideri de opinie ideolqgică (Vitner). Imaginea falsă la care m-am referit avea două componente, una strict estetică, şi alta, mai largă,'ideologico-istorică. Cea dintîi ţinea de faptul că realismul-socialist era un academism, îndrăznelile avangardei nu puteau avea nimic comun cu spiritul artistic conservator care anima literatura primului deceniu postbelic. Sub raport ideologico-istoric, avangarda era privită ca -o expresie a subiectivismului şi idealismului mic-burghez, capabil de cea mai violentă negaţie, dar nu cu adevărat revoluţionar în esenţă.

Anarhismul (cum numise cineva avangarda) era principial inacceptabil într-o societate perfect reglata ca aceea comunistă, în care tot ce poate fi mai rău este individualismul haotic, între 1967 şi 1969 situaţia se schimbă, pe fondul dezgheţului cultural, şi apar întîiele cercetări serioase asupra mişcării de avangardă. „Reabilitatea" aceasta va fi definitivă, dacă exceptăm unele atacuri pe care avangardismul le-a mai avut de suportat, mai ales în deceniul din urmă, toate venite dinspre dreapta naţionalistă din jurul revistei Săptămîna, unde pînă şi un marginal, ca avangardist, precum M. Blecher, prozator excepţional, era respins. Ceea ce irita pe lepeniştii români de la Săptămîna era atît faptul că mulţi avangardişti erau evrei, cît şi internaţionalismul mişcării: în ochii lor, aceşti imigranţi intelectuali nu participau, nu 'e aşa, la românism, constituind un element prin excelenţă dizolvant etc.

După două decenii, Ion Pop reia studiul într-o perspectivă istorică mult mai cuprinzătoare şi, extinzîndu-l asupra prozei, caută să lege într-o sinteză valabilă factorii autohtoni şi condiţionările europene. Sînt aproape cuvintele autorului din rezumatul în franceză de la sfîrşit. Bibliografia teoretică este predominant latină (români, italieni, francezi, spanioli). Sursele anglo-saxone lipsesc cu totul, ceea ce are unele urmări asupra definirii conceptului şi a istoriei lui. în fond, în definiţia sa, Ion Pop combină „dialectic" doi termeni care erau la italianul Guglielmi (unul din teoreticienii cunoscuţi) disjuncţi: avangardismul (iniţial, ca negativism de conţinut) şi experimentalismul (ca ulterioară inovaţie formală). Mult mai interesant este capitolul care analizează rădăcinile interne ale avangardei noastre, în simbolism (Minulescu!), în poezia unor Maniu-Vinea-Tzara de dinainte de 1916, şi în Urmuz, a cărui legendă este creaţia avangardiştilor din deceniul 3.

O problemă căreia Ion Pop îi acordă atenţia meritată este şi aceea a întîrzierii avangardei noastre postbelice, în condiţiile în care ea avea protagonişti încă din cel de-al doilea deceniu al secolului, iar expatriaţii români Tzara şi Marcel lancu se aflau la originea dadaismului european. După părerea lui Ion Pop precocitatea noastră în materie de avangardă era falsă. Climatul cultural era foarte conservator înainte de primul război. S-ar putea deci afirma despre tentativele timpurii amintite ceea ce va afirma St. Roii despre Urmuz şi anume că „s-a(n) produs într-o clipă improprie nervurei lui (lor)". De aceea Manifestul activist către tinerime apare abia în 1924, deci odată cu primul Manifest suprarealist al lui Breton, şi dă impresia de desincronizare. în adevăr, toată întîia etapă (1924-l933) a avangardei noastre stă sub semnul constructivismului (impregnat de elemente

dadaiste şi futuriste mai vechi), suprarealismul românesc izbucnind plenar doar în deceniul al cincilea.

Structura studiului urmăreşte linia istorică a mişcării. Ion Pop analizează, pe rînd, ecourile dadaiste de început, momentul plenar-constructivist, trecerea la integralism (care e o variantă laxă a constructivismului) şi, în fine, la suprarealismul anilor '40. Dadaismul, lansat de Tzara la Ziirich în 1916, „nu fructifică în solul atît de promiţător totuşi" de la noi, căci spiritul lui era prea „gratuit" pentru o literatură ce se mai nutrea din convingerea pragmatică maioresciană că dacă ai un singur bloc de marmură nu faci din ea o figură caricată înainte de a crea o Minervă. Constructivismul nu e decît corectarea, în sensul seriozităţii şi al sintezei, a „defectului" originar al curentului şi anume negativismul lui extrem şi „gratuit". In plus, originea tezelor lui Vinea şi Voronca de după 1924 trebuie căutată în Germania şi Austria lui Arp, Richter, Eggeling şi compania. Un paradox îl oferă la noi şi interferenţele futuriste, produse cam tot la această dată, deşi manifestul din Le Figaro al lui Marinetti era din 1909, iar ziarul craiovean Democraţia îl relua în acelaşi an! Climatul din deceniul 3 era puţin favorabil implantării suprarealismului şi deopotrivă permeabil la toate inovaţiile. Aceiaşi oameni (Voronca, de exemplu) sînt la originea lansării avangardei pe noua pistă suprarealistă. Prin 1940 exista deja un grup coagulat în jurul lui Gellu Naum şi Gherasim Luca, desfăcut în două aripi în 1945 (Naum, Paul Păun, V. Teodorescu, respectiv Gherasim Luca şi D. Trost), care militează pentru un suprarealism radical şi se leapădă de trecut. El aspiră la „revoluţia totală", proclamă valabilitatea materialismului dialectic şi se revendică din Rimbaud, Lautreamont, Max Emst, Dall şr, fireşte, Breton.

înfăţişarea cam didactică a studiului lui Ion Pop împiedică punerea în evidenţă a părţii pur critice, care ar fi trebuit să fie cea mai atractivă. Autorul amînă să intre în mecanismele stilistice ale poeziei şi prozei dadaiste, futuriste, constructiviste, integraliste şi suprarealiste româneşti, cu suprapunerile lor continui şi cu deosebirile, totuşi sesizabile, la nivel de vocabular sau de frază poetică. E drept că fiecărui poet (prozator) i se rezervă, în capitolele succesive, analiza cuvenită, dar chiar felul acesta monografic de prezentare este dezavantajos. Pe de o parte, autorul trebuie să rupă în două opera acelora care scriu în momente succesive ale avangardei (Vinea, Voronca), pe de alta, şi în mod inevitabil, anumite considerente trebuie repetate de la poet la poet, spre o fixare mai temeinică a paradigmei. Ar fi fost preferabil ca, în loc de autori, să fie discutate paradigme. Am fi avut atunci o evidenţă mai clară a limbajelor poetice propuse de

avangardism, cu punctele lor comune şi cu schimbările de pe parcurs. Criteriul istoric şi didactic este însă prea puternic la Ion Pop spre a permite desfăşurarea seriilor stilistice. Desigur, culegînd de ici de colo observaţiile, şi „recuperîndu-le", ne dăm seama că analjza este serioasă şi profundă. Nu există alta mai bună pînă în acest moment. Toţi cercetătorii fenomenului, şcoala vor trebui să ţină seama de ea. Ceea ce, împreună cu limpezirea de către Ion Pop a cadrului mare în care se mişcă literatura de avangardă, nu e puţin lucru şi trebuie apreciat la justa măsură.

(România literară, nr. 36, J 990)

Eugen Negriei EUGEN NEGRIC1 „Expresivitatea Involuntară"

Oarecum în continuare preocupărilor sale din cărţile despre Antim Ivireanu şi cronicari, Eugen Negriei, critic inteligent şi informat, a publicat de curînd un studiu de stilistică intitulat Expresivitatea involuntară. Atît conceptul cu care operează, cît şi natura analizelor sînt explicate într-o introducere polemică, asemănătoare ca ton cu a lui Northrop Frye de la Anatomia criticii. Nu există epoci sterile literar, afirmă criticul, de la început tranşant, ci numai comentatori limitaţi, care se conformează adică unor standarde de lectură depăşite. „Convinşi că vitalizarea interpretăm nu poate să conducă la vitalitatea artei, ne vom strădui să substituim critica înţeleasă ca un dialog polemic in junii notei bune şi notei rele, sau ca o cursă a sinonimelor, parafrazînd mereu, cu o optică a descoperirii si redescoperirii valorilor" In acest scop, trebuie să renunţăm a mai menţine Un singur model perceptiv, coborînd .justificări ale unor noi puncte de vedere şi experienţe" Critica interbelică ne-a propus bunăoară o anumită înţelegere a poeziei, întemeiată pe ideea de substanţialitate lirică, disonanţă, ambiguitate şi ironie; e cazul a vedea dacă nu putem accepta şi alte moduri poetice, în speţă acela post romantic, în vigoare la autori din secolul trecut pe care îi susţinea estetica maioresciană şi care, apoi, au părut doar banali lui E. Lovinescu. Schimbarea se produce la nivelul operei, care nu este ceea ce este, ci ceea ce transpare într-o lectură anumită; în locul unei „structuri obiective", a unei „forme", opera a devenit pentru noi „un cîmp de posibilităţi": şi în locul unei lecturi de descifrare a unei intenţionalităţi primare, critica ar trebui să devină un mijloc de

atribuire, de creare de sensuri noi. Termenului însuşi de operă, ca rezultat al unui proiect, Eugen Negriei îl preferă (ca toţi structuraliştii) pe acela de text ca pură latenţă pe care abia actul critic o manifestă (o spune la fel de rituos şi Sartre în Qu'esteque Ia litterature). Corectînd pe Umberto Eco, autorul Expresivităţii involuntare substituie interpretării teoretizate de acesta, care forţează devenirea formei prin elaborarea de combinatorii deschise, „un mecanism de manipulare a contextelor" sau, mai clar, „o intensificare a procesului receptării", prin integrarea mesajului textului într-un număr cît mai mare de contexte de semn contrar, „în consecinţă, încercarea noastră nu ar propune decit organizarea intenţiilor formative din cadrul receptării. Expresivitatea unui text va depinde de numărul şi

varietatea elementelor provenite din experienţele noastre trecute, cu ajutorul cărora vom fi capabili, în percepţia avută acum, să constituim contexte semnificative, pentru a-i reforma şi preface acestuia structura, printr-un adaos de efecte neintenţionate... Tot ce se naşte în afara acestor intenţii şi semnificaţii intră în conceptul, de care vom mai vorbi, al expresivităţii involuntare...".

Iată deci întîia afirmaţie de principiu şi asupra ei se cade să ne oprim o clipă. Eugen Negriei o ilustrează prin analize moderne de poezii din secolele XVII şi XVIII, de cronici rimate din secolele XVIII şi XIX, cîte un capitol fiind consacrat aşa-zisului roman popular şi Istoriei ieroglifice. Recitind Viaţa lumii a lui Costin şi Psaltirea lui Dosoftei, criticul observă că efectul artistic îl simţim azi ca născut din respectarea strictă a regulilor de versificaţie. Supunerea la norma prozodică e obţinută prin orice mijloc, fie chiar şi prin siluirea vocabularului. Pentru o rimă, Dosoftei inventează un cuvînt sau modifică textul originar. Conformismul prozodic atrage în compensare o mare imaginaţie lexicală, în cronicile versificate, efectul e rezultatul cultivării ritmului pînă la transformarea lui într-o mecanică de silabe, în Alixăndria, cititorul naiv (de ieri şi de azi) nu sesizată ca „aberantă" expresivitatea neaoş-ţărănească, în care sînt puşi să vorbească Filip, Alexandru şi ceilalţi, crezînd într-o iluzie de realism epic, în vreme ce cititorul evoluat, criticul de azi, socotesc întreg amestecul de fabulare liberă şi de limbaj ţărănesc drept gratuitate epică pură, ceea ce îi justifică plăcerea lecturii, în Istoria ieroglifică, alegorismul urmărit de Cantemir e trădat la tot pasul de desfrîul imaginativ şi de minuţia inutilă, dar superbă, a descrierilor. Acest furor rhetoricus abate atenţia noastră de la elementul plauzibil, documentar, spre acela ornamental şi barochist. Rezultatul e un „burlesc liric" ce pare lui Eugen Negriei „fără urmaşi" în literatura română. L-a cultivat totuşi G. Călmescu în unele poezii şi mai ales în teatru, de exemplu în tiradele lui Napoleon din Napoleon şi Sfinta Elena, după cum kitschul stilistic din Alixăndria poate fi regăsit în Zoosophia lui Ion Gheorghe. Desigur, la aceşti autori moderni^ expresivitatea nu mai este involuntară.

Dar ce înseamnă expresivitate involuntară? Mi se pare că, aşa cum îl utilizează Eugen Negriei, conceptul ascunde o contradicţie. Criticul îl defineşte în afara oricărei intenţionalităţi, muţind întreaga discuţie din planul elaborării (creator-operă) în acela al receptării (text-destinatar). Lui Eco îi reproşează faptul că se mărgineşte la „intenţiile operative", în loc de a lua în seamă pe cele pe care cititorul le atribuie textului; nu raportul de elaborare ne interesează, ci acela de consum. „Deschiderea - afirmă Eugen Negriei în polemică cu

esteticianul Operei deschise - aparţinînd nu operei, ci raportului de cunoaştere, va putea fi atribuită şi comunicării aşa-zis univoce". Dar oare este cu putinţă să vorbim de expresivitate involuntară în afara intenţionalităţii, referindu-ne doar la atitudinea receptorului? Expresivitate involuntară înseamnă, în deplină rigoare a termenilor, apariţia unui alt efect decît cel scontat de autor. Noţiunea trece obligatoriu prin acea de intenţionalitate. O parte din exemplele furnizate de Eugen Negriei se înscriu într-adevăr, în sfera expresivităţii involuntare. Cînd Anton Pann, „animat de cele mai stimabile" intenţii moralizatoare şi educative, compune versuri ce ne dau, printr-un caracter prea săltăreţ şi mecanic, „senzaţia de bufonadă" (motivele le explică bine Eugen Negriei), e limpede că tocmai intenţia trădată creează acea expresivitate ce ne farmecă azi, burlescul involuntar cu alte cuvinte. Dar cînd, spre deosebire de E. Lovinescu, nu mai vedem în Anul 1840 a lui Alexandrescu simpla ritmare de platitudini generale, ci lirismul sentenţios, cauza trebuie căutată nu în expresivitatea involuntară, ci în schimbarea „sistemului de aşteptări" al cititorului modern. E. Lovinescu şi generaţia lui aveau alte standarde de lectură decît Alexandrescu şi decît noi. în acest caz avem de-a face cu o mutaţie a valorilor estetice. Cele două concepte nu sînt identice, deşi unele se presupun. Mutaţia valorilor privind în adevăr pe destinatar, e un fel de limită a expresivităţii involuntare: conform tezei lui E. Lovinescu însuşi, ar trebui să admitem că întreaga literatură necontemporană cu cititorul aparţine expresivităţii involuntare; mutaţia se dispensează, abia ea, de considerarea intenţionalităţii. Mai pe scurt, expresivitatea involuntară presupune o nepotrivire a efectului cu intenţia şi, într-un sens foarte strict al cuvîntului intenţie, acesta e cazul oricărei opere artistice. Nu e o simplă diferenţă de nuanţă. Căci dacă expresivitatea involuntară poate fi pur şi simplu rezultatul unei stîngăcii, al unui accident personal, mutaţia se explică istoric, e o modificare globală de sensibilitate. Structuraliştii tind să considere întreaga literatură drept expresivitate involuntară, în sensul că se dispensează de considerarea intenţionalităţii artistice şi chiar a autorului ca creator; dar eliminînd din discuţie raportul autor-operă (şi reţinînd doar pe cel text-destinatar), ei ajung la o noţiune contradictorie. Din punctul de vedere al receptorului, expresivitatea nu e nici voluntară, nici involuntară; ea este confirmatoare (a unui sistem de aşteptări, a unor standarde, a unor obişnuinţe) sau frustrantă.

Recitirilor lui Eugen Negriei li se poate reproşa un anumit schematism demonstrativ. Lucru explicabil, pînă la un punct, dacă ne gîndim la substratul polemic al studiului, care este şi prea succint,

mai degrabă schiţînd problemele decît dezvoltîndu-le; ultimele capitole sînt cu desăvîrşire insuficiente sub raportul analizelor. Dar mai este ceva şi anume, din cauza confuziei dintre expresivitate involuntară şi mutaţie, o trecere foarte superficială peste caracterul esenţial istoric al lecturii, înlocuit cu un, cum să zic, voluntarism critic. „Ar trebui să favorizăm - declară Eugen Negriei — instituirea unui nou mod de a viziona textul, a unui nou tip de obişnuinţă receptivă, care să pretindă nu confirmări, ci adversităţi "Ce vrea să spună asta? Dacă e vorba de a înţelege lectura nu ca pe o descoperire a funcţiei primare a textului, cum deducem din a doua parte a paragrafului următor, el ca pe o creare a unor noi funcţii, totul

e clar şi-mi regăsesc, cu plăcere, ideea lecturii infidele; dar dacă e vorba, cum putem deduce din prima parte a aceluiaşi paragraf, că în emoţia lecturii „se cuvine să devină instinctiv faptul de a stabili non-raportul, raportul excentric obişnuinţelor noastre", atunci nu mai e la fel de clar. Cum să facem, mă întreb, oricît mi-ar surîde ideea, să ne ignorăm obişnuinţele de lectură pe care (Eugen Negriei le recunoaşte istoricitatea) nu le inventăm noi şi care nu depind de dorinţa noastră? Ne mişcăm înlăuntrul lor ca între nişte limite date: putem fi mai mult ori mai puţin conştienţi de ele, le putem revela, dar nu le putem înlătura. Cînd G. Călinescu a revalorificat poezia paşoptistă sau pe Goga din unghiul sensibilităţii contemporane, el n-a inventat un mod de lectură, ci l-a aplicat unor scriitori din alt timp pe acela în spiritul căruia era format. Noutatea era de a vedea „poezie pură" la autorul Clacaţilor, de a-l inventa pe Goga în funcţie de o estetică modernă, nu de a crea sensibilitatea însăşi ce se afla la baza acestei estetici. Criticul propune, Dumnezeu dispune. Ca subiecte individuale devenim obiecte ale necesităţii istorice. Nu e tocmai aceasta „viclenia raţiunii"' pe care o explică HegeP

Ce decurge din uşurinţa cu care Eugen Negriei vrea să instituie „un mod nou de lectură" se constată numaidecît: multe din analizele lui sînt forţate sau chiar arbitrare. A spus de exemplu E. Lovinescu acum patruzeci de ani că versurile pe care le lăuda Maiorescu din Malilda Cugler şi Teodor Şerbănescu sînt banale? Criticul de azi vrea să ne convingă de contrariul: „ Textele ce ilustrează acel mod aveau dreptul să fie banale, stingace, mediocre, pentru generaţia anterioară de critici, care trebuiau să apere un nou tip de valori poetice, boicotîndu-l pe cel dinainte. Pentru noi se cade să reprezinte pur si simplu un alt mod poetic, ce trebuie să ne dea de gîndit, nu să dea naştere unui frison de dispreţ". De acord că banalitatea e de obicei relativă la o estetică. Citesc însă şi recitesc versurile („ Vlntu-n frunză

greu mugeşte /Ş-amoru-n inima mea") şi ele continuă să mi se pară... a, nici măcar banale, dar cu desăvîrşire stupide. Nu-mi stîrnesc un frison de dispreţ, poate doar puţină ironie. E limpede, îmi zic, sensibilitatea noastră n-a revenit la aceea maioresciană, şi nici „sinceritatea sentimentului", nici „armonia", nici „căldura" nu sînt suficiente ca să ne facă să gustăm din nou versurile colonelului Şerbănescu. Presupunînd că cineva le va mai gusta vreodată. O lege de evoluţie atît de simplă, de nedialectică, precum aceea sugerată de Eugen Negriei n-are aplicare. Mi se pare că el procedează bine atrăgîndu-ne atenţia că nu trebuie să ne încredem orbeşte într-un anumit „model perceptiv", să-l considerăm universal valabil, că există deci o istoricitate a tiparelor de gîndire şi interpretare; dar cum să-mi explic că el, cel dintîi, ignoră această istoricitate şi-şi imaginează că e destul să voim a răsturna tabloul pentru ca în locul lui Ion Barbu şi Tudor Arghezi, să apară, stele din nou strălucitoare, Matilda Cugler şi Teodor Şerbănescu?

Din intenţia, perfect îndreptăţită, de a dezvăţa lectura noastră de şabloane noi (deşi cu destule lucruri de amănunt, interesante şi originale); să fie oare un caz de expresivitate (critică) involuntară?

(România literară, nr. 26, 1977)

„Figura spiritului creator"

Cu o încercare de a defini lectura critică se deschide studiul lui Eugen Negriei intitulat Figura spiritul creator, în prelungirea, de altfel, a unor preocupări mai vechi ale autorului, din Expresivitatea involuntară. Considerînd orice text drept o „amorsa" care provoacă mişcarea gîndirii, Eugen Negriei vede, în primul rînd, lectura într-o situaţie de „independenţă atentă" faţă de text (şi nicidecum de „dependenţă iubitoare"); totodată, lectura nu face cunoscută o stnictură aşa-zicînd obiectivă, persistentă, ci realizează ea însăşi o structurare a textului (ideea călinesciană); în sfîrşit, noi nu descoperim şi interpretăm într-o operă decît ceea ce căutăm (sinteza premerge analizei; nu pot să scriu nici măcar prima frază din rezumatul subiectului unui roman, operaţie ce pare atît de simplă, fără să am clară perspectiva în care mă situez, cu alte cuvinte o idee generală despre roman). Spre deosebire de Expresivitatea involuntară, care ilustra condiţiile acestei lecturi înţeleasă ca un raport de consum, prin care un cititor specializat atribuie sensuri operei şi le ordonează, Figura spiritului creator îşi propune să analizeze acele elemente ale genezei

I

operei care divulgă „tranzacţiile" (mai mult sau mai puţin conştiente, de obicei inconştiente) ale artistului cu publicul său. Pe de altă parte, deci, Eugen Negriei se menţine pe poziţia lui de mai înainte, de a vedea în interpretarea critică o relaţionare a textului cu sistemul de aşteptări f al cititorului; pe de alta, el caută acum să implice mai temeinic în discuţie şi termenul simetric, relaţia textului cu producătorul lui. Criticul afirmă în esenţă următoarele: „Avem motive să credem că un text literar include, -in complexele lui transferuri, date sugerînd, mai mult sau mai puţin limpede, cîte ceva din propria-i genera, şi nu avem îndoieli că mai multe texte, scrise şi aşezate alături, sînt în măsură să deschidă o fereastră spre toate aceste îndoieli istovitoare ale execuţiei care, devenite acte, alcătuiesc istoria tranzacţiilor mentale, o istorie şi un erou ". Cele două studii din urmă ale lui Eugen Negriei alcătuiesc o schiţă de fenomenologie a lecturii, în care elementele de teorie trebuie uneori culese din aplicaţii şi exemplificări. Autorul lor este o minte speculativă, dar n-are, evident, plăcerea speculaţiei. Cărţile lui fiind în definitiv unele de teorie, se observă o anumită dificultate în a-şi desfăşura tezele principale, o economie şi o lipsă de elan „ideologic". Ele stau indecise parcă între asprimea studiului şi familiaritatea eseului. Un anume aer „ştiinţific", o distanţă protocolară, tehnicismul limbajului („Sîntem îndreptăţiţi, astfel, să presupunem o calitate neobişnuită a organului receptiv, ca şi o conştiinţă vie, neîndurătoare, a sistemului complex de prohibiţii în raport cu care poetul e obligat saşi caute un spaţiu de manevră") se unesc cu formulări literare, mai volubile, cu un limbaj artist („ Heliade e mai tînăr şi, prin asta, mai modern decît serii întregi de scriitori timoraţi de tradiţie. Şi cum să nu fie aşa cînd în epoca sa, ca în spaţiul edenic al primilor oameni, lipseşte sentimentul ridicolului: tinerii fac jurăminte romanţioase în biserică pentru a schimba soarta ţării, cred în utopii, lansează fantasmagorice proiecte. Heliade însuşi se îmbracă în togă pentru a relatiniza limba şi e gata să schimbe vorbele cînd nu poate modifica -cum vrea - realitatea"). Cel dintîi aspect este, sigur, dominant. Deşi prin unele din exemplele sale Eugen Negriei vine pînă în actualitatea imediată, el nu-şi scoate nici o clipă halatul alb al cercetătorului. Critica lui nu e deloc pasională (sau nu pare!); din contra, tot ce atinge ea devine

intemporal, obiect de studiu şi de examen de laborator; constatările sîrit trecute în fişe destul de riguroase, ca nişte buletine de diagnostic. Inteligentă şi precisă, această critică face impresia de răceală tehnică şi convinge tocmai prin comprimarea subiectivităţii (subiectivitatea există, şi nu doar teoretic, la Eugen Negriei, care e un cititor foarte original al operelor).

Figura spiritului creator grupează două categorii de opere: unele în care „funcţiile de afirmare" ale spiritului sînt nestînejnite de cenzura interioară şi îşi fac jocul liber pînă la capăt; şi altele în care mai puternice sînt „funcţiile de supraveghere", de inhibiţie, întîia categorie, criticul o ilustrează cu Antim Ivireanu, Heliade şi Nichita Stănescu, a doua, cu Budai-Deleanu, Urmuz, M.H. Simionescu şi Marin Sorescu. Un fel de caz limită al celei din urmă l-ar reprezenta versiunile cronicii brîncoveneşti atribuite lui Radu Greceanu, de care autorul se ocupă într-o ultimă secţiune a cărţii. Se înţelege că un „climat al cutezanţei" artistice ca acela în care se înscriu autorii din prima serie este o dovadă de tinereţe culturală (nu în sens de absenţă a canoanelor, ci de nepăsare faţă de rigorile lor), de insuficient discernămînt critic; în vreme ce „sub acţiunea forţelor inhibitive" stau scriitorii „bătrîni", al căror cuvînt este „ambiguu", iar ironia complică toate raporturile. Dialectica însăşi a culturii noastre implică alternarea şi coexistenţa acestor două tipuri.

Să vedem cîteva exemple. Antim Ivireanu ar fi suferit de o „euforie a noviciatului". Deplasînd accentul, faţă de cartea pe care i-a consacrat-o cu ani în urmă, de la „determinările de epocă şi de nivel cultural" spre „circumstanţele individuale ale momentului de creaţie", Eugen Negriei dezvăluie acum în opera ilustrului mitropolit „semnele gratuităţii" stilistice, „mecanismele psihice ale creativităţii euforice", pe scurt, nevinovate bucurii ale expresiei care nu se mai explică decît prin folosirea fără inhibiţie a unui instrument tînăr cum era limba română în epoca lui Cantemir. Mă gîndeam, citind, că este la Antim o retorică ingenuă ce seamănă bine cu a lui Erasm în mînuirea latinei lui laicizate şi potrivită la toate. La rîndul ei, retorica lui Heliade (abia schiţată; capitolul conţine doar un punct de plecare) se bazează pe umplerea unei forme impecabile şi nobile cu un conţinut plebeu şi neomologat cultural, în categoria opusă, Budai-Deleanu e înfăţişat drept „primul român care a priceput convenţia artei". La Urmuz, se pune întrebarea dacă prozatorul a avut de la început intenţia de a parodia sau dacă a căzut în stereotipie abia încercînd să scrie ca toată lumea. Eugen Negriei înclină spre soluţia din urmă, indicînd aici o cale de a analiza pe autorul Paginilor bizare nouă şi atrăgătoare. Aceste lucruri nu sînt aproape deloc dezvoltate, par oarecum grăbite, deşi conţin admirabile sugestii. Lui Eugen Negriei i se pare bunăoară insuficientă considerarea acestui tip de opere ironice drept expresii ale negativismului şi parodicului; de pildă la M.H. Simionescu (în primele cărţi), ca şi la Urmuz, n-ar fi vorba de a parodia, ci de a reface literatura, în procedeele şi în atitudinile ei, aşadar nu de o ironizare a

tipicurilor, ci de o utilizare a lor. La baza atitudinii ar fi un scepticism care-i îndrumă pe asemenea autori să considere că, literatura fiind esenţial tipic, canon, stereotipie, o conştiinţă matură a acestui fapt înseamnă mai mult decît in refuz copilăresc.

Cele mai întinse capitole din studiu se referă la Nichita Stănescu şi la Marin Sorescu. Autorul Necuvintelor exemplifică funcţiile de afirmare, absenţa simţului de supraveghere El a avut (ne spune Eugen Negriei) de la început intuiţia poeziei nu ca trăire, stare, emoţie etc., dar ca expresivitate, disponibilitate, joc. Dacă, în primele lui poeme, Nichita Stănescu menţinea (de ochii lumii) un centru logic din care decurgea lirismul lui metodic-delirant, ulterior l-a abandonat şi numai un cititor avizat mai poate descoperi acele elemente, acei indicatori, care creează iluzia că discursurile poetice sînt, formal, coerente şi, sub raportul fondului, pline, în realitate, susţine Eugen Negriei, Nichita Stănescu dovedeşte în chip magistral definiţia călinesciană a lirismului din 1939; ceea ce comunică poeţii nu este altceva decît nevoia sufletului lor de a prinde sensul universului. Ar exista la poetul celor 11 elegii „o reflexivitate goală ce pune stăpînire pe poem", o producere spontană de sensuri prin întîlnirea cuvintelor. Figura spiritului creator ce se poate identifica aici este aceea a unui monologant, dezinteresat de destinatar, care intră tot mai adînc în propriul delir liric, scoţînd, un timp, periscoape de orientare, dar sfîrşind într-o ermetică viaţă submarină. Aceste constatări (simplificate mult de mine) sînt, cred juste. Aş stărui pe un aspect. Nichita Stănescu deschide, ca orice poet, o fereastră spre lume, însă importantă la el este chiar această dispoziţie contemplativă, această fereastră, ce constituie conţinutul liric. Eugen Negriei susţine aceeaşi idee, în alte cuvinte, şi cu unele ezitări, părînd a despărţi „postura", „perspectiva" lirică de „izvoarele lirismului". Dar la Nichita Stănescu „postura" e principalul izvor de lirism. Dacă însă de obicei poeţii subiectivează lumea, el îşi obiectivează însuşi spiritul contemplativ. E uşor de remarcat ce puţine sînt în poezia lui elementele subiectivităţii şi ce numeroase sînt în schimb cele ale obiectivităţii. Nu vom găsi iubire agresivă, ci o leoaică sărind de gît poetului, nu o emoţie a apropierii-depărtării de iubită, ci o amforă cu două braţe, nu o senzaţie de zbor, ci nişte mîini-aripi desfăşurate ca un stindard, în fine, toate acestea ascund altceva decît o imaginaţie a lumii şi anume o imaginaţie de gradul al doilea, a poeziei, în care obiectul nu e simbolul unui sentiment, al unei stări de spirit, ci metamorfoza lor, ca o altă faţă a lor, la fel de reală. Dar despre acestea vom mai putea vorbi.

în cazul lui Marin Sorescu, criticul observă o evoluţie de la refuz (parodii) la subminare ironică (primele poeme). Spre deosebire de

Eugen Negriei

Nichita Stănescu, autorul Morţii ceasului scrie pe baza unei „colaborări" cu publicul, ce-l duce pe terenul riscant unde presiunea succesului ameninţă poezia. Eugen Negriei face o subtilă analiză a acestui fenomen, identificînd în poezie însăşi indiciile acrobaţiei necesare colaborării. Din acest unghi, La Lilieci, prin schimbarea produsă, i se pare „poate cel mai radical volum de versuri tipărit după război", şi arată resurse nebănuite de înnoire la Marin Sorescu, capabil a înfrînge o inerţie care l-ar fi obligat să se repete la nesfîrşit. Din păcate, în acest punct studiul'abandonează demonstraţia lăsîndu-şi cititorul sur sa faim. în genere, în studiul despre Marin Sorescu se simţea nevoia mai multor exemple. Criticul, reticent, probabil pentru a nu provoca iritarea poetului (deşi, obiectiv, nu există motive: demonstrarea de către Eugen Negriei a mecanismelor care reglează în poezia însă presiunea publicului asupra creatorului fiind

situată dincolo de valoarea ca atare a poeziei), îşi ia numeroase măsuri de precauţie şi acest capitol are cel puţin zece pagini inutile în locul a tot atîtea ce mi s-ar fi părut indispensabile, în glumă, şi nu chiar, să spun că un studiu asupra figurii spiritului critic ne-ar putea dezvălui la rîndul lui multe mecanisme interesante şi ne-ar arăta cum funcţionează, în conştiinţa noastră cea mai secretă, raportul cu acea parte a cititorilor care sînt scriitorii înşişi despre care vorbim. Cartea lui Eugen Negriei, mai puţin discutabilă decît Expresivitate involuntară în teza de bază, este de o mare utilitate pentru cine vrea să înţeleagă literatura şi altfel decît în ea însăşi, static, ca o materie inertă.

(România literară, nr. 9, 1979)

„Sistematica poeziei"

Studiul de acum cîţiva ani al lui Eugen Negriei, Introducere în poezia contemporană, se compunea dintr-o încercare de sistematizare, garnisită cu exemplele strict necesare, în loc să ne dea acum o a doua parte, promisă, care să cuprindă tabloul poeziei actuale, iată că autorul revine la principiile generale ale originalei lui clasificări, menţine unele lucruri (transcriindu-se), schimbă parţial nomenclatura şi, mai important, obiectul acesteia. Am impresia că lui Eugen Negriei i s-a întîmplat mutatis mutandis ceea ce i s-a întîmplat şi altui teoretician, lui Liviu Rusu, care, voind să descrie genurile literare ca pe nişte tipuri de creaţie, le-a descris ca pe nişte tipuri de creatori. Dar dacă esteticianul clujean n-a părut a-şi da vreodată seama de „alunecarea" obiectului cercetării sale. Eugen Negriei şi-a deviat deliberat interesul de la acele posibile modele de poezie

contemporană, de care vorbea Introducerea, la nişte modele generative, capabile să indice felul cum se naşte orice poezie. Scrie singur în Cuvânt înainte: „întocmirea clasificării viza un posibil studiu al dialecticii variantelor fundamentale, al istoriei sui-generis a fenomenului poetic -postbelic Pe parcurs însă, pe măsură ce metoda reducerii variantelor ne ajuta să'suprimăm iluzia optică a bogăţiei şi varietăţii, am realizat că ne îndreptăm cu simplificarea către atitudinile fundamentale ale eului producător în raport cu existentul şi că ajunsesem la un fel de modele universale de producere, tipuri de modele universale de producere, tipuri de «poezire» mai curînd decît tipuri de poezie contemporană" (p. 5—6).

în această declaraţie sînt şi alte aspecte remarcabile. Mai întîi cele referitoare la metoda studiului, care rămîne una reductivă: descoperirea, în maldărul textelor reale, a unor invariante. Este o metodă în fond structuralistă. Forţa ei provine din simplificare. Cu mult curaj (şi chiar cu oarecare imprudenţă), Eugen Negriei consideră că literatura ca atare, în fenomenalitatea ei bogată şi variată, este o iluzie optică, pe care studiul teoretic se cade a o suprima. Acest punct de vedere este unul prin excelenţă „ştiinţific", dar şi unul critic. In autorul Sistematicii teoreticianul literar a pus între paranteze pe critic, cel puţin ca orientare a spiritului, şi asta în pofida existenţei unor bune analize şi a talentului, cum vom vedea. Interesant este că „revenirea la procedee" apropie structuralismul lui Eugen Negriei de stilistică: dar apropierea „nu are semnificaţia unei întoarceri la tehnicianismul minuţios şi îngust al stilisticii acefale interbelice - al acelei ştiinţe a expresivităţii care semnala cazuri nenumărate de devieri de exprimare obişnuită, fără a izbuti, decît rareori (şi numai prin cîteva minţi strălucite), să le găsească un făgaş şi o

convergenţă ideatică" (p. 6). Stilistica din Sistematică remarcă, o dată cu acele mijloace expresive pe care modelul însuşi de generare a textului le selectează, şi pe .cele pe care el le respinge, fiindcă îi micşorează randamentul. Mai amuzant este să observăm că acest criteriu funcţional, bazat pe eficacitate, îl conduce pe autor la ideea unei posibile „stilistici a perimării limba/ului poetic" (p. 12), pe care, fireşte, o recomandă altora, căci nivelul lui de abordare a textului va fi acesta, oricît de tentant i s-ar părea. Ce poate totuşi să fie acest studiu poetic în esenţa lui? Eugen Negriei se fereşte să-l numească o „gramatică universală", mai mult, nu doreşte să întrebuinţeze tonul didactic („deşi simţim ispita acestui gînd demonicesc, vom evita, desigur, tonul unei gramatici normative"). Insă nu sînt sigur că reuşeşte chiar pretutindeni. Poeţii, în ce-i priveşte, nu vor ridica

mănuşa azvîrlită (lucrul de care autorul pare a se teme), ei văzîndu-şi absolut netulburaţi de producerea lor spontană, dar criticii trebuie s-o facă, fiindcă, la urma urmelor, cărţile ca aceasta lor şi, vai, numai lor li se adresează.

Premisa studiului este extraordinar de simplă: orice poezie este o formalizare a existentului (p. 17). La acest nivel de adîncime nu se poate stabili măcar o distincţie între poezie şi proză. Poeţii n-ar avea în principiu decît trei lentile prin care să privească realitatea: una care o structurează, alta care o transfigurează şi ultima care o metamorfozează. (Diferenţa de limbajul Introducerii e minimă: prelucrarea de acolo devine aici structurare. Pe parcurs vor fi şi alte asemenea nuanţări terminologice, pe care însă cititorul cărţii le va înregistra singur), în ce priveşte realitatea, ea poate fi catâgrafiată. A făcut-o deja Călinescu în Universul poeziei. O reia, într-un chip mai abstract, Negriei. Două precizări sînt utile. Prima: nivelul catagrafiei nu este după părerea mea propriu-zis acela al referatului poetic, al existentului pur, ci acela al semnificatului. Eugen Negriei din contra scrie: „... Vorbind despre modul alcătuirii poeziei [...], interpretul a simţit de regulă nevoia să se gîndească la ceva asemănător cu ceea ce se intîmplă clnd vorbitorul execută transformarea referentului în conţinut, adică ceea ce se petrece într-o altă fază (mai concretă) a semioziei, cînd contmuumul trebuie segmentat, modelat, format, codificat" (p. 21). Am unele îndoieli în privinţa valabilităţii acestei analogii care postulează cam prea ritos că „ ceea ce a avut loc la acest nivel mai are o dată loc, cu toate funcţiile-semn împreună" (ibid.). Cred că eul poetic structurează, transfigurează ori metamorfozează nu contmuumul real, ci un univers deja segmentat şi codificat, care se compune dintr-un semnificat, dintr-un „conţinut" deja cultural şi nicidecum din „referenţi" naturali. Este obiecţia pe care o suscita şi Universul poeziei lui Călinescu, unde nu se punea limpede problema dacă materia poetului e naturală sau culturală, deşi autorul lăsa uneori să se înţeleagă că poetul operează nu cu „obiecte" ale lumii, ci cu simboluri şi hieroglife culturale. A doua precizare: „existentul, scrie Negriei, poate fi conceput: l: obiectual si II: evenimenţial" (p. 23). Prima categorie ar include lucruri, fiinţe, fenomene etc., iar cealaltă, întîmplări ale subiectului enunţării şi ale subiectului enunţului. Discriminarea are în vedere acelaşi plan referenţial natural la care E. Negriei pare să ţină. Dacă ne mutăm în acela al semnificatului cultural, ea îşi pierde sensul, fiindcă aici orice obiect apare ca un eveniment al subiectului enunţării ori al enunţului.

Modelele de generare a textului poetic sînt, aşadar, în număr de trei şi Eugen Negriei le înfăţişează cu precizie în capitole separate, indicîndu-ne de fiecare dată „caseta" modelului, motivarea ontologică, condiţiile propice, starea de spirit, materia predilectă şi chiar riscurile şi remediile. In linii mari, lucrurile stau în toate cazurile ca în acela al primului model structurarea - pe care îl expun succint mai departe. Eul poetic acţionează în structurarea din afară şi ca un element distinct. Este animat de o năzuinţă aproape ideologică. Este idealist şi optimist, mînat de rîvna desăvîrşirii materiei sub presiunea spiritului. Tipul apare de obicei în epoci în care artiştii înclină să considere „condiţia umană ca demnă de a fi dorită" (Goethe). Deşi poate transforma orice material, Ie preferă pe cele umile, pentru ca transcederea să dea satisfacţia performanţei. Eul supune materia „ unor subcoduri retorico-ideologice", cum am sugerat deja, mai ales fiindcă „raţiunea de a fi a acestui model este orgoliul comunicării" (p. 29-30). Este un model prin excelenţă elocvent. Structurarea, în fine, se realizează prin adaos de sens, acumulare de sens, semantism obscur şi fără adaos de sens. Urmează exemple, numai pozitive, deşi aş fi fost în cel mai înalt grad curios să văd cum arată bunăoară un text în care „interesul de lectură se epuizează in punctul de coagulare ideatică" (p. 43), adică un text greşit strategic de către autorul său. Excelente sînt nuanţele introduse de Negriei în discuţie: deosebirea de strategie dintre adaos de sens şi acumulare, varianta malarrneeană a semantismului obscur etc. Nu mai intru în detaliile celorlalte două modele, în fond, desfăşurarea ideatică este aceeaşi.

Fără îndoială, clasificarea lui Eugen Negriei „funcţionează". Oricît de şocaţi ar fi unii de extremul reducţionism al metodei, el se dovedeşte valabil şi analizele oferite ne conving. E imposibil să repet aici - fie şi pe scurt - o astfel de analiză; mi-ar mînca prea mult spaţiu. Fapt este că rigoarea nu ne dă aproape deloc impresia de dogmatism. Nu ne aflăm înaintea unui pat procustian ca acelea ale lui M. Dragomirescu de pe vremuri. Chiar pomenind de „riscuri" şi de „remedii" (adică de locuri fierbinţi ale producerii textului în care eficacitatea scade şi trebuie readusă la nivelul normal), autorul o face cu un anumit umor al ideii. De altfel, ne prevenise: „Ne cerem dinainte scuze pentru toate formulările care vor părea sfaturi, reţete scoase dintr-un «îndrumar de poezie» - ca tot atîtea binefaceri puse la îndemîna poeţilor. Aserţiunile de acest fel - clte sînt - nu vin din partea autorului, ci din partea modelului care îşi fixează, astfel, condiţiile bunei lui funcţionări" (p. 27). Graţioasă scuză, bună scuză!

Dincolo de seriozitatea lui tehnică, acest studiu are şi un haz de altă natură. Este şi Eugen Negriei un curios amestec de uscăciune şi de savoare. Problema taxonomică de la care pleacă şi ochiul mefient aruncat asupra varietăţii fenomenale a artei (ca aluzie!) ne arată în el un teoretician, cu scopul ştiinţific, şi pentru care textele literare si maşinării (era să zic: maşinaţiuni ale spiritului creator!), demontabile piesă cu piesă, nu atît inefabile, cît eficiente. Puţinul lichid scurs printre degetele maestrului deconstructor nu e îngrijorător. Textul n-are „suflet", deci n-are ce pierde prin respectiva operaţie. Pe de altă parte, după ce şi-a consumat în cîteva fraze bruma (absolut necesară) de terminologie semiotico-structuralistă (funcţii, semne, funcţie-semn etc.), Negriei vorbeşte despre „tracţiunea mecanică a prozodiei" (p. 36), „microcosmosul pistei sonore a unei poezii" (p. 55), „soneriile de alarmă (care) sună în disperare" (p. 97), (cititorul care) „bombardează textul cu rafale de ipoteze" (ibid.). Acest limbaj

colorează pagina, care, altfel, ar pica moartă de abstracţie, ca un organism de leucemie. Dar nu numai teoria este rodul "acestor altoiuri stilistice, ci şi analizele. Nu de analize pur critice e vorba, fireşte, căci autorul se dezinteresează de valoarea şi de tot ce, prea particular, nu intră în schemele lui, dar de analize menite a ilustra un principiu de funcţionare. Cu tot tehnicismul inerent, aceste analize împrumută mereu ceva din atmosfera textului analizat: cele despre Arghezi sînt petulante, „naive", hibride stilistic, cele despre Barbu, ţepene şi pitoreşti. Acesta e indiciul talentului critic, care nu e altceva (ce să mai apelăm la luminile semioticii, structuralismului etc.?!) decît putinţa criticului de a se lăsa contaminat de limbajul poetului. Nu e critic adevărat cel care nu face pe rînd toate bolile literaturii. Cum le face E. Negriei, cu toate vaccinele, măştile şi mănuşile de protecţie la care recurge în intimitatea laboratorului său de analiză literare.

(România literară, nr. 39, 1988)

335

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

LIVIU PETRESCU „Realitate şi romanesc"

Cartea lui Liviu Petrescu este, cel puţin pentru mine, aproape o revelaţie şi consacră un critic. Ea se compune din şapte studii despre romancieri români ai secolului XX (o excepţie, aparentă: Duiliu Zamfirescu), urmate de cîteva consideraţii despre Problema realităţii, din care deducem că autorul a avut în vedere nu numai o metodă unitară de analiză, dar şi o perspectivă teoretică generală: cele şapte studii despre Duiliu Zamfirescu, Mateiu Caragiale, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban şi Gib Mihăescu încearcă să sugereze o „istorie" întrucîtva inedită a romanului nostru modern. Mai exact, dacă de obicei s-a crezut că tendinţa predominantă este observaţia socială (şi, implicit, creaţia de tipuri) sau, chiar, că stă în firea romanului să tindă spre obiectivare, nu rămîne mai puţin evidentă şi tendinţa opusă, „prin care realitatea exterioară este pusă la îndoială" şi, prin care, fără a se nega cu totul socialul, se acordă o importanţă covîrşitoare „trupului sufletesc" (după expresia Hortensiei Papadat-Bengescu), realităţii lăuntrice. Acest realism psihologic joacă rolul unui factor de sincronizare cu orientările „europene" în roman. Trebuie să admitem că, măcar, acest ultim argument este interesant şi e de mirare cum nu s-a luat în seamă pînă astăzi că „sincronismul" lui Lovinescu era trădat de concepţia despre proză a criticului. Nici Liviu Petrescu nu se referă pe faţă la E. Lovinescu, deşi" la urma urmelor, teza sa îl vizează direct, în polemică este implicat, tot nemărturisit, şi G. Călinescu, partizanul romanului de tip clasic şi balzacian.

Nici vorbă că analizele lui Liviu Petrescu sînt atrăgătoare şi că punctul lui de vedere merită atenţie. I-aş reproşa însă două lucruri, care ţine (dar nu exclusiv) de latura practică a demonstraţiei. Nu e, de exemplu, deloc adevărat că adîncirea romanului într-un plan subiectiv îşi află „un punct final în Gib Mihăescu". Autorul declară din capul locului că s-a oprit numai la acei romancieri ai secolului XX de care-l leagă „afinităţi mai puternice". Să zicem că ar fi un motiv acesta, deşi, parcă, pentru rigoarea demonstraţiei ar fi fost bine să se procedeze mai ştiinţific; oricum, însă nu pot lipsi, dacă vrem să dovedim ideea, M. Sebastian, M. Eliade şi chiar Victor Papilian şi G. Ibrăileanu. Ocupîndu-se şi de aceştia, Liviu Petrescu n-ar mai fi tras concluzia că Gib Mihăescu e un închizător de serie. In al doilea rînd, nu toate operele pe care le discută Liviu Petrescu sînt operele cele mai bune ale

autorilor respectivi. Planul, de altfel, al discuţiei nu este acela al valorii, amestecîndu-se realizări şi intenţii, opere strălucite şi opere mediocre, întrebarea pe care ne-o punem fără să vrem este prin urmare aceasta: nu cumva rămîne secundară tendinţa ce ni se semnalează, în evoluţia romanului nostru modern, cîtă vreme ea se întemeiază pe Pădurea spînzuraţilor şi nu pe Ion, pe Donna Alba şi nu pe Rusoaica? Nu avea dreptate E. Lovinescu să pornească de la exemplele inverse spre a dovedi contrariul?

Nu o dată, Liviu Petrescu sileşte faptele să se acomodeze cu teza; va spune de exemplu că Donna Alba „ îl reprezintă în modul cel mai concludent" pe Gib Mihăescu pentru că ne oferă,, cheia unei înţelegeri mai adinei" a operei sale decît Rusoaica. Despre ce „cheie" e vorba şi la ce nivel al literaturii lui Gib Mihăescu se găseşte ea?

Sugestivele şi foarte meticuloasele analize ale lui Liviu Petrescu urmăresc, toate, să descopere „chei". Ele sînt un fel de clarificări ale textului, pornind de la un detaliu aparent nesemnificativ, de la o replică sau de la un personaj, de la o coincidenţă de lectură, spre a parcurge întregul în cercuri concentrice; la o coerenţă totală. Liviu Petrescu încearcă să ajungă pornind de fiecare dată de la cazuri particulare. O însemnare ocazională a lui Liviu Petrescu despre „etapele" transformării sufleteşti a lui Apostol Bologa, unită cu indicaţia că romancierul cunoştea bine pe Tolstoi, îl conduce pe Liviu Petrescu la o admirabilă paralelă care descifrează Pădurea spînzuraţilor altfel decît pînă acum. Şi nu este o lectură forţată, ci una perfect plauzibilă, în ciuda pretextului neaşteptat. O conversaţie dintre prinţul Raoul şi Mihail Aspru este punctul de plecare pentru revelarea „estetismului" Donnei Alba. Cutare teorie a Miniei, eroina Hortensiei Papadat-Bengescu despre „trupul sufletesc" (care, vorba lui Ovid Crohmălniceanu, părea şi cam naivă şi cam fastidioasă), oferă ideea unei remarcabile descrieri a ciclului Halippa, mai mult, ea este o premisă a perspectivei generale asupra evoluţiei romanului pe care o descoperă Liviu Petrescu. Desigur, în fapt, lucrurile stau ceva mai complicat şi demonstraţia este subtilă, minuţioasă, prinzînd operele şi personajele într-o veritabilă plasă de păianjen. Se poate spune chiar că autorul păcătuieşte pe alocuri prin exces de subtilitate sau, voind să fie cît mai convingător, înmulţeşte numărul referinţelor peste măsura îngăduită. Dar analiza este fină şi inteligentă (studiul cel mai interesant şi mai bine construit mi se pare cel despre Duiliu Zamfirescu), condusă cu o uimitoare virtuozitate.

înaintînd în lectură, devine evident că toate „cheile" lui Liviu Petrescu ţin de un nivel, aş zice, explicit al operelor. Mai mult: de un

* nivel conştient, sub pragul intenţiilor directe ale scriitorilor.

Cîteodată, tema studiului este surprinderea ,, celor cîteva noţiuni mai importante cu care a operat gîndirea scriitorului" (Camil Petrescu), cu alte cuvinte, nu opera, ci reflecţiile autorului asupra operei. Critica lui Liviu Petrescu nu este o critică a subtextului, ci chiar a textului, nu a semnificaţiilor ascunse,

infinite, ci a acelor deschise şi explicite. Desigur, explicit nu e tot una cu imediat, cu superficial şi ar fi greşit să ignorăm talentul remarcabil al lui Liviu Petrescu în a descoperi înţelesuri pînă la el ignorate. Dar aceste înţelesuri nu au niciodată în vedere zonele de inevitabilă obscuritate ale unei opere, pe care nici intenţiile conştiente ale autorilor, nici alte împrejurări exterioare să nu mai fie capabile a le lămuri; investigaţia raţională şi metodică a lui Liviu Petrescu ne atrage atenţia asupra rădăcinilor culturale ale imaginaţiei unui scriitor, asupra similitudinilor, deosebirilor şi coincidenţelor, asupra valorii unor simboluri, dar nu atinge niciodată viaţa inefabilă a operei, nodul ei vital. Critica de acest fel se revendică mai degrabă dintr-o reflecţie filosofică şi morală decît dintr-una estetică asupra literaturii. Chiar numai constatînd tema cărţii, m-am gîndit la acea falsă Histoire du roman franfais depuis 1918 scrisă de Claude-Edmond Magny; comparaţia poate fi împinsă şi mai departe, fiindcă în amîndouă cazurile literatura este privită sub alt unghi decît acela literar, în principiu, nu se poate obiecta nimic unor astfel de analize; ele sînt la fel de legitime ca oricare altele. Singura mare dificultate apare cînd din cauza parti-pris-ului filozofic sau moral se trădează spiritul operei. Asemenea cazuri sînt studiile despre Mateiu Caragiale şi Gib Mihăescu. Oricine a citit pe Gib Mihăescu îşi dă, de pildă, seama că formula „homo esteticus" nu i se potriveşte. Estetismul observat de critic în Donna Alba nu se poate generaliza, fiindcă romanul e satiric, parodiind tema aspiraţiei. Un conflict între semnificaţia literară şi cea morală se produce şi în studiul despre Anton Holban unde criticul nu pare a acorda nici o importanţă faptului că Anton Holban îşi idealizează eroul. Foarte atent la structurile morale sau de idei ale operelor, Liviu Petrescu este aproape neglijent faţă de acelea propriu-zis literare. De aici, poate, şi impresia că uneori, analiza se desfăşoară în cerc închis, relevînd „morala" personajelor oarecum în sine, fără raportare la planul literar (de valoare).

Cartea rămîne, incontestabil, foarte interesantă, revelînd un critic adevărat.

(Contemporanul, nr.49, 1969)

3

"* j>

Liviu Petrescu „Romanul condiţiei umane"

iată cartea pe care o aşteptam de la Liviu Petrescu! Romanul condiţiei umane este un eseu temeinic şi subtil, scris cu rece pasiune a ideii. Informat filosofic şi admirabil literar, el impune prin demnitatea intelectuală a stilului. Autorul este un spirit ordonat şi circumspect. Nu iubeşte aventura, riscul, şi nu pariază aproape niciodată pe strălucirea de-o clipă a originalităţii. E grav, fără morgă, metodic, fără pedanterie, doct, fără să fie doctoral. Nici un efort nu i se pare de prisos* dacă e vorba de a pune încă o dată în cumpănă o afirmaţie sau o demonstraţie. O conjectură poate cădea după un număr oarecare de aplicări; totul va fi atunci luat de la capăt. Eseul se construieşte lent. dar sigur, pas cu pas, prin verificări succesive. O etapă arsă, o verigă din lanţ săritâ, un ochi din lucrătură neîncheiat ar ameninţa întregul cu destrămarea. Liviu Petrescu evită starea de incertitudine la care conduce graba. Satisfacţia lui nu e de a avansa afirmaţii, ci de a obţine confirmarea lor, după lungi şi răbdătoare confruntări, la sfîrşitul cărora concluzia regăseşte premisa şi cercul ideii se încheie. Autorul însuşi vorbind despre o circularitate a temei sale, ne rămîne nouă să adăugăm una a formulei critice: cartea lui este în totul un cerc, alcătuit

din cercuri mai mici, care nu se închid decît ca să se deschidă unele asupra altora, într-o figură de o geometrică perfecţiune.

Ce înseamnă „romanul condiţiei imane"? „în accepţiunea noastră - scrie Liviu Petrescu - tema «condiţiei umane» este de fapt expresia unui conflict: a conflictului dintre eterna sete de absolut a spiritului uman, pe de o parte, şi feluritele limitări sau îngrădiri pe care ea le are de suportat, pe de altă parte". Acest conflict poate lua trei înfăţişări, după cum îl privim sub raport metafizic („ in cadrul căruia spiritul uman are să se confrunte cu un mare principiu cosmic, cu o Lege care menţine unitatea şi coerenţa întregului, cu Destinul, deci, ori cu zeii"), sub raport ontologic („sentimentul limitării, al îngrădirii este datorat, de data aceasta, categoriilor fundamentale ale existenţei: spaţiul, timpul şi individuaţia") şi sub raport social (o împletire în fond a problematicii metafizice şi ontologice cu „problematica Celuilalt"), înlăuntrul fiecărei clase, „atitudineapersonajului romanesc oscilează, In general, între supunerea raţională şi împăcată, între inserţia şi fericita integrare într-o totalitate armonioasă - şi, la cealaltă extremă, răzvrătirea orgolioasă, voinţa de insubordonare, trufia libertăţii, spiritului de contestare". Procesul nu e liniar, dar circular, căci „experienţa revoltei, consumată pînă la capăt, nu aduce nicidecum

înseninarea şi satisfacţia aşteptată; postura demiurgică, odată dobîndită, procură o decepţie cu mult mai tăioasă declt natura umană, tiparul divin se dovedeşte, cu un cuvînt, a nu fi adecvat naturii umane; astfel încît, pentru a rezolva această contradicţie, eroul are să se reîntoarcă, într-un al doilea moment'din evoluţia temei, la vechile sale dimensiuni, cărora se va mulţumi, în continuare, să le sporească doar demnitatea". Reîntoarcerea se face pe un alt braţ al spiralei: eroui nu se mai aserveşte (Legii, Existenţei sau Celorlalţi) ca înainte, cu inocenţă, ci pătruns de conştiinţa că relaţiile umane trebuie să respecte „ norma absolutei egalităţi şi a absolutei reciprocităţi'\ Din aceste trei categorii de raporturi (urmînd însă o dialectică asemănătoare), ultimul ne ajută să ne facem o noţiune mai precisă de ceea ce Liviu Petrescu înţelege prin „condiţie umană" şi prin „roman al condiţiei umane". Relaţia eroului de roman cu Celălalt (termenii sînt aici sartrieni) nu e propriu-zis una socială: „ Va fi lesne de înţeles că punctul nostru de vedere asupra aspectului social posedă un caracter oarecum parţial, că am omis, cu alte cuvinte, domeniul relaţiilor interumane instiiuţionali:ate, considerind că ele revin într-o mai mică măsură romanului «condiţiei umane» şi într-o măsură aproape exclusivă romanului «politic». Fiindcă, în concepţia noastră, romanul «condiţiei umane» îşi are drept obiect numai acele structuri şi numai acele forme ce aparţin unei sfere a datului originar; or, relaţiile interumane instituţionalizate trebuie privite ca nişte structuri de un al doilea grad, trebuie privite ca nişte date istorice, aşadar".

Aici sînt unele chestiuni de nuanţă ce trebuie clarificate, spre o mai precisă definire a termenilor. Liviu Petrescu identifică în tema „condiţiei umane" o temă prin excelenţă a literaturii secolului XX, admiţînd observaţia lui Camus (folosită şi drept motto) că „au/ourd'hui ou Ies passions collectives ont pris le pas sur Ies passions individuelles, ce n'est plus Vamour qu'il s'agit de dominer par l'art, mais la politique, dans son sens le plus pur". Oricît de pur ar fi sensul atribuit cuvîntului politică, el vizează neapărat, pe o latură importantă, domeniul acelor relaţii umane instituţionalizare la care Liviu Petrescu se referă, ca să le elimine din preocupările sale, şi care sînt în adevăr de al doilea grad, adică nu pur şi simplu general umane, ci istorice. Camus este citat altă dată, în eseu, cu un text ceva mai limpede şi pe care eu l-aş fi

preferat ca motto şi ca punct de pornire: „ Obiectul artei, în ciuda regretelor pastişorilor, s-a deplasat de ta psihologie Ia condiţia umană". Şi aş completa: de la social şi psihologic la condiţia umană. Precizînd: nu întreg romanul cunoaşte această deplasare, ci o parte a lui. Aşadar, romanul condiţiei umane ar

fi acela (anunţat de Dostoievski, dar şi de Stendhal sau chiar de Cervantes) care, despărţindu-se la un moment dat (şi, fireşte, nu de tot) de romanul social şi psihologic, îşi asumă tratarea unei teme care a căzut de obicei, în epocile anterioare, în sarcina altor genuri literare, cum ar fi poemul sau drama. Liviu Petrescu, sugerînd prefigurările literare ale temei sale, se referă el însuşi la tragedia antică, la arta manieristă sau la operele romantismului, în al doilea rînd, romanul „condiţiei umane" nu poate fi epuizat de temă ca atare: el este, deopotrivă, şi o formă relativ nouă. Asupra formei, Liviu Petrescu nu stăruie, însă exemplele pe care îşi sprijină demonstraţia ne lasă s-o întrevedem: dacă terna scoate provizoriu romanele lui Dostoievski, Malraux, Camus, Kafka, Joyce sau Thomas Mann, din seria romanelor sociale şi psihologice clasice, forma lor nu mai e, nici ea, forma realistă clasică. Alberes mergea pînă la a spune (exagerînd poate, dar nu greşind esenţial) că avem de-a face cu opere poetice, alegorice, epice, mistice care doar „folosesc forma romanului". In sfîrşit, dacă romanul acesta este al „condiţiei umane" într-o mai mare măsură decît al condiţiei sociale şi psihologice, adică istorice, procesul prin care el s-a separat de romanul tradiţional este, el, un proces istoric şi merita a fi înfăţişat.

înţelegînd bine aceste deosebiri, devin limpezi atît exemplele Ia care Liviu Petrescu a recurs, cît şi unele absenţe. Desigur, nu toate. Iată, ne întrebăm: problematica Pădurii spînzuraţilor intra ori nu în preocupările eseului? Cîtă vreme Apostol Bologa, ca individualitate, e confruntat cu trei forme instituţionalizate ale supraindividualităţii (statul, naţiunea şi biserica), romanul lui Rebreanu rămîne unul social şi psihologic, însă cel puţin a treia din aceste forme se subordonează, în Pădurea spînzuraţilor, criteriilor eseistului, căci nu la biserică se raportează Bologa, ci la credinţă, şi raportarea aceasta e oarecum similară cu cea descrisă de Liviu Petrescu în primul mare capitol al cărţii, fiind de natură metafizică. Sau, din- contra: îşi avea Hortensia Papadat-Bengescu locul cu adevărat în capitolul al treilea: nu cumva relaţia personajelor ei cu Celălalt este numai una socială, în sens instituţionalizat, şi, deci, e tangentă problematicii condiţiei umane? Putem, desigur, discuta. Cît de insesizabilă este uneori linia ce desparte tema condiţiei umane de alte teme ne-o arată romanul lui Malraux intitulat chiar Condiţia umană şi de care Liviu Petrescu aproape nu se foloseşte în argumentarea sa. Şi alte romane ridică semne de întrebare. Oare romanele din deceniul al patrulea ale lui Mircea Eliade în ce categorie intră? Dar romanele „educative" germane ale unor Hesse şi Lenz, ori acelea ale lui Muşii, Canetti şi Broch? Sînt simple sugestii

acestea, nu mai mult, căci, trebuie să recunosc, competenţa în materie a lui Liviu Petrescu dezarmează firesc orice orgoliul de a colabora al comentatorului ocazional al cărţii sale.

Seriozitatea Romanului condiţiei umane rămîne în afara oricărei îndoieli. Analizele sînt excepţionale. Nu pot, în spaţiul unei cronici, nici să le ilustrez, fiind constrîns la o discutare în general a problemelor principale. Ca şi în Realitate şi romanesc sau în Scriitori români şi străini, dar cu o maturitate evidentă acum (ce se întrevede de la alegerea temei, foarte potrivită cu înclinaţiile intelectuale ale autorului, decis în fine să se consacre exclusiv unui domeniu predilecţie), critica lui Liviu Petrescu procedează oarecum deductiv, sub influenţa filozofiei. Conspectele, de altfel, din opera unor filozofi (Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, D.D. Roşea, Pîrvan, Sartre) sînt pe cît de precise, pe atît de fine. Criticul porneşte aproape totdeauna de la ideea generală spre textul literar, dar reface cu grijă, de data aceasta, şi traseul invers. Filosofia lui Camus reprezintă un punct de sprijin pentru romanele lui Camus, care totuşi nu se rezumă niciodată la ea. Intre Schopenhauer şi Nietzsche, Thomas Mann rămîne nu numai un scriitor, dar şi un gînditor perfect original. Literatura încorporează idei, fiind însă reductibilă la ele. Eseistul, pornind de la generalitatea filosofică, se eîntoarce la ea cu mîinile pline de recolta pe care literatura i-a îngăduit s-o ia cu sine. Observăm.şi în acest-caz o formă de circularitate: ideea cade pe solul artei ca o ploaie, lăsîndu-se aspirată şi făcîndu-l rodnic, şi înălţîndu-se apoi din nou la cer, după ce a fost expirată de plămînii delicaţi ai vegetaţiei şi ai faunei pămînteşti. Şi procesul se reia de la capăt. Acest du-te-vino neobosit între idee şi imagine, între filosofie şi literatură, constituie secretul criticului Liviu Petrescu. Recenta lui carte este o superbă demonstraţie de inteligenţă şi de talent.

(România literară, nr. 30, 1979)

342

Florin Manolescu FLORIN MANOLESCU „Caragiale şi Caragiale"

Un Caragiale foarte proaspăt şi, în unele privinţe, surprinzător propune Florin Manolescu în Caragiale şi Caragiale din unghiul teoriei (matematice) a jocului şi al esteticii receptării. Studiul este extrem de interesant şi original, bogat în sugestii şi oarecum în răspăr cu interpretarea tradiţională. Teza principală e formuiată concis în capitolul al cincisprezecelea intitulat Jocul cu mai multe strategii, de la care e împrumutat şi subtitlul cărţii: „în cadrul acestei situaţii generale de joc, fiecare acţiune a celui care construieşte textul poate fi descrisă şi analizată ca o mutare, prin care se urmăreşte aducerea cititorului în situaţia de a lua o decizie de un anumit fel. Tipic pentru jocurile literare este faptul că toate mutările pe care le face'cititorul sînt revocabile, el -puţind să aleagă între mai multe strategii şi să revină la mutări iniţial ignorate, dar pe care textul i le ţine la dispoziţie, chiar şi după ce prima lectură s-a încheiat. Toate mutările efectuate de un cititor sînt cuprinse în instrucţiunile textului, în sistemul personal al normelor culturale ale acelui cititor şi în sistemul de norme al unei epoci. Din combinarea acestor serii de mutări posibile, rezultă, atît pentru text cît şi pentru lectură, jocuri care ţin de estetica identităţii, a opoziţiei sau de mai multe tipuri de estetici, ca în cazul textelor cu ofertă de participare multiplă. De aceea, problema aparent mai complicată a regulilor de joc poate fi rezolvată prin examinarea tuturor acestor sisteme, operaţiune care revine în egală măsură pragmaticii şi analizei formale de tip structuralist". Teoria jocurilor, aplicată mai ales în ştiinţele sociale, îşi aliază în cazul de faţă proceduri, din cercetarea semiotică, din estetica receptării a lui Jauss şi din tezele „formaliştilor" ruşi privitoare la genurile literare. Noutatea la noi nu e datorită numai inspiraţiei dintr-o bibliografie germană, perfect ştiută criticului, dar şi folosirii metodei în descifrarea unei opere care se dovedeşte ideală pentru validarea ei.

Cel puţin trei idei generale pot fi desprinse din demersul criticului, întîia se referă ia considerarea operei lui Caragiale ca un tot, în care capodoperele unanim recunoscute li se adaugă textele socotite şi se adaugă textele socotite îndeobşte mărunte ori pregătitoare, într-o viziune „democratică", din care rezultă atît o nouă situare a celor dintîi, cît şi o valorificare superioară a celor din urmă. încercarea lui Florin Manolescu a fost anticipată, pe această latură, de aceea a lui Al. Călinescu, Caragiale sau vîrsta modernităţii, în care speciile de

proză gazetărească şi toată acea literatură de „bas-etage" opusă de autorul Momentelor speciilor „oficiale" de la sfîrşitul secolului XIX nu au fost prima oară considerate cu seriozitate. A doua idee (ţinînd propriu-zis de teoria jocului) are în vedere existenţa permanentă, la Caragiale, a unor strategii multiple, care au derutat pe contemporani şi au amînat vreme de un secol înţelegerea corectă a unor texte, în sfîrşit, „conflictul" dintre normele tfe lectură consacrate la 1870-l910 şi originalitatea teatrului.şi prozei lui Caragiale apare într-o lumină diferită, explicînd nu pur şi simplu „modernitatea" scriitorului (termen vag în majoritatea contextelor), dar şi influenţa foarte vie, productivă, a literaturii lui asupra prozei scurte scrise de unii tineri de astăzi (mă gîndesc la Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Gh. Crăciun etc.). Un capitol special pe această ultimă temă ar fi fost util în studiul lui Florin Manolescu.

Sursa marii originalităţii a lui Caragiale provine, pe de o parte, dintr-o concepţie asupra egalităţii genurilor, pe care formaliştii ruşi o vor teoretiza mai tîrziu în legătură cu ideea de „evoluţie" a literaturii, prin mecanismul alternării, la putere, a unor specii şi genuri. Tabloul literar e dominat, cînd debutează Caragiale, de speciile culte „serioase", de poezie şi tragedie, într-un registru retoric. Caragiale le opune specii populare şi comice, unele frecvente în ziaristică şi în practica vieţii sociale (mergînd pînă la reclamă şi anunţul comercial), ca şi un registru deliberat antiromantic. Pe de altă parte însă (şi e una din cele mai subtile observaţii făcute jie Florin Manolescu), există „alături de un Caragiale partizan al genurilor mici" şi un altul care „se conformează acceptîndsau cel puţin făcindu-se că acceptă tocmai norma pe care ar vrea s-o modifice". Şi: „Ceva din mişcarea iniţială a debutului r amine pentru totdeauna în structura carierei literare a lui Caragiale: o nostalgie pentru modelul consacrat sau o recunoaştere periodică a autorităţii acestuia, întreţinută de dorinţa, niciodată realizată, de acreditare definitivă a literaturi şi existenţei sale «uşoare»". Succesiunea operelor dramaturgului şi prozatorului îndică opoziţii şi cedări aproape simultane. Nu e pur şi simplu adevărat că spiritul comic şi popular, vizibil la început în utilizarea tuturor formelor de „literatură trivială" (în sensul dat expresiei de estetica germană) sau de consum îi urmează spiritul serios, nobil şi cult din prozele naturaliste, fantastice şi livreşti de după 1890: în orice moment aceste orientări coexistă la Caragiale, ceea ce creează atît tensiuni interioare ale operei sale, cît şi o tensiune între receptarea ei şi standardele de lectură ale publicului, între „structurile de apel" şi „structurile de răspuns".

Pentru cititorul neavizat sau pentru criticul tradiţional, terminologia lui Florin Manolescu poate să pară rebarbativă. Ea decurge însă din unghiul de analiză ales şi e întrebuinţată fără rigiditate. O dată depăşit pragul psihologic de adaptare, orice cititor de bună credinţă va trebui să accepte folosul metodei şi să admire supleţea cu care ea este mînuită. Nu am, din nenorocire, destul spaţiu pentru a mă face deplin convingător. Studiul e absolut remarcabil prin proprietatea termenilor (dovedind buna însuşire a unor tehnici moderne de interpretare în critica noastră) şi, în fond, de o mare claritate intelectuală. Autorul a recitit pe Caragiale cu atenţie, a cîntărit observaţiile şi concluziile criticii anterioare. Pe latură istorico-literară, n-a fost neglijată nici o informaţie, fiind despuiate toate revistele vremii, rediscutată chiar şi atribuirea unor texte, într-o Addenda, criticul reproduce, întîia oară, un număr de articole politice ale lui Caragiale a căror paternitate a fost propusă de unii şi contestată de alţii. O contribuţie majoră aduce Florin Manolescu în studierea categoriilor de cititori (estetica receptării atrage de cîtva timp tot mai mulţi critici români: Paul Cornea a examinat prin această prismă pe Alecsandri, iar Eugen Negriei pe cîţiva autori contemporani). Codurile structurării textelor şi codurile descifrării lor sînt privite laolaltă, căci niciodată intenţia artistului nu e independentă de „aşteptările" publicului său care, la rîndul lor, ţin seamă, fie şi inconştient, de cea dintîi. Critica, în ultimă instanţă, nu este altceva decît reflexul sistematic al lecturii publice şi se poate lesne nota prezenţa în critică de către marele public, în definitiv, critica legitimează, cu autoritatea ei, gusturile spontane ale cititorilor.

Cariera lui Caragiale, cu alte cuvinte, succesul şi insuccesul întreprinderilor sale, oglindeşte această dublă reacţie şi e instructiv să vedem că, adesea, scriitorul a fost apărat de către criticii cei mai deschişi la nou ai epocii cu argumente înrudite, cu acelea ale detractorilor săi sau ale publicului (în măsura în care le putem bănui) care i-a fluierat de exemplu la premieră Noaptea furtunoasă. Latura satirică a operei la Caragiale a stîrnit, cum era de aşteptat, cele mai multe neînţelegeri. Florin Manolescu are dreptate să sugereze următorul mecanism al refuzului: „... Cine se preface că doreşte să asambleze moravurile private, interzicînd utilizarea unor cuvinte sau expresii pe motiv că ar fi triviale, urmăreşte de fapt să-i intimideze pe oameni din punct de vedere social, obligîndu-i să gîndească şi să acţioneze într-un singur fel Mai mult, în toate timpurile, imoralitatea celor puternici a avut pretenţia să fie luată drept moralitate, iar cei care au îndrăznit să se împotrivească acestor pretenţii au fost declaraţi imorali". E curios că, deşi din acest punct de vedere,

cum precizează Florin Manolescu, „«lipsa de moralitate» a lui Caragiale seamănă foarte mult cu «imoralitatea» celorlalţi mân autori de satire şi comedii, Moliere, Swift, Voltaire", acuzaţia nu s-a mărginit la purtătorii de cuvînt ai moralităţii de clasă burgheze, dar a dat apă şi la moara unor critici adevăraţi. Sub forma „răutăţii" lui Caragiale ea poate fi descoperită la Lovinescu sau la Ibrăileanu. E prea cunoscut spre a-l mai reproduce pasajul din Spiritul critic în cultura românească al celui din urmă, în care se afirmă că pe Caragiale „nu-l inspiră decît răul". Şi poate nu întîmplător, Florin Manolescu îşi încheie studiul cu o splendidă polemică îndreptată contra acestui tip de argumente. El remarcă, şi nu greşeşte, că satiricul (şi Caragiale este unul) trebuie să fie prin forţa lucrurilor rău, dar că această răutate „n-ar trebui comparată decît cu severitatea filosofică a tuturor scriitorilor moralişti". Mai mult: reprezentant al veselei „belle epoque", autorul Scrisorilor pierdute a fost confirmat de transformarea moravurilor, în sensul cinismului şi cruzimii, de epoca următoare, în care două războaie mondiale au împins violenţa

mult mai departe decît şi-ar fi putut imagina contemporanii lui de la sfîrşitul secolului XIX. Eroarea celebră de diagnostic a lui Lovinescu e cu atît mai greu de explicat. Moralistul Caragiale se apropie, în dezolarea lui filosofică, de spectacolul pe care i-l oferea societatea vremii, de scepticismul eminescian al Luceafărului: „în Luceafărul lui Eminescu, un personaj tragic se retrage decepţionat în cerurile Demiurgului, cu un aer de superioritate, rece şi nemuritor. La Caragiale, un personaj aproape comic (diavolul din Kir lanulea -n.n.) se refugiază speriat în împărăţia celui de al doilea stăpîn al lumii, dar, cu toată distanţa dintre aceste două texte şi, în cele din urmă, dintre autorii lor, ceva mai adînc îi uneşte în pofida tuturor deosebirilor: faptul că amîndoi fug de acelaşi lucru şi că, fugind, nu s-ar mai întoarce înapoi".

început ca un examen foarte tehnic al artei lui Caragiale, în spiritul criticii moderne, studiul lui Florin Manolescu recuperează finalmente unghiul general antropologic şi social, în lipsa căruia critica ar rămîne o îndeletnicire formală. El dovedeşte (dacă mai trebuia dovedit!), cu strălucire şi inteligenţă, că, în artă, nu există procedee „inocente": tehnica şi stilul unui mare scriitor emană dintr-o concepţie de viaţă, dintr-o filosofic şi dintr-o morală. Reflecţia critică asupra lui Caragiale face, cu această superbă carte, un mare pas înainte, în direcţia înţelegerii naturii şi valorii unei opere care a fost (şi a rămas) o piatră de încercare pentru critica naţională.

(România literară, nr. 43, 1983)

346

Magdalena Popescu MAGDALENA POPESCU „Slavici"

. Fără a face cu orice chip din amînare un principiu psihologic al •.criticii Magdalenei Popescu (deşi lucrul este perfect posibil, nu mă pot opri de la a vedea o legătură între debutul ei atît de tîrziu (căci - remarcabilul Slavici de azi este, la drept vorbind, întîia ei carte) şi formula însăşi a unei critici în care amînările de tot felul joacă rolul esenţial, începînd acum şapte sau opt ani prin a publica, destul de regulat, în „România literară", recenzii la cărţi actuale, Magdalena Popescu a părut apoi a se consacra studierii sporadice a clasicilor (în succinte, dar originale, prefeţe la Ion Vinea, D. Cantemir, Miron Costin etc.), anunţînd o monografie Sadoveanu şi hotărîndu-se în fine pentru aceea despre Slavici care a ieşit de curînd de sub tipar. Alţii, mai puţin dotaţi, au fost mai grăbiţi. Magdalena Popescu a preferat să lase impresia că, renunţînd la o activitate critică propriu-zisă, este numai un amator, care scrie din capriciu; cînd, în definitiv, amatorismul îi este cu desăvîrşire străin, ezitările explicîndu-se, din contra, printr-o îndelungată preparare sufletească şi tehnică pentru oficiul critic.

Rezultatul acestei amînări este un Slavici matur în toate privinţele, temeinic gîndit şi admirabil scris, aş zice chiar, cu riscul de a fi înţeles greşit, poate prea serios şi sistematic. Din cauza, cum voi arăta îndată, unui abuz de metodă. Ca şi alţii dintre colegii ei de generaţie, Magdalena Popescu se încrede prea mult încă (deşi sînt semne că interesul este în scădere) în eficacitatea abordării stricte a literaturii, avînd, cu alte cuvinte, pretenţia de ştiinţă adevărată, într-un domeniu unde e loc pentru conjecturi relative, nu şi pentru adevăruri absolute. Este o carte de analiză minuţioasă şi, pe alocuri, întortocheată, din exges de prudenţă, în care orice observaţie este verificată de două ori şi orice concluzie amînată pînă la strîngerea tuturor dovezilor. Marja de aventură sau de eroare pe care autoarea şi-o îngăduie apare îngustată la minimum. Demonstraţia înaintează încet, pas cu pas. Lungul drum al descrierii critice a operei lui Slavici

e străbătut pe etape, scurte, ca o călătorie cu diligenta, cu schimbarea cailor din poştă în poştă. Nici un detaliu nu e trecut cu vederea; nici o relaţie ignorată. Imaginaţia critică e controiată la mai multe aparate deodată. Un spirit mefient conduce la nesfîrşite tatonări şi ocoluri. Ceea ce Magdalena Popescu remarcă în legătură cu cutare nuvelă a lui Slavici este adevărat, în primul rînd modul ei de a citi literatura: „Descrierea retardatantă, diletatorie, intrarea în subiect, atingerea unor cote

afective tot mai înainte au loc după lungi volute introductive, care înregistrează circular peisajul larg, turma, cîinele şi apoi păstorul". Cu deosebire că „didacticismul"' acesta nu răspunde atît, în cazul criticului, unui instinct artistic, cît unuia ştiinţific; şi provine dintr-o neîncredere iniţială în puterea criticii de a convinge şi altfel decît prin rigoarea metodei. Stilul însuşi este precis, fără echivocuri terminologice, deloc amfibiologic, totuşi bogat şi nuanţat; aerul lui de probă seriozitate nu-i ştirbeşte din eleganţa literară foarte sugestivă.

Studiul despre Slavici reflectă atît o obsesie a metodei, cît şi încercarea de a se elibera de ea. începe cu o mărturisire neaşteptată; „ Orice critic literar nu e doar un specialist al lecturii. El este şi un amator al ei. Această relaţie personală şi directă între text şi lector trebuie să rămînă condiţia inevitabilă a oricărei bune lecturi, oricît de specializat, invadat şi infestat de literatură ar fi criticul. Cu alte cuvinte, el trebuie să păstreze plăcerea lecturii". Căci, în fond, efortul autoarei constă tocmai în a proba eficacitatea unei tratări sistematice a materiei, singura capabilă - sîntem împinşi să admitem - să ofere o interpretare nu numai nouă a unei opere care a făcut obiectul atîtor exegeze, dar şi plauzibilă, fundamentală. Aşadar, ea este interesată în a alege mereu metoda cea mai nimerită, nicidecum în a se încredinţa, pur şi simplu, unei intuiţii de moment. Totuşi mici gesturi de independenţă faţă de canonul genului şi o vie inteligenţă artistică ne pun în gardă contra absolutizării acestei constatări. O oarecare nostalgie a lecturii ingenui se simte printre rînduri, chiar dacă ea poate fi interpretată şi retoric, ca o tactică sau ca un artificiu paradoxal menit să întreţină iluzia spontaneităţii: ,,Să facem pentru o clipă abstracţie că mai toţi cunoaştem nuvela de la vîrsta şcolarităţii şi să efectuăm o lectură ingenuă, asemănătoare aceleia de care au beneficiat primii ei cititori". Referinţele la critica anterioară lipsesc aproape cu desăvîrşire, şi nu din orgoliu, ci tot din nevoia, probabil, de a sugera un contract nepericlitat de tradiţie cu textul. Multe opere ale scriitorului nu sînt măcar menţionate (romanele ultimei perioade, piesele de teatru), dintr-un fel de netă decizie de a alege exact acele lucruri care spun ceva criticului, puţin dispus a stărui asupra rebuturilor. Sau, în orice caz, el caută relevanţa pînă şi în nereuşita artistică, alcătuind în final un convingător studiu de patologie literară (Scheme şi precepte) fixează „figura" definitivă a convenţionalismului în care proza lui Slavici a alunecat, fără scăpare, după Mărci. Monografia e voit incompletă, ca un eseu, salvată de anchiloză prin structura ei insolită. Ca să nu mai zic că heteronomia metodică e anunţată din capul locului, ca şi cum criticul ar voi să se pună la adăpost de obiecţii.

însă heteronomia metodei în critică este deja semnul libertăţii. Slavici exprimă o fermecătoare contrazicere; între voinţa de ordine a comentariului, ce îmbracă forme ştiinţifice, şi spaţiul de orice metodă, ca reflex pe jumătate inconştient al unei dorinţe reprimate spre libera invenţie. Educaţia şi informaţia Magdalenei Popescu sînt netăgăduit pozitive, în spiritul criticii mai noi; dar ele nu reuşesc să anihileze pe de-a-ntregul o natură artistică, destul de vie, călăuzită de impresie, de

f

gust şi de un simţ al concretului ce răzbate prin orice schemă preconceptă.

Ştiu eu, apoi, cît de obiectiv întemeiată este alegerea uneia sau alteia din metode? Şi fiindcă spaţiul articolului tot nu-mi permite să intru în detaliile studiului - care este plin de personalitate şi hotărîtor în ce priveşte pe Slavici - voi stărui asupra chestiunilor procedurale. Nu cumva strategia critică a autoarei ţine şi de plăcerea superior intelectuală a jocului, a alertării perspectivelor şi a varierii mijloacelor? Iată, de exemplu, cazul ideilor lui Slavici din prima epocă de creaţie, analizate strict structuralist, pe urmele lui Greimas, Barthes şi Todorov. Nu s-ar fi pretat ele cu adevărat şi la o altă abordare? Foarte discutabil. Fapt este că, în deplină, cunoştinţă de tehnica structuralistă, Magdalena Popescu scrie, plecînd de la ele, un mic tratat de naratologie. Demersul deductiv maschează, însă, mi se pare, unnl inductiv. Lenta desfacere a mecanismului, schemele funcţionale şi clasificaţiile .tipologice mă lasă indiferent, căci continui să le consider rebarbative ca aspect şi în fond exterioare fiinţei operei, dar intuirea pătrunzătoare a unui mod de creaţie este reală. Şi, spre a urma exemplificarea, Moara cu noroc, Pădureanca ori Mara excludeau o metodă similară? Valoarea lor estetică superioară le făcea, automat, mai puţin apte pentru o cercetare structuralistă? S-ar părea, după o distincţie devenită clasică, a lui Gerard Genette, că domeniul structuralismului îl alcătuiesc operele capabile a forma serii, indiferent de valoarea lor pentru noi. Dar distincţia nu e absolută şi Mara, bunăoară, ca unul din întîile romane româneşti, ori Moara cu noroc, utilizînd tehnica realismului psihologic înainte chiar de teoretizarea ei, ar fi sugerat destule idei unui structuralist, însă, în cazul lor, Magdalena Popescu schimbă modelul, apelînd la o critică în linii mari antropologică (în care definirea omului slavician şi a relaţiilor lui cu

{

ceilalţi devine esenţială: „ loc geometric al părerii proprii despre sine fi al părerii celorlalţi despre el", sau „ ringul de înfruntare între voinţa de a fi şi voinţa morală), inspirată şi de M. Bahtin din cartea despre Dostoievski. Personajul se află în centrul atenţiei, consideraţiile au un caracter psihologic, moral şi filosofic, în sfîrşit, Magdalena Popescu

adaugă şi un studiu de tip sartrian al omului Slavici, convinsă fiind că el nu explică decît cu totul ipotetic opera, dar schiţîndu-l pentru ineditul asupra personalităţii, pe care îl aduce în raport cu biografiile tradiţionale.

N-am de gînd să contest utilitatea studiului metodic, structuralist ori antropologic, în critica literară; ci doar să indic relativitatea lui. Nu sînt măcar sigur că această utilitate provine din adecvare, căci ar însemna să cred în universalitatea unor procedee, o dată stabilită potrivirea lor la anumite opere; cred,

tocmai dimpotrivă, că adevărata critică începe de la descoperirea metodei proprii, nimic nefiindu-i ştiut dinainte. Nu metoda face critica, ci critica face metoda. Dacă Slavici al Magdalenei Popescu este o carte foarte bună, de care cercetătorii operei ardeleanului vor trebui să ţină cont de aici înainte, ea este - oarecum împotriva voinţei autoarei - prin noutatea radicală a viziunii critice. Iar o viziune e şi mai mult şi mai puţin decît o tehnică; şivspre deosebire de aceasta din urmă, care se învaţă şi se aplică, ţine de o înzestrare naturală, de o conformaţie specială a spiritului omenesc; este „vocea" sau .,urechea" criticului, înnăscută şi {repetabilă.

Magdalena Popescu e, desigur, un cititor specializat, ca acela la care se referă ea însăşi, şi merită toată stima noastră pentru hotărîrea cil care refuză improvizaţia ori facilitatea gustului. Dar este şi un critic, unul din cei mai talentaţi ai generaţiei ei, cu fineţe a intuiţiei şi serioase lecturi, din spiţa pe care M. Ralea o numea a „realiştilor' (opunînd-o ,,iluzioniştilor"), adică a acelora care nu consideră o înjosire analiza răbdătoare şi laborioasă.

(România literară, nr. 45, 1977)

350

Cornel Ungureanu

CORNEL UNGUREANU „La umbra cărţilor în floare"

Sub un titlu de sugestie proustiană (La umbra cărţilor în floare), Cornel Ungureanu îşi strînge cu oarecare întîrziere în volum o parte din articolele consacrate criticii actuale, şi în primul rînd foiletonisticii. El însuşi cronicar literar, de mai mulţi ani, autorul îşi aşază debutul editorial sub semnul unui elogiu al comentatorului de literatură: „Foiletonistul - scrie el în Despre foiletonişti şi scriitori - e un degustător, un autor epic existînd prin intermediul lecturii. Protejat de cărţile «în floare», subiectivitatea sa rămîne vie, nealterată. Această carte a fost într-un fel o călătorie In căutarea lui ca personaj al unei istorii literare ipotetice, dar şi al unui roman ipotetic, unic, imprevizibil". O asemenea pretenţie, fiind vorba totuşi de recenzii, poate să ni se pară exagerată; dar trebuie spus că ea nu rămîne în culegerea lui Cornel Ungureanu fără o anume acoperire, fiindcă autorul are netăgăduit talent, inventivitate, stil, mergînd pînă la a-şi înscena ideea pentru mai mult efect, mimînd ironic pe cei despre care scrie, cu o strategie care e înainte de toate literară.

De calitatea expresiei critice ne putem da seama imediat: „E o critică (a Im Ş. Cioculescu) democratică, nesofisticată, directă şi francă, înzestrată cu vocaţia definiţiei drepte şi neşovăitoare, cu intuiţii perfecte, dar şi cu un zlmbet maliţios şi cu o substanţială moştenire de otrăvuri saintebeuviene, acele cuvinte cîrtitoare, vorbe de duh menite să vestească şi să întreţină în cititor un fel de bună . dispoziţie, pregătindu-l pentru întîlnirile, cele de gală, cu marile valori ale literaturii". Un pas mai departe face criticul în, de exemplu, caracterizarea foiletoanelor lui Cornel Regman, unde metafora, analogia, construcţia literară devin procedeele principale: „Anunţată blajin („cică nişte cronicari"), ca un fel de basm, cartea lui Cornel Regman e un western al criticii, cu saloon, cavalcade, piei roşii şi feţe palide". Concis, enumerativ, mizînd pe definiţia din vîrful peniţei, uneori superficială, adesea memorabilă, stilul criticii lui Cornel Ungureanu e de o spontaneitate ce pare foarte firească, dar care, la o privire mai atentă, începe să-şi arate unele artificii şi trucuri.

Este mai întîi un ton repezit, telegrafic, comentariu critic în alfabet morse, care depăşeşte ritmul normal al lecturii şi produce oarecare impresie de afectare. Fiecare articol, oricît de scurt, e împărţit în puncte şi subpuncte, pentru înlesnirea cititorului de reviste, dar cu ostentaţie, ca şi cum criticul s-ar acomoda uşor batjocoritor aceste

necesităţi publicistice. Temător să bată apa-n piuă, el acumulează fapte şi însuşiri, retează frazele sau le imprimă în ritm vertiginos, presară la tot pasul întrebări, exclamaţii, ca nişte ghimpi meniţi să ţină interesul treaz.

în al doilea rînd, se observă epicizarea comentariului. Criticul îşi îngăduie libertăţi ce transformă pagina critică într-o scenetă cu cadru, personaje şi dialoguri. Un articol al lui Cornel Regman este rezumat astfel: „Dintr-o carte de peste 500 de pagini, Cornel Regman alege un capitol şi îl disecă, punînd în mijlocul frazelor macerate de explozia pamfletară pe însuşi autorul în cauză. Cum apare ideea infamă? Foarte simplu. La mijloc e un quaker, un membru al unei societăţi de temperanţă. După descoperirea personajului, Cornel Regman îl încadrează sectei: quakerul e vestitorul de nenorociri, - socotindu-se trimisul apocalipsei. In fine, aceste mărunţişuri nu au importanţă, trimisul să se predea. Iată o operaţiune duşmănoasă, care cere represalii, şi criticul e gata de cele mai teribile. Şi, după ce muniţiile au fost istovite, după ce quakerul e convertit, la modul iluzoriu, la religia foiletonului, Cornel Regman găseşte un drum al împăcării, exclamînd peste cîmpul însîngerat al bătăliei" etc.

Nici vorbă că aici stilul însuşi al lui Cornel Regman e imitat cu intenţie parodică, după cum, scriind despre Valeriu Cristea, parodia îl vizează pe aceasta din urmă: „ în excursiile sumare prin literaturile străine, Valeriu Cristea e un sentimental scriind romanţe (frumoase) despre Lesage, Saint-Beuve, Italo Svevo... Critica romanţată a lui Valeriu Cristea lasă însă destul loc pentru idei generale... Cartea lui de debut e o frumoasă călătorie de agrement pe locurile care vor trebui cercetate pe viitor în haine lejere, de rînd, atît de necesare, nu, muncilor trudnice ale spiritului". Critica lui Cornel Regman şi cu a lui Valeriu Cristea - se adaptează cameleonic la subiectul ei, uneori chiar împotriva voinţei autorului („ Ideea aceea cu homo aedificator nu era găselniţa lui M. Ungheanu" - sună atît de bine a frază din M. Ungheanu, încît ar fi să-l bănuiesc pe Cornel Ungureanu de o perfidie...), şi e în esenţă maliţioasă. Umoarea criticului rămîne imprevizibilă. Tonul cel mai plin de amenitate se răsuceşte brusc în ironie: „Faţă de exegeţii lui Ibrăileanu şi Călinescu, de altfel, AI. Piru nu manifestă nici o cruţare, în fond, de la înălţimea Domniei sale, posibilă". Sau, din contra, severitatea se îndulceşte, devine nostalgic-legănătoare, ca o visare cu ochii deschişi deasupra cărţii analizate. Ironia se coboară cu o treaptă sub text. Am impresia că însuşi titlul (La sfîrşitul lecturii) a putut provoca dispoziţia interioară: „Să se fi vindecat autorul Marelui Alfa de astmul arhivelor prin intrarea în

voioasa lume a scriitorilor? Posibil. Zestrea de cultură agonisită altădată îl aduce oricum printre cei mai buni dintre ei... La sfirşitul lecturii e un sfîrşit de adolescenţă (cît de frumoasă) critică si eseistică. O adolescenţă în care Alexandru George povestea (cît de frumos povestea) întîmplările fioroase din literatură. Povestiri fioroase, adică, în care eroii erau critici şi istorici literari". Nu se poate, evident, ca această „răutate" tipică de critic să nu-şi îngroaşe uneori liniile în veritabile pamflete în care, indiferent de adevăr, calitatea artistică e indiscutabilă: „Fraza de debut a cărţii lui Picon, de mare conciziune..., apare si la Georgeta Horodincă, scîlciată, împovărată de pronume relative... In această orgie de «care», amintirea lui Picon ar fi fost desigur o impietate. A lui Proust, mai puţin; intre memorie şi falsă memorie, descoperirile eseiştilor pot fi paralele, după cum a fost şi descoperirea Americii de către vikingii cu piroge ori cu corăbii cu cap de struţ". Riscul acestui stil spumos, coroziv, este să devină fastidios şi în loc, de pildă, de două propoziţii simple care să demonstreze ce era de demonstrat, întîlnirri asemenea disproporţionate şi cam puerile execuţii: „Nici nu bănuiam că această frază, cea care inaugurează cartea (Mutaţiile realismului de Ioana Creţulescu), e atît de semnificativă şi că riscurile imense, pe care noi le bănuim doar o plăcută figură de stil, o abstracţie cu valoare oratorică, devin mai concrete decît cele ale automobiliştilor de formula I (unu). Abia terminat argumentul, O privire istorică ne înscrie în primele viraje. Din cele 25 de pagini ale acţiunii prospective şi retroactive reîntîlnim atîtea nume şi titluri..., Incit numai superlativele ne reamintesc cum că prima parte a cursei se desfăşoară (cu Balzac, Flaubert, Concourt etc.) prin faţa tribunei oficiale " etc. Evident, criticul prinde aici un ton prea sus şi e ameninţat, ca şi Cornel Regman, Valeriu Cristea, de literaturizare, paradoxală dacă ne gîndim că toţi sînt observatori incisivi ai operelor, spirite raţionale, pozitive şi, cum se şi cuvine, prozaice.

La umbra cărţilor în floare e un debut mai mult decît promiţător. Cornel Ungureanu e un critic format, original, ale cărui cărţi viitoare le aşteptăm cu mare curiozitate.

(România literară, nr. 3, 1976)

353

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

MIRCEAIORGULESCU „Firescul ca excepţie"

După cele două Ronduri de noapte şi Scriitori tineri contemporani, recenta carte a lui Mircea lorgulescu (Firescul ca excepţie) reprezintă, în prima ei parte, o surpriză. Deşi a scris mai demult despre Gherea, autorul a părut a se consacra actualităţii, răcind, în paginile „României Literare" şi ale ,,Luceafărului", operă de recenzent harnic şi sistematic, din care au rezultat trei volume de articole. Asemenea articole sînt şi în Firescul ca excepţie (despre^ critici şi despre prozatori), în secţiunea a doua a culegerii, fără a mai fi legate prin vreun criteriu de unitate, însă surpriza o constituie micul eseu intitulat Din vremea lui Dinicu Golescu (ce nu depăşeşte cincizeci de pagini, cu note bibliografice cu tot), vădind înclinare spre istorie (nu doar literară), ca sinteză epică şi ştiinţifică inefabilă, cum ar fi zis G. Călinescu. Eseul este cel mai bun lucru ieşit pînă azi din mîna criticului şi, considerat în sine, un text serios şi deopotrivă încîntător, scris cu inteligenţă, cu umor şi pe alocuri cu sarcasm. Mă voi ocupa în special de el, în această cronică.

Deşi se pune la adăpost de eventualele critici ale istoricilor de profesie („ Observaţiile mele nu privesc in nici un chip rezultatele la care au ajuns şi vor ajunge istoricii de profesie - scrie autorul cînd evocă

răscoala lui Tudor Vladimirescu -; provin dintr-o lectură a faptelor istorice şi sînt, cel mult, simple reflecţii de amator, fără nici o pretenţie de ştiinţă, făcute dintr-o perspectivă atît de evident literară incit această precizare este aproape inutilă"). Mircea lorgulescu .a consultat o bibliografie substanţială şi s-a vîrît pînă în gît în epoca lui Dinicu, asemeni unui veritabil istoric. El are totuşi unele motive tactice de a-şi refuza meritele în această direcţie; spre a şi le putea revendica într-o cu totul alta, şi anume una literară, epică. Eseul este un fel de însemnare a călătoriei lui Mircea lorgulescu în timpul ultimului domnitor fanariot şi al primului domnitor pămîntean cu scopul nu atît de a reconstitui viaţa sau de a analiza opera lui Dinicu, ci, mai ales, de a schiţa profilul unui intelectual opoziţionist într-o epocă de arbitrar şi autocreaţie. Datele sînt puţine şi contradictorii: ar trebui „o imaginaţie de romancier" spre a umple golurile. Cu delectare (ce se simte la lectură), Mircea lorgulescu imaginează (bazat pe documente) firea şi preocupările unui boier român de rangul întîi, născut într-o familie de cărturari, care trăieşte sfîrşitul epocii fanariote, deşi nu şi pe cel al fanariotismului (vai, mult mai durabil, acesta din urmă, prilejuind lui

Caragiale teribila batjocură folosită de Mircea lorgulescu drept motto: „ Să-i dăm o dată dracului pe fanarioţi, să nu mai pomenim de ei' Acu, slavă Domnului! sîntem regat independent!"), în două privinţe cel puţin criticul se desparte de concluziile istoricilor: întîi, acolo unde aceştia vorbeau doar de „primul român modern" sau de „un mare boier reformator", el împinge lucrurile mai departe considerînd pe Dinicu „un contestatar"; apoi, cînd aproape toată lumea pare convinsă de metamorfoza boierului întors din exil, gata să scrie cartea l\ii principală, Mircea lorgulescu întrevede o perfectă continuitate între actele lui Dinicu din preajma şi din timpul răscoalei lui Tudor şi opera sa de după exil. Dar mai sînt şi alte corectări ale opiniilor consacrate. Ostilitatea faţă de fanarioţi a boierului îmbrăcînd de obicei formele indirecte ale celui desprins cu viaţa la curte (intrigi, instigaţii, pamflete anonime), opera literară reprezintă în adevăr altceva şi anume expresia unei dizidente radicale. Mircea lorgulescu nu exagerează meritul strict literar al însemnării. Autorul nu i se pare a fi compus mînat de un demon interior artistic. „Scrie, de fapt, fiindcă nu poate şi nu mai poate acţiona: dar nu ca o compensaţie, ci cu convingerea masivă că altă soluţie nu există; iată de ce în scris el exprimă o credinţă şi expune un program, dar totodată se exprimă. Nu era scriitor, şi o ştia", însemnarea face, în fine, parte dintr-un program de acţiune (culturală, socială, politică) prin care Dinicu (şi fratele său lordache) înţelegeau să ajute la propăşirea ţării şi poporului lor. Printr-o serie de aparente opoziţii (ce sînt în fond paralelisme: fapta şi cuvîntul, autorul şi cartea), Mircea lorgulescu defineşte opera lui Dinicu, în întregul ei, ca pe o expresie a voinţei de normalitate într-o epocă aberantă. Titlul eseului ar fi putut fi acela al întregului volum: căci „firescul ca excepţie" este tocmai formula potrivită pentru ceea ce face Dinicu, încredinţat de rostul său social, atunci cînd istoria îşi ieşise din ţîţîni; menţine normalitatea - de gîndire, de expresie, - în condiţiile aberaţiei instituţionalizate. Concluzia lui Mircea lorgulescu despre însemnare mi se pare foarte justă: „ Venit dintr-o lume aberantă, cum era acea din principatele fanariotizate, Constantin Golescu descoperă, călătorind in Occident, o lume firească; în care spiritul său deloc amorţit nici pînă atunci şi sigur nedeformat se trezeşte şi se integrează într-un chip cit se poate de normal. Cu adevărat uimit se arată a fi marele logofăt nu de ceea ce vede în voiajul său, ci de ceea ce îşi aminteşte despre ţara lui". Această inversare, de la urmă, a problemei însemnării este esenţială pentru sensul atribuit de critic acţiunii eroului său.

Interesantă, deşi oarecum sumară şi meritînd a fi dezvoltată, este analiza însemnării ca text, să zic aşa, pedagogic, Mircea lorgulescu,

după ce situează, cum am văzut, opera principală a lui Dinicu în cadrul programului său general (şcoli, societăţi culturale, tipărirea de cărţi trebuincioase, traduceri, antologii, adaptări etc.), conchide că scopurile boierului sînt ^„pedagogice": „vrea să informeze, să convingă, să influenţeze", în tot ce întreprinde după 1826 - deci şi în însemnare - se remarcă mai puţin o convertire a lui Dinicu însuşi (aşa au crezut majoritatea comentatorilor), şi mai mult o intenţie de a converti pe cititor, pe contemporan. Textul însemnării e marcat de p „strategie a persuasiunii" care lasă „discursul ideologic într-un plan aparent secundar". Cu alte cuvinte, autorul adoptă „ atitudinea urnii observator neutru, obiectiv, preocupat exclusiv de înregistrarea exactă a celor văzute", trăgînd de aici cu spontaneitate jucată propunerile sale de reformă. „Forţa evidenţei slujeşte astfel intenţiile lui reale; şi totodată le ascunde, întrucît propunerile reformatoare apar mi mimai ca fiind nepremeditate, dar şi ca involuntare, spontane, naive. Consideraţiile lui Constantin Golescu se nasc, s-ar zice, în chip reflex; par consecinţele fireşti ale priveliştilor şi împrejurărilor concrete descrise". Şi aici Mircea lorgulescu intră în contrazicere cu opinia anterioară; căci identifică în naivitatea lui Dinicu un calcul, o strategie, şi, la fel de şocant, citeşte însemnarea nu ca pe o exclamaţie prelungită de uimire (şi de oroare), ci ca pe o scriere de observaţie neutră şi exactă. Mircea lorgulescu adaugă în legătură cu acest aspect: „..Privirea lui Constantin Golescu este neîndoios tendenţioasă; dar sub o aparenţă de deplină normalitate. El foloseşte, se poate afirma, o tehnică a citatului: citează realităţi, dar nu pentru a le prezenta, ci pentru a vorbi prin intermediul lor, pentru a se exprima, pentru a spune ceea ce nu putea spune direct, liber". Iată o nuanţă necesară. Acest limbaj esopic nu este altceva decît o travestire a discursului ideologic: „ Ordinea cauzală a evenimentelor (desfăşurarea călătoriei în spaţiu şi timp) este înfrîntă de ordinea discursului ideologic travestit, de urmărirea unor teme impuse de personalitatea naratorului; iar acestea sînt în chip manifest de natură politică, socială şi culturală, obligînd astfel la redacţie, la generalizare şi la sistematizare". Pedagogia îşi atingea ţelul doar întrucît nu se proclamă că atare. Dinicu se dovedeşte un diplomat abil şi în scris, nu numai în viaţă, însemnarea (în interpretarea lui Mircea lorgulescu) nu mai seamănă deloc cu acea operă fermecătoare prin stîngăcie şi de o imensă naivitate cu care eram învăţaţi; ea devine expresia unei ideologii precise, slujită cu pricepere şi chiar cu viclenie, ascunsă diplomatic în pilde sau citate. Să fi fost oare candoarea prozatorului din însemnare a călătoriei mele cu adevărat la fel de prefăcută cum a fost,

cu siguranţă, firea boierului călător (şi exilat)? Ar trebui să recitesc eu însumi pe Dinicu spre a putea discuta valabilitatea tezei Ini Mircea lorgulescu: e destul a-i constata deocamdată deplina validitate critică, adică rigoarea şi coerenţa.

Restul cărţii cuprinde (cu o excepţie) recenzii de opere de critică şi de proză, în acestea regăsim stilul cunoscut al autorului, în care observaţiile precise, de amănunt, nu mai sînt dublate, ca în Din vremea lui Dinicu Golescu, de o mare fantezie critică, şi pot părea uneori, de aceea, cam şicanatoare. Voi trece peste recenziile la romane, cu ale căror diagnostic nu mă întîlnesc aproape niciodată, reţinînd un articol, ceva mai lung, despre Perpessicius, care mi se pare a ridica o problemă instructivă. Punctul lui de plecare e, firește, dezacordul faţă de opinia consolidată: Perpessicius n-ar fi criticul tolerant, generos, s-a vorbit mereu pînă de curînd, ci ,,itn arhivar neobosit- ce-şi umple depozitele cu mărturii despre prezent, însufleţit de speranţa într-un viitor ce va şti să vadă", a cărui dăruire şi fidelitate benedictină sînt în fond „ucigaşe": „Balsamul criticii lui Perpessicius nu era deloc folosit pentru alinarea rănilor, cum zice Lovinescu" Cîtă maliţie, cîtă mezantropie ascunde critica bunului iubitor de literatură Perpessicius au început să descopere şi alţii în timpul din urmă: sîntem oarecum în bizara situaţie de a înlocui clasica formulă a generozităţii nediferenţiate (la impunerea ei a contribuit mai ales G. Călinescu), prin care criticul era de obicei caracterizat, cu una a intoleranţei nediferenţiate! Eliminînd excesul contrar, nu e mai puţin frapantă această posteritate a autorului Menţiunilor, în care Mircea Iorgulescu se înscrie cu un articol plin de remarci personale şi adevărate. Articolele despre critici sînt în general superioare celor despre romane, chiar dacă unele menţin discuţia într-un plan prea circumstanţial. Mircea Iorgulescu a arătat (mai ales în Scriitori tineri contemporani) vocaţia formulei pregnante, memorabile, a portretului din cîteva trăsături. Critica lui toată (pînă la Dinicu) e, în linii puţine şi apăsate, categorică, simplificatoare (ceea ce nu e tot una cu simplistă), suficientă, dogmatică, uzînd cu plăcere de judecăţi (ce se dovedesc cîteodată prejudecăţi), tăind de-a dreptul chiar şi cînd ar trebui să ocolească. Pe cît de neiertătoare de obicei cu scriitorii buni (cărora le descoperă sadic cusururile cele mai mici), pe atît de concesivă uneori cu mediocrităţile (cărora le ignoră defectele mari), ea pare incoruptibilă chiar şi fiind numai drastică. Din vremea lui Dinicu Golescu reprezintă, tocmai de aceea, o experienţă utilă pentru autor şi perfect izbutită pentru noi: păstrînd decizia, dorinţa de inedit, de răsturnarea a tot ceea ce pare a se fi transformat în clişeu,

ca şi expresivitatea lapidară, critica lui Mircea Iorgulescu se îmbogăţeşte acum cu imaginaţie, strategie, joc de planuri şi de nuanţe, elemente, acestea, de savoare şi de stil artistic. Călătoria în timp a criticului actualităţii este totdeauna folositoare.

(România literară, nr. 32, 1979)

Marin Mincu

MARIN MINCU „Eseu despre textul poetic II"

„ Nu am făcut polemică pînă acum decît rareori. De exemplu, cum am mai spus, cartea Poezie şi generaţie a fost scrisă în polemică cu N. Manolescu, care susţinea prin 1972 în Argeş că promoţia noastră este total manieristă faţă de promoţia sa. Violenţa cu care mi-a primit cartea mă confirmă".

Marin Mincu a publicat Poezie şi generaţie în 1975 şi recenzia mea, departe de a fi violentă (sînt un critic foarte paşnic!), exprima pur şi simplu un alt punct de vedere. Credeam, între altele, că Nichita Stănescu este un poet important şi care nu merită tratamentul pe care i-l aplica autorul cărţii; întrevedeam, apoi, la cei mai tineri poeţi de Ia 1970, un manierism precoce, ceea ce nu era numaidecît o judecată de valoare, în 1986, Marin Mincu revine asupra poeziei româneşti din ultimele decenii, într-o perspectivă nouă mai cuprinzătoare, într-un studiu intitulat Eseu despre textul poetic, H. (Cifra romană arată că autorul îşi consideră cartea ca o continuare a celei din 1981, Ion, Barbu - eseu despre textualizarea poetică, deşi mai normal ar fi fost s-o considere o continuare a cărţii din 1975). De data aceasta, el socoteşte pe Nichita Stănescu unul din marii poeţi europeni ai secolului şi consacră a treia secţiune a cărţii poeziei... manieriste scrise în jurul lui 1970 de către congenerii săi. „Concesia" pe care o face punctului meu de vedere de odinioară nu-l împiedică saşi gîndească noua carte tot în polemică cu mine, şi anume cu punctul meu de vedere de astăzi despre poezie. In două Postscriptumuri, însumînd cincisprezece pagini, ca şi în alte numeroase împrejurări, ţine cu tot dinadinsul să se diferenţieze de mine, mai mult, să-şi revendice prioritatea unor idei. Nu mă deranjează cîtuşi de puţin polemica. Dezacordul este în critică atitudinea cea mai firească. Aş fi naiv dacă aş crede că dreptatea este în toate cazurile de partea mea. Mi-am revizuit părerile ori de cîte ori Ini s-a părut că am greşit. Dar ceea ce nu înţeleg în ruptul capului, în materie de discuţie sau de controversă intelectuală, este competiţia pentru prioritatea unor observaţii. Sînt convins de paradoxul că nimeni nu este cel dintîi în formularea unei idei, formulare care se atribuie de obicei celui mai norocos. America nu poartă numele lui Columb.

Am făcut această introducere fiindcă mi se pare că ţinta principală a polemicii lui Marin Mincu în Eseu despre textul poetic nu este corectitudinea unor aprecieri, ci prioritatea exprimării lor. Aş fi preferat să-i pot răspunde la obiect, într-un caz sau altul de nepotrivire,

dar trebuie să constat că astfel de cazuri sînt mult mai rare decît lasă să se înţeleagă obstinaţia lui polemică. De regulă, nepotrivirile sînt minore, simple chestiuni de termeni (cărora tonul le dă dimensiuni disproporţionate: „se deduce cu uşurinţă că N.M. confundă modelul cu formula" sau: „nu există decît o explicaţie: se pare că N.M — şi nu numai el - reia confuzia uimitoare între realitate şi real" etc.). Şi, aproape de fiecare dată problema pentru Marin Mincu este mai puţin aceea de a-şi susţine o ipoteză proprie decît aceea de a-i acredita întîietatea. Un orgoliu imens străbate toate frazele acestei cărţi, în atîtea privinţe, remarcabilă, frisonînd de semne de exclamaţie şi de sublinieri didactice, şi menită, după credinţa, aşezată la vedere pe copertă, a autorului să ne (pe noi toţi, mari şi mici) „ instruiască despre lucrurile mai deosebite petrecute în spaţiul poeziei". De la acest nobil scop n-o clinteşte nici chiar proximitatea ridicolului. Căci iată ce citim în Argument: „ Ne iluzionăm să credem că ipoteza noastră «teoretică» a avut o influenţă imediată asupra poeţilor înşişi, care astfel şi-au clarificat «direcţia» propriului discurs poetic, înţelegînd mai bine resorturile mai complexe ale actului lor. La fel, ne place să credem că şi criticii tineri - şi nu numai! -au avut un folos epistemologic şi metodologic decelabil cu uşurinţă în activitatea lor critică, după apariţia în 1981 a lucrării Ion Barba - eseu despre textualizarea poetică. Pentru prima dată în critica noastră actuală se proba o metodă sincronă" etc., etc. Sper că nu mai e nevoie să spun în aceste condiţii, de ce n-am de gînd să intru într-o discuţie de detaliu cu Marin Mincu. Şi, ca să elimin orice neînţelegere, declar că-i recunosc întîietatea. în toate ideile, trecute,

prezente şi viitoare. Plăcerea lui în acest joc, care nu e chiar de-a v-aţi ascunselea, de a striga „piua-ntîi!" este atît de mare, încît ar fi păcat să i-o stric.

Principala modificare petrecută în poezia românească şi receptarea ei critică ar fi, în ultimul deceniu, apariţia şi impunerea noţiunii de text: ,,... Poezia s-a schimbat obligată de sistemul de aşteptări modificat al lectorului şi acest sistem de aşteptări s-a modificat fiindcă modalităţile de a fi ale poeziei nu mai erau aceleaşi". Noţiunea de text trebuie privită în legătură cu evoluţia raportului dintre eul poetic şi obiectul său, pe care Marin Mincu o examinează într-un concis şi clar capitol introductiv. Pe scurt, evoluţia ar fi aceasta: iniţial, poezia emană de la o instanţă de enunţare transcendentă şi care se referă la un obiect exterior; apoi, instanţa se transformă într-un eu poetic autonom şi tot mai conştient de sine, care propune o structurare a realului prin intermediul unor coduri retorice cu caracter istoric; în fine, eul poetic aboleşte orice mediere. Marin Mincu scrie:

„ Marele deziderat este acesta: a reuşi să parcurgi toate obstacolele pînă la acel eu real pe care-l poate naşte, viu şi autentic, Vocea. Este întreg drumul parcurs de la Arghezi la Nichita Stănescu ". O problemă asemănătoare (şi uneori în termeni asemănători) a ridicat Eugen Negriei în Introducere în poezia contemporană.

Trec peste „exemplele istorice", care arată metamorfoza eului poetic, de la Arghezi la Nichita Stănescu, spre a ajunge la clasificarea poeziei noi. Prin această sintagmă, Marin Mincu înţelege poezia generaţiei lui Nicolâe Labiş împărţită în patru promoţii: cea dintîi, caracterizată de o conştiinţă „adamică", inocentă, numără pe Nichita Stănescu, de la începuturile lui, pe Sorescu al primelor Poeme sau pe Ion Gheorghe din Căile pămtntului; a doua, în care s-ar afla loan Alexandru, dar şi Mircea Ivănescu, Cezar Ivănescu, dar şi Angela Marinescu, stă sub influenţa lui Blaga, Bacovia şi Barbu, pe linia expresionismului şi în general al metafizicii; a treia este promoţia manieristă afirmată în jurul revistei clujene „Echinox"; a patra este promoţia textualistă, numită de alţii generaţia 80. După părerea mea, primele două promoţii pot fi, fără dificultate, reduse la una singură, cu precizarea că, la fel cu Nichita Stănescu, loan Alexandru de exemplu a început prin a fi „candid" şi „biografist", trecînd la formula expresionistă ulterior, tot aşa cum Nichita Stănescu şi-a schimbat-o, relativ repede, pe aceea sub semnul căreia a debutat. A treia promoţie, cea manieristă, cuprinde nu doar pe echinoxişti, ci şi o bună parte din restul poeţilor de o vîrstă cu ei, aşa cum de altfel va rezulta din secţiunea din carte închinată manieriştilor; a patra formează nucleul unei alte generaţii.

în legătură cu aprecierea acesteia din urmă, trebuie spus că, deşi Marin Mincu îi consacră primul capitol de analize, ea este în general negativă. Textualizarea fiind o boală modernă foarte nobilă (cazul Ion Barbu), tinerii poeţi optzecişti n-ar fi cu adevărat textualizaţi, ci textualişti sau textieri.(Precizez că nuanţele ce despart aceşti termeni sînt rodul reflecţiei critice a lui Marin Mincu). „ A descoperi - scrie criticul - un procedeu al scriiturii (textualizarea) şi a face din acesta singurul conţinut de comunicat în poezie, iată marea criză prin care trece poezia tînără angajată exclusiv în ofensiva textului". Se ridică două întrebări: dacă în poezia tînără nu cumva mai există şi alt conţinut decît acela indicat de critic şi de ce la Ion Barbu textualizarea are conotaţii pozitive, în vreme ce la Mircea Cărtărescu şi la companionii

săi, negative. Cum nu sînt sensibil la argumentul de autoritate, aştept să văd ce va susţine Marin Mincu peste zece ani. Deocamdată, analizele lui sînt în general corecte şi dovedesc o evidentă ştiinţă a

demontării mecanismului textual. Că nu-i place această poezie, este altceva. Fără nici o maliţie, aş nota faptul că avangardismul teoretic merge foarte bine la Marin Mincu împreună cu ariergardismul gustului. Am o singură obiecţie de principiu la analizele propriu-zise: tendinţa lor spre uniformizare. Tendinţă dublă: o dată, în măsura în care ce se spune despre un poet se poate spune - şi cîteodată se spune efectiv - despre toţi ceilalţi (indiferent că e vorba despre Petru Romoşan sau despre Mariana Marin); a doua oară, în măsura în care lui Marin Mincu i e pare că textualismul - incontestabil - al tuturor acestor poeţi e cu mult mai important, ca notă-comună, decît toate diferenţele dintre ei, care nu sînt mici deloc, dacă mă gîndesc la Ion Mureşan şi Mircea Cărtărescu, la Nichita Danilov şi Bogdan Ghiu. Unele observaţii de detaliu mi se par de asemenea discutabile: „rostirea poetică neutră" la o poetă cu o atît de pronunţată înclinaţie spre patetism ca Mariana Marin? Exclusivă practică semnificantă, textuală, în poezia cu substrat existenţial aşa de evident a lui Liviu loan Stoiciu? Textualismul devine în mîinile criticului un pat al lui Procust: mai fiecare dintre poeţii comentaţi trebuie niţeluş retezat ca să încapă în el.

Secţiunea următoare (în numărătoarea inversă adoptată de autor) se ocupă de manieriştii anilor 70, de la Ion Mircea la Virgil Mazilescu. Conceptul central este mai puţin terorist în analizele din acest capitol. Definiţia manierismului este sugestivă: el implică „opoziţia artă vs realitate", ca „mod special de situare faţă de real", prin „ înconjurarea acestuia prin ţesătura unor figuri artistice cu rolul precis de a-l epura". Sau mai pe scurt: „Toposurile culturale le înlocuiesc pe acelea -existenţiale". Scăpat de grija de a adecva poezia la teorie, criticul e mai liber şi mai ingenios în limbaj. In plus el îşi îngăduie acum să caracterizeze opere şi chiar poeţi, nu doar texte, ca un critic de modă veche. Constatăm, o dată mai mult, ce a pierdut critica prin adoptarea jargonului structuralisto-semiotic-textualist. Despre Ion Mircea ni se spune, admirabil, că este „ un alchimist medieval strecurînd sîngele îngroşat al poemului în atîtea-eprubete pînă cînd acesta devine de o transparenţă neutră". O pagină de amintiri despre Adrian Popescu e plină de farmec intelectual.

N-am să comit imprudenţa de a nega necesitatea înnoirii limbajului critic. Dar mi se pare că jargoanele la modă (azi marcă mai puţin decît ieri) sugrumă talentul. Marin Mincu ţine să fie (sau cel puţin aşa afirmă) sincron şi are grijă într-un rînd să aşeze faţă-n faţă o pagină mai veche a sa cu una nouă, ca să ne dăm seama de schimbare. Schimbarea e clară şi, ca să fiu drept, în bine: discursul critic a cîştigat

sub raportul preciziei şi al rigorii, s-a maturizat. A pierdut sub acela al nuanţei şi al plasticităţii. Oricum ar fi, preocuparea de înnoire mi se pare exagerată la autorul Eseului despre textul poetic, ca şi credinţa lui că are în această privinţă nenumăraţi emuli. Mă tem că, învăţînd bine regula de bază a jocului, generaţia

de critici de după noi nu ne va urma tocmai în rigiditatea limbajului, în tehnicitatea lui excesivă, preferind un compromis cu eseismul şi cu impresionismul de care noi ne-am cam lepădat (şi Marin Mincu, să nu uit să precizez, înaintea noastră, a tuturor).

(România literară, nr. 13,1987)

363

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

ION VARTIC „Radu Stanca, poezie şi teatru"

înclinam să cred, pînă la a citi cartea lui Ion Vartic (Radu Stanca, poezie şi teatru), printr-o impresie neverificată, că despre autorul Donei Juana s-a scris puţin: nu; unul din meritele acestui original eseu constă în a valorifica, storcînd-o de zeamă ca pe o lămîie, critica operei lui Radu Stanca. Este, cu minime excepţii, o critică postumă; însă destul de bogată, în 1962, cînd a murit, lui Radu Stanca nu i se tipăriseră nici versurile, nici piesele, nici eseurile. Cum puţinul publicat în reviste, în anii războiului, era inaccesibil, celebritatea şi-o datora activităţii regizorale. Amintirea omului în jurul căruia se grupase cîndva cercul literar de la Sibiu se stinsese pentru publicul intelectual. Unde era personajul fermecător, ironic şi plin de fantezie, rătăcitor pe străzile oraşului, care-şi juca viaţa, cum va spune Nicolae Balotă, „ca pe cel mai pasionant dintre spectacole"? Mă întreb acum dacă, ştiindu-i bine piesele regizate la teatrul din Sibiu şi cunoscîndu-l, aveam idee eu însumi, cînd îi intram în casă, măcar de faptul că scria. Eram, desigur, doar un copil, la început, dar răsfoisem Istoria lui Călinescu şi mă duceam la cenaclul local o dată pe săptămînă; aveam deci unele pretenţii literare. Sibiul nu mai era centrul cultural din timpul cînd Universitatea clujeană se afla evacuată acolo, totuşi discreţia şi retragerea lui Radu Stanca mi se par neliniştitoare. Regizorul nu şi-a montat nici una din piesele proprii (ca şi Camil Petrescu, după cum observă Ion Vartic); mai mult: nu şi-a văzut vreuna pe scenă. Critica nu se ocupă de el. Tot ce s-a scris este de după 1966, cînd a apărut volumul de versuri. Numele lui Radu Stanca s-a impus cu greu, datorită criticii din care Ion Vartic citează astăzi lucruri remarcabile. Nu există critică fără literatură; dar nici literatură fără critică. Vartic la Radu Stanca: „spectacolul interior", în volumul de debut al tînărului critic erau toate elementele. El spune: „Sibiul este o cetate barocă, iar Radu Stanca, poetul ei". Ideea plutea în aer: e meritul lui Ion Vartic de a o fi exprimat şi dovedit.

„ După cum se poate observa, schimbul care se înfăptuieşte fără-ncetare pe această scenă lirică e cel dintre iluzie şi deziluzie, specific baroc. După cum tot baroce sînt minuţia detaliului ori viziunea percepută atît de plastic ori estetismul său, nostalgia de a perfecţiona poezia. In viziunile sale, creatorul joacă rolul pe care îl are şi în viaţă, altfel spus, îşi înscenează destinul; ori prin acest comportament baroc, viaţa este teatru, după cum teatrul devine

364

Ion Vartic

viaţa". Sînt strînse în această definiţie însuşiri ce n-au scăpat în general nimănui: teatralitatea, romantismul sentimental, jocul, măştile, decorul, dantasmagoria. Esenţa liricii lui Radu Stanca se află în

iluzionismul ei superior, descifrat bunăoară de critic în Baladă studenţească: „ Poetul într-un crepuscul bîntuitor, cu febră mare, şi-a imaginat un tînăr alchimist, urcînd preocupat treptele străzii Fingerling, iar la rîndul său, acesta a iscat după îndelungi cercetări un fum cu forma unei fee: personajul e o iluzie, existînd atîta vreme cit poetul crede în ea, dar acesta îşi creează, Ia rindul lui, iluzia sa superbă". Iluzie în iluzie, deci, ca într-un joc de cuburi ce intră unul în altul, ficţiune în ficţiune, teatru în teatru: „Dar pe neaşteptate, în ficţiunea secundă apare un domn ursuz, de care poetul nu arc cunoştinţă, asupra căruia nu are nici o putere, acest personaj rămînîndu-i pină la capăt o enigmă absolută («Un domn solemn, în frac, necunoscut, / Ivit - dar nu ştiu cum - în încăpere») şi care, cuprins de-o furie fără-asemănare, striveşte fiolele misterioase ale studentului, destrămind a doua ficţiune... Drama se petece în interiorul iluziilor, cea secundă distrugîndu-se prin forţa ei însăşi, creîndu-şi singură elementul ucigător. Poetul mai poate reface, nostalgic, decorul, dar, în el, studentul cu chip suav şi ochi demonic foarte nu se mai iveşte". Am citat înadins pe larg spre a indica valoarea comentariului lui Ion Vartic, la care imaginaţia şi cultura formează un rafinat aliaj. Scris cu simpatie evidentă, eseul este riguros şi aplicat, interpretarea personală a mecanismelor fanteziei baroce, sprijinită solid pe istorie literară. Lirismul lui Radu Stanca este aşezat în relaţie cu al lui Macedonski, Bolintineanu, Mateiu Caragiale, Ion Minulescu, D. lacobescu (aceştia doi din urmă, de nu greşesc, invocaţi pentru prima oară), Leonid Dimov, M. Ivănescu, Romulus Vulpescu şi Tudor George. Dacă Ion Gheorghe (şi el menţionat) nu are ce căuta în această serie, Emil Botta şi Florin Mugur şi-ar fi găsit un loc.

Teatrul şi eseurile constituie obiectul altei secţiuni a eulu*. Alături de Camil Petrescu, teoreticianul la noi al dramei pure, Radu Stanca îi apare lui Ion Vartic drept teoreticianul tragediei pure. Piesele se bazează pe simetrii voite, -oarecum artificiale, din jocul lor rezultînd, din nou, „tensiunea barocă": ,, De cîte ori pare a se împlini rezonanţa dintre unele personaje, tot de atîtea ori armonia aceasta potenţială rămîne nedesăvirşită. Partenerii se oglindesc unul în celălalt, fără a recunoaşte chipul aşteptat. Căci metamorfoza unuia implică transformarea celuilalt, precum unei revelaţii în conştiinţă i se opune o alta, contrară. Astfel, Antonio acceptă jertfa întru absolut, dar iubita lui, smulsă din hora domniţelor, nu mai primeşte coborîrea în efemer.

Kleomede mi-l regăseşte pe copilul tnspăimîntat care-i produsese plăcerea interioară, după cum Abatirs nu se mai recunoaşte în tînărul meditativ de acum ". Cele două motive constant ar putea fi masca şi oglinda, amîndouă baroce. Fiecare personaj este el însuşi şi, în acelaşi timp, este un altul. Oglindirea reciprocă produce revelaţia. Dar simetria se dovedeşte imposibilă chiar în clipa în care se dezvăluie, în sfîrşit, în aceste răsturnări subtile intervine mereu întîmplarea: ceea ce era în vechea tragedie fatumul este aici aleatoriu. Intre necesitate şi hazard, între legea generală şi individualitate, se naşte în fond insolubilul conflict filosofic din piesele lui Radu Stanca, gîndite ca nişte parabole kierkegaardiene. E vorba, pe de o parte, de o dramaturgie în care textul, interpretarea actoricească şi regia colaborează de la început. Ion Vartic are dreptate să noteze caracterul antipirandellian al acestui teatru în care drama şi reprezentarea ei încearcă să coincidă. „Reteatralizarea" teatrului se face la Radu Stanca în sensul literaturizării lui: căci textul redevine esenţial, valorile lui stilistice impregnînd interpretarea şi montarea. Ca mai tîrziu în piesele lui Marin Sorescu, originalitatea constă în solidaritatea dintre cuvînt, gest şi viziunea de ansamblu. Citite sau reprezentate, elementele componente ale pieselor rămîn inseparabile,

ca feţele unei foi de hîrtie. Textul îşi revelă, prin întîlnirea cu actorul, scena, decorul, un fel de corporalitate fizică; în timp ce reprezentarea se ataşează de poeticitatea textului.

Ion Vartic şi confirmă cu această carte vocaţia din Spectacol interior; dincolo de fineţea interpretării critice, există la el o plăcere a construcţiei critice, a spectacolului cu alte cuvinte, la care critica are dreptul ca şi literatura, şi pe care şi-l poate oferi din cînd în cînd. Eseul nu e interesant doar prin ce se spune despre Radu Stanca, poet baroc, dar şi prin barochismul structural al unei critici în care simetriile, oglindirile, gradaţiile devin procedee de punere în scenă a lecturii propriu-zise.

(România literară, nr. 19, 1978)

„Modelul şi oglinda"

„ Datorită criticului, iar, în particular, comparatistului care, asemeni chimistului din goetheenele Afinităţi elective, e un fel de «artist al îmbinării», un Einungskunstler - operele, descojite de belfereşti considerente istorice, se caută şi se întîlnesc într-o viaţă paralelă, care le dă o formă comună nouă, neaşteptată şi paradoxală": această ingenioasă definiţie a criticii ne pregăteşte

sufleteşte pentru eseistica lui Ion Vartic din Modelul şi oglinda, a treia sa carte, inteligentă, erudită şi scrisă în acelaşi stil admirabil ca şi primele două. Obsevam cu privire la cea dintîi, Spectacol interior, consacrată aproape în întregime teatrului (ca şi secţiunea finală din Modelul şi oglinda}, că eseistica lui Ion Vartic are ea însăşi esenţă teatrală, oferindu-ne mici spectacole de idei, pline de ritm, cultivînd efectul şi surpriza şi amînînd abil deznodămîntul. Reîntîlnim spiritul ludic, predilecţia pentru păpuşerie şi farsă, pentru mască şi metamorfoză. Stilistic, particularitatea acestor eseuri constă, cu o formulă folosită de eseistul însuşi cînd scrie despre D'ale carnavalului, într-o combinaţie de răbdare şi nerăbdare. Nerăbdarea este o caracteristică mai generală a eseului, mergînd repede spre ţinta lui, prin asociaţii şi definiţii neaşteptate, sărind etapele. Eseul este totdeauna drumul cel mai scurt între două idei. Răbdarea, la rîndul ei, contribuie la întreţinerea unei atmosfere de seriozitate, a unui aer studios (deloc* pedant), care prepară condiţiile optime ale demonstraţiei critice. Adorabila superficialitate a eseului este corectată în acest fel de stăruinţa „decorticării" textului literar, de o punere minuţioasă în pagină a argumentelor şi citatelor.

Absolut remarcabile mi s-au părut, de exemplu, sub raportul acestui echilibru inefabil, cîteva din eseurile din Vieţi paralele, întîia secţiune a culegerii. Modalitatea este un detectivism al semnificaţiei. Redeschizînd dosare aparent închise autorul reconsideră probele şi ajunge la concluzii noi. O close reading, condusă cu mînă sigură, străbate textele de la un capăt la altul, stabilind genul proxim şi diferenţele specifice. UnghiuJ de analiză nu este acela tradiţional, deşi vocabularul critic rămîne circumspect. Critica tradiţională fiind una a sensului, critica modernă se îndreaptă spre semnificant. Roland Barthes vorbea de o „conştiinţă semiologică" (în Imaginarea semnului) şi reamintea că orice semn include trei relaţii: una simbolică, una paradigmatică şi una sintagmatică. Am putea, utilizînd aceste distincţii, să clarificăm critica modernă în funcţie de relaţia pe care o privilegiază. Există în primul rînd o critică simbolică, interpretativă sau hermeneutică; există, apoi, o critică interesată de paradigma

operelor, cum este, în cea mai mare parte, structuralismul; există, în fine, o critică a operei sub raportul „sintaxei", pe care o recunoaştem în analizele textuale. Nu ezit a vedea în eseurile din Modelul şi oglinda, o exemplificare a celei dintîi categorii, nu fără treceri inspirate spre a doua, dar ignorînd-o aproape cu totul pe ultima. Hermeneut, Ion Vartic este un vînător de semnificaţii „profunde", un descifrator (în cunoştinţă de psihanaliză) al sirrjbolisticii evidente ori ascunse a operei.

Legătura dintre evidenţa şi enigma oricărui text literar constituie preocuparea cea mai vie a Vieţilor paralele. Dacă bunăoară în comentariul la Două loturi de Caragiale (Despre ironie sau despre „viceversa"), părerile anterioare sînt nuanţate (cu ajutorul unor texte ale lui Vladimir Jankelevitch), în acela consacrat schiţei Inspecţiune, ele sînt pur şi simplu răsturnate. Voi urmări, în linii mari, mersul demonstraţiei din acesta din urmă (Domnul profesor Belikov şi nenea Angelache), fiindcă mi se pare, în cel mai înalt grad, caracteristic. „De ce?... de ce, nene Anghelache?": întrebarea „amicilor" casierului care s-a sinucis în preziua unui control şi-au pus-o toţi criticii lui Caragiale. Şi-o pune, încă o dată, şi Ion Vartic. Paul Zarifopol a relatat că autorul schiţei a răspuns maliţios: „ De ce s-o fi omorlt Anghelache? Nici eu nu ştiu". „Frica paroxistă", „spaima absurdă", „aşteptarea anxioasă" şi altele au fost cele mai obişnuite răspunsuri. Sau pseudo-răspunsuri, cum crede pe drept cuvînt Ion Vartic, căci ne lasă mai departe intrigaţi de un gest care pare fără motiv clar. Autorul Modelului si oglinzii porneşte de la compararea cazului cu acela din nuvela lui Cehov Omul în carapace, în care domnul Belikov, conformistul absolut, se teme teribil de realitate şi, în acelaşi timp, are un respect absolut faţă de orice formă a autorităţii exterioare. Domnul Belikov e omul circularelor şi regulamentelor, ipohondria lui fiind o spaimă de a încălca norma impusă de autoritate, o groază de a nu săvîrşi decît ceea ce este permis. „Ceea ce la Belikov reprezintă circulara - spune Ion Vartic - este la nenea Anghelache inspecţia, adică acelaşi gen de emblemă adminsitrativ-sacrală a unei autorităţi supreme care străjuieşte comportamentul uman. «Zeul» de deasupra, care pentru personajul cehovian e directorul, pentru Anghelache este «inspectorul fmanţiar». Casierul nu se teme, aşa cum s-a spus, de o eventuală verificare [...]; dimpotrivă, el o vrea şi o visează mereu, dar, exasperat, descoperă în aşteptatul zeu-inspector în fel de Godot: în primire, nimeni n-a venit să-l controleze". In faţa acestei îndrăzneţe întoarceri a semnificaţiei gestului, am simţit nevoia să recitesc schiţa. Şi am constatat nu numai că Ion Vartic a citit-o bine, dar că explicaţia misterului - atîta vreme intact - era, asemeni scrisorii celebre din povestirea poliţistă a lui Poe, la vedere. Anghelache însuşi se plîngea de la început de lipsa controlului ca de un factor care provoacă necistatea: nimeni nu poate garanta corectitudinea casierului în absenţa autorităţii birocratice care trebuie să se exercite regulat. Iritarea casierului contra „amicilor" care îl eliberează certificate de onestitate, arată limpede că omul nu poate lua, din proprie iniţiativă, locul puterii superioare menite să controleze, locul acelui „transcendent birocratic",

I

cum spune eseistul, pe care Anghelache îl recunoaşte ca unică autoritate. Ştia Caragiale însuşi (prefacîndu-se a nu şti) explicaţia spaimei de care e cuprins casierul? Iată o întrebare la care Inspecţiunea ne oferă un răspuns clar. Mă amuză ideea să duc mai departe teza lui Ion Vartic şi să dovedesc că autorul, ştiind ce face, procedează metodic la încurcarea pistelor. Totul pleacă de la un malentendu clasic în teatru (şi Caragiale era un om de teatru): „amicii" interpretează greşit nervozitatea lui Anghelache, după discuţia despre casierul care delapidase, neînţelegîndu-i argumentul care făcea responsabili de furt, au pe casrer, ci pe cei care nu l-au controlat. Cînd, după plecarea intempestivă din berărie a lui Anghelache, inspectorul, nimerit îritîmplător la masa lor, anunţă că va vizita a doua zi pe prietenul lor, confuzia creşte: va să zică Anghelache aflase de inspecţie şi, ştiindu-se cu lipsuri de casă, se speriase. Faptul că Anghelache n-are idee că va fi controlat şi că el e pe punctul de a înnebuni din întîrzierea controlului n-are cum să le treacă prin minte. Lucrurile se precipită prin căutarea zadarnică a lui Anghelache de către „amicii" care vor să-I înştiinţeze, cînd Anghelache e găsit spînzurat şi inspectorul decide spargerea casei de bani, confuzia atinge apogeul. Tensiunea cade brusc - dînd la iveală întrebarea ce pare fără răspuns -o dată cu aflarea că din casă nu lipseşte nici un leu. „Amicii" sînt fatalmente zdrobiţi de uimire: neînţelegerea lor a creat un mister la care ei înşişi n-au soluţie. „Amicii" sînt corul, vocea obştei: dar în loc să deţină adevărul, ei produc confuzia. Caragiale ştia bine vechea regulă din teatru, ca să atribuie, ironic, corului, un rol diferit de acela consacrat, în scopul obţinerii efectului de inexplicabil. Ca să lămurească lucrurile, ar fi trebuit doar să dea cuvîntul - ceea ce nu face - şi altei voci decît aceleia a „amicilor". Enigma e pusă la cale cu abilitate şi, oricît de evidente ar fi împrejurările, adevărul bietului Anghelache e învelit ca o larvă în mătasea neînţelegerii.

Şi celelalte eseuri conţin asemenea elemente de ingeniozitate critică. De exemplu, eseul despre Verdictul lui Kafka sau acela, deopotrivă de remarcabil, despre Pana de automobil a lui Durrenmatt. încă şi mai complex este eseul Emil Codrescu şi Complexul lui Nabokov, pe care, dacă am destule motive să-l contest în concluziile sale, nu pot să nu-l admir pentru fineţea şi rigoarea lui. Ingeniozitatea e o trăsătură mult mai răspîndită în critica modernă decît în aceea tradiţională, şi ea i s-a reproşat adesea. Celebra polemică dintre Picard şi Barthes de acum un deceniu şi jumătate conţinea ecourile iritării de care tradiţionalistul profesor de la Sorbona era cuprins cînd i se părea că unii critici fac abuz de artificii ingenioase în lectura textelor literare.

Explicaţia este simplă, deşi implică un paradox. Noua critică refuza evidenţa în forma, obişnuită mai înainte, a identificării autorului. Ea pretindea că semnificaţia rămîne ascunsă autorului, în acelaşi timp, ea vedea - în testele clasice, ca şi în cele moderne - funcţionarea unui mecanism ce poate fi descris destul de exact. „Misterul" operei era, cu acelaşi gest, onorat şi lichidat. Critica modernă este bîntuită de utopia operei inteligibile, la nivelul unei anumite congruenţe a mijloacelor ei. O „logică", desigur, simbolică, dar nu mai puţin o logică, se găseşte inevitabil presupusă în clipa în care opera e considerată nu atît rezultatul unei „trăiri" organice, cît rezultatul folosirii unor coduri şi clişee specifice. Citim şi alte studii din Modelul şi oglinda (Garda Marquez, fabricantul de miracole saux Candidatul şi teoria „electricităţii") şi observăm aceeaşi lectură în care semnificaţia este descifrată cu un mecanism imaginar,

de forme, teme sau motive simbolice congruente. Ion Vartic a înţeles corect paradoxul criticii moderne şi, nu întîmplător, preferinţele lui se îndreaptă spre texte a căror funcţionare poate fî transpusă într-un „model". Acestea aparţin modernităţii atrase de artificial, de joc, de mască, de „ingenium", şi deloc viziuni organice, moştenire a ideologiei artistice romantice sau realiste, care privilegia spontaneitatea creatoare, „geniul" natural, imitaţia.

Modelul şi oglinda este o carte plină de învăţăminte pentru consolidarea unei perspective moderne asupra textului literar, deşi ea nu face uz (şi, cu atît mai puţin, abuz) de o terminologie ostentativ tehnică, alegînd libertatea şi farmecul eseului.

(România literară, 39, 1982)

370

Daniel Dimitriu

DANIEL DIMITRIU

„Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski"

Ambiţios, original, interesant, deşi insuficient pe alocuri sub raportul metodei, eseul lui Daniel Dimitriu despre Alexandru Macedonski (Grădinile suspendate, Junimea) reprezintă probabil cartea cea mai bună de pînă acum a criticului. Teza principală o găsim formuiată la sfîrşitul primului capitol (Eroicul), cel mai important, în ordinea ideatică: „A fi artist înseamnă pentru Macedonski a fi unicul, a fi atotputernic". Contestaţiile şi polemicile lui, care au în vedere, între alţii, pe Alecsandri şi pe Eminescu, nu trebuie privite, deci, simplist, ca o expresie a vanităţii omului, ci ca „ un reflex normal al structurilor de adîncime ale operei, o proiecţie în biografic a unui impuls dominator" etc. (p. 70). Acest impuls este de esenţa dorinţei de putere. Răsturnînd relaţia îndeobşte stabilită de comentatori, Daniel Dimitriu încearcă să ne convingă că „tema" puterii ordonează în profunzime creaţia macedonskiană, răsfrîngîndu-se şi în gesturile omului, ca un dat primordial al personalităţii artistice (şi nicidecum ca particularitate pitorească a celei sociale). „ Oricîte motivaţii biografice se pot desluşi îndărătul acestui fel de a fi (al omului şi poetului), existenţa unui instinct marţial € neîndoielnică" (p. 13), notează criticul, precizînd că „tema puterii devine foarte repede principiul de organizare al gîndirii poetice macedonskiene şi se menţine pînă la sfîrşit", „codiflcînd şi în acelaşi timp unificînd mulţimea de sensuri, unele atît de contradictorii, ale creaţiei" (p. 15). O paralelă Macedonski-Nietzsche i s-ar părea, din acest motiv, la fel de necesară ca aceea devenită tradiţională dintre Eminescu şi Schopenhauer. Din păcate, mai cu seamă în acest prim capitol (Eroicul), teza nu e susţinută cum trebuie şi, împotriva strădaniilor evidente ale autorului, ea ajunge să ni se pară forţată. Eroarea pe care Daniel Dimitriu o face este una de tactică: de la al doilea paragraf înainte, o dată stabilită premisa pe care am văzut-o, eseul se pomeneşte căutîndu-şi argumentele în planul... biografic. Se reface bunăoară dosarul arhicunoscut al neînţelegerilor dintre Macedonski şi Eminescu (înainte de publicarea de către primul a nefericitei epigrame), se reia problema raporturilor Iui Macedonski cu „Convorbirile literare" şi cu Maiorescu, iar pe urmă, urîta Iui campanie contra lui Alecsandri (pe care iniţial îl adulase). E drept că distribuirea accentelor este uneori alta în aceste pagini decît în studiile lui Adrian Marino, dar eroarea tactică rămîne: pentru Daniel Dumitriu problema nu consta în a lămuri substratul

bibliografic, umoral, accidental al acestor dispute, ci tocmai din contra de a găsi sursa lor în străfundurile operei. Lasă că nici măcar biograficeşte nu ieşim deplin edificaţi (căci articolele din „Timpul" vizînd pe Macedonski sînt numai atribuite lui Eminescu de unii editori, fără a exista vreo certitudine, în această privinţă, ele nefiind semnate, ca să nu mai spun că textul cel mai vehement şi singurul incontestabil n-a fost tipărit niciodată în timpul vieţii lui Macedonski şi n-avea cum să-i provoace sau alimenteze iritarea): partea cea mai proastă este însă că poeziile cu caracter de pamflet, supuse examenului de către critic, sînt printre cele mai nereuşite ale lui Macedonski, lipsite de duh şi de talent. Abia pe la pagina 53 reintră, într-o sferă critică de discuţie; se avansează ideea că Macedonski se situa într-un moment de cotitură culturală şi că opoziţia lui se manifestă nu numai contra vechiului principiu al poeziei, dar şi contra unora din principiile no'i; faţă de Mircea Scarlat sau de alţi istorici literari care s-au referit la respectiva opoziţie, Daniel Dumitriu vine cu observaţia foarte interesantă că dacă vechiul apare totdeauna, în asemenea împrejurări de ruptură, solidificat şi omogen, noul apare, dimpotrivă, eterogen, fluid. Ne-am fi aşteptat să fie trase de aici unele consecinţe folositoare pentru teza eseului, dar criticul îi întoarce a doua oară spatele ca să releve alte aspecte de viaţă culturală, menită a documenta spiritul de competiţie şi grandomania crescîndă a lui Macedonski după „pedepsirea" lui de către opinia românească, favorabilă net, după 1883, lui Eminescu. în aceste condiţii, revenirea în finalul capitolului la formularea (pe care am citat-o) a ideii că nu biograficul hrăneşte obsesiile de prioritate şi dominare macedonskiene, ci invers, că ele aparţin în mod organic operei şi trec de acolo în comportarea publică a artistului şi a omului, ne găseşte mai puţin pregătiţi chiar decît eram la început pentru a ne-o însuşi.

Un foarte convingător capitol este în schimb al doilea (Eroticul). Este cu siguranţă nivelul cel mai înalt atins pînă azi de critica lui Daniel Dumitriu şi comentariile viitoare ale poetului nu vor avea cum să ocolească aceste pagini. Pe scurt, criticul descoperă pe lîngă o ezitare a tînărului Macedonski între idilism şi romantism, persistenţa pe toată durata operei lui, şi mereu încîlcit cu altele, a „firului idilei", desfăşurat din ghemul iniţial al aşa-numitelor Idile brutale. Acestea (necunoscute decît tîrziu, cum se ştie) sînt admirabil analizate în combinarea insolită de „pudic şi orgiastic", „idilic şi priapic". Un motiv esenţial al despărţirii lui Macedonski de romantism aici trebuie căutat. Originalitatea liricii (dar şi a prozei poetice din Thalassa) constă în caracterul nesentimental al crosului (chiar antisentimental),

în accentul pus pe „fizica pasiunii" etc. (p. 92-93). Cîteva pagini dense se referă la Thalassa, la „confuzia" codurilor stilistice din acest roman de o îndrăzneală, sub raportul imagineriei erotice, neegaiată pînă la Arghezi în literatura noastră sau la „poetica dorinţei", cum o numeşte Daniel Dumitriu.

în legătură cu versurile din aceeaşi categorie, criticul are o expresie foarte justă: „Formele participă la mesa/" (p. 101). El explică sinestezia şi alte procedee simboliste prin prisma aceleiaşi „poetici a dorinţei" şi prin „limbajul senzaţiilor", pe care Macedonski îl opune aceluia sentimental al romanticilor. Poet de

erotice senzitive, există la Macedonski senzaţii recurente fixate în imagini recurente. „Semantica florii" prilejuieşte criticului consideraţii personale (de la 107), care-l conduc spre motivul grădinii suspendate, care i-a sugerat titlul întregului eseu (p. 120). (I-aş semnala în treacăt că motivul grădinii a mai fost odată folosit, într-un context asemănător, în critica noastră, şi anume de către Mircea Zaciu într-un studiu care se ocupă de Costache Negruzzi şi în care pornea de la capitolul despre arta grădinii din Estetica lui Lukâcs). Finalul capitolului este, de asemenea, remarcabil. Daniel Dumitriu sugerează existenţa a două modele erotice, în epoca din jurul'lui 1900, la noi, unul dominant în romantism şi consacrat de poezia lui Eminescu, model de origine platoniciană, sentimental şi moral, şi un altul antiromantic, modern, nesentimental, „fizic", pe care-l ilustrează Macedonski. Mă întreb dacă baudelairianismul sesizat de Călinescu nu aparţine acestui al doilea model.

O clasificare proprie este şi în capitolul al treilea (Celestul), unde se reia chestiunea oarecum curentă a imageriei zborului la Macedonski. Observînd că „ascensionalul este una din figurile afişate ale textului, cea mai unitară, cea mai bogată în conexiuni simbolice" (p. 126), Daniel Dumitriu distinge între un „ascensional polemic" (formulă care, neexplicată, nu pare prea nimerită), adică a aceluia în care se păstrează legătura cu pămîntul şi se vede dificultatea desprinderii sau opoziţiei, şi „ascensionalul extatic", în care sufletul contemplativ şi-a dobîndit libertatea şi puterea de dominaţie. Prin această prismă, sînt foarte original analizate Noaptea de noiembrie şi, respectiv, Noaptea de mai, ultima socotită „o placă turnantă" a liricii lui Macedonski, „poem al unei transmutaţii", în care poetul ar realiza „saltul" în imaginar şi celest (p. 143-l45). Acestor structuri ale imaginarului le corespund şi două registre stilistice: unul romantic, exaltat, „nevrotic", altul jubilativ, apoteotic, „narcotic" (p. 148). Despărţirea lui Macedonski de romantism este din nou subliniată: romanticii sînt atraşi de intermundiul dintre pămîntesc şi celest, spaţiu

al aspiraţiei şi utopiei, antitetic, dilematic, ambiguu; în schimb, „Macedonski nu se poate menţine în această zonă1' pe care o „percepe" şi „frecventează", dar pe care o depăşeşte. Criticul scrie: „ Trecerea de la natura-adăpost, de la natura-spaţiu al euforiei solitare la natura-leagăn mistic, zămislitoare, care-şi trimite, prin emanaţiile parfumurilor, sevele spre cer, semnifică desprinderea de romantism şi cucerirea unui univers poetic integrator" (p. 1509. Ar fi interesant de ştiut şi în ce măsură această despărţire de antiteticul romantic îl aduce pe Macedosnki mai aproape de noi. Daniel Bumitriu pare a crede că spiritul modern merge de fapt pe urmele celui romantic. In predilecţia, pentru zona de criză intermundană (p. 149). Aşadar, paradisiacul pur macedonskian (bine analizat în continuare; solaritate, auroral, luminiscenţă, cromatism) nu ar fi modem, înclin să cred că lucrurile aşa stau. După ce, în treacăt, mai sacrifică odată pe altarul biogragist (notînd că Noaptea de mai ilustrează detaşarea de contingente, în condiţiile dizgraţiei absolute în care autorul se află aruncat, în 1887!), criticul însăşi ia seama şi încheie capitolul cum se cuvine. El remarcă relaţia ce se poate stabili între ascensional, celest etc. şi instinctul de dominaţie, care sălăşluieşte în imaginaţia cea mai adîncă a poetului, trăgînd următoarea concluzie: „Forţa (energia), erosul, ascensiunea slnt cele trei puncte care configurează spaţiul tridimensional al lirismului macedonskian" (p. 191).

în fine, capitolul intitulat Himericul aşează bolta construcţiei critice. Daniel Dumitriu are toate motivele să definească „visul" macedonskian mai puţin ca utopie şi mai mult ca act de luare în posesie (p. 202). în centrul analizei se află Noaptea de decemvrie, caracterizat ca poem despre fascinaţia himericului, „parabolă a puterii care parcurge ciclul complet", după ce Noaptea de noiembrie a tatonat spaţiul convenabil naturii lirice (înaltul), iar Noaptea de mai a zugrăvit escaladarea şi atingerea apogeului; acum însă poetul întrevede şi caducitatea experienţei sale. De aceea, dacă tonalitatea era polemică, agresivă în prima poezie, şi exaltată în a doua, în Noaptea de decemvrie ea este de lamento. Tot examenul acestui poem ar merita citat, pentru intuiţiile lui juste şi noi. îmi vine mai greu să spun acelaşi lucru despre partea de încheiere a capitolului, unde se speculează pe tema dualităţii macedonskiene (temă veche de reflexie critică), a dublului ca figură definitorie; o oarecare neclaritate se resimte în aceste pagini, pe care le-am urmărit cu greutate. Voind să cuprindă prea multe lucruri, Daniel Dumitriu s-a cam complicat. Din critica Rondelurilor (interioară celei a principalelor Nopţi şi a Thalassei) reţinem indicarea unei varietăţi de registre care a scăpat comentatorilor

din anii '20, cei dintîi care le-au cunoscut, şi chiar şi unora de mai tîrziu. O succintă critică a criticii conţine şi epilogul eseului, pe tema „ieşirii din romantism" a lui Macedonski.

Dincolo de orice obiecţie, eseul lui Daniel Dumitriu intră în bibliografia critică macedosnkiană.

(România literară, nr. 6, 1987)

PETRU POANTĂ „Radiografii"

Cronicarul de (cu puţine excepţii) poezie al revistei clujene „Steaua" îşi strînge în volumul Radiografii o parte din articolele publicate în ultimii cinci ani, premergîndu-le de un Argument în care. face un elogiu cronicii literare. Voi cita cîteva lucruri, căci mi se par instructive şi original formulate. Petru Poantă începe prin a denunţa două prejudecăţi care grevează cronica literară: una, a dimensiunilor ei fatalmente restrînse (de aceea scriitorii ar prefera să .fie examinaţi în studii şi monografii); alta, a caracterului ei de exerciţiu minor, pe care toţi criticii îl încearcă pînă la o vîrstă, oarecum spre a-şi face mîna, dar îl abandonează pe urmă. Aş preciza că întîia este o prejudecată a scriitorilor (sau a criticilor cînd scot ei înşişi cărţi), în vreme ce a doua este numai una a criticilor; şi aş adăuga că ambele maschează o atitudine faţă de cronică ce numai dispreţuitoare nu este: în definitiv, ce scriitor s-a dispersat vreodată bucuros de o scurtă cronică, preferîndu-i un lung studiu doct? Şi oare cîţi critici au renunţat la cronică de bună voie şi, mai ales, fără a tînji pe urmă după ea? Petru Poantă are, apoi, dreptate să afirme că, dacă „recenzia este o specie, cronica literară este o rubrică; prima aparţine criticii în general, pe cînd cealaltă unui critic anume". Cronica ar fi recenzia devenită, prin personalitatea unui critic, o instituţie literară. Cîteva asemenea instituţii, Petru Poantă citează ceva mai încolo. Vorbind de specia ca atare, el încearcă

o sugestivă echivalenţă: „recenzia reprezintă schiţa criticii literare". O defineşte, rapid*, în felul următor: „Frivolă şi uşoară în aparenţă, este dificilă şi pretenţioasă. Spirituală şi voioasă, «superficială» din pudoare, tandră sau măgulitoare uneori, incisivă ori brutală altă dată, ea constituie imaginea esenţializată a codului etic al criticii". Şi în concluzie: „Recenzia este, în fond, o moralitate, o schiţă de moravuri. Nu-i pasională, ci principială ". Pe cît de frumos spus, pe atît de just. Urmează cîteva consideraţii de, să le zicem, sociologie a speciei, care însă mi se par a avea un aer nepermis de arbitrarietate. „ Criticul nu imaginează, ci inventează. Este distanţa de la universul imaginar la obiectul produs, de la valoare la valoare de întrebuinţare. Avem d%-a face, desigur, cu o relaţie de interdependenţă, dar spaţiul «pieţei» îl interesează în primul rînd pe critic. El oferă un «obiect», cu un coeficient anume de perisabilitate. Recenzia sa este cea care se «cumpără», pe cînd cartea se refuză, principial, acestui schimb". Astfel de analogii, dacă nu sînt perfect riguroase, pot să ne înşele.

Petru Poantă

Ajunge să spun doar că scriitorul este, în aceeaşi măsură ca şi criticul, un „producător" de „obiecte" destinate „pieţei"; şi că opoziţia imaginaţie/invenţie nu este echivalentă cu opoziţia literară/critică nici pentru că, la rîndul său, criticul este, în aceeaşi măsură ca şi scriitorul, un „creator" de „universuri imaginare". Problema „pieţei" e încă şi mai complicată, fiindcă tocmai în producţia pentru piaţă valoarea de întrebuinţare tinde să dispară, înlocuită fiind de aceea de schimb. Mă rog! Un bun punct de plecare într-o discuţie mi se pare, în fine, a-l oferi pasajul din Argument care se referă la omogenizarea (criticul spune, „uniformizarea", cu ghilimele cu tot) culturii noastre, prin atenuarea în ultimele decenii a diferenţelor de spirit local. Toate acestea au meritul de a readuce în atenţie statutul cronicii literare. Mărturisesc că mă preocupă, poate mai mult, situaţia ei de fapt. Eu mi-aş fi pus bunăoară o întrebare, mai prozaică, precum aceasta: de ce la un procent relativ mare de cronicari, din totalul criticilor, este atît de stăruitoare astăzi impresia multora că instituţia ca atare a „criticii de întîmpinare" se află în suferinţă?

Articolele lui Petru Poantă sînt de obicei remarcabile prin două însuşiri: o pricepere evidentă a poeziei de azi; şi un stil personal, de sursă călinesciană prin „uşurinţă", potrivit cu obiectul. Mulţi alţii se pricep la poezie, puţini scriu atît de bine despre ea. Distincţia aceasta nu e o vană subtilitate. Petru Poantă face parte dintre cei în stare să descrie ori să definească poezia într-un limbaj în acelaşi timp critic, exact, şi adecvat la textul liric. Iată un prim exemplu de comentariu aplicat unor versuri ale Constanţei Buzea: «în cele mai valoroase poeme, se realizează o permanentă'senzaţie de gol, de lunecare si destrămare, o fascinaţie eminesciană a somniei, ca o melancolie solemnă. Apare o lume interioară, bogată şi stranie, subtil-melodioasă şi rafinat imagistică; ea atrage şi înspăimîntă, deopotrivă, fiinţa. Este un univers al expierii, benign şi liniştitor, dar şi unul al „marginii", înfricoşător prin tăcerile sale; e taina însăşi a poeziei între adoraţie şi disperare: „Aş vrea, să te iubesc, dar nu pot / Vii şi deschizi oglindă mare, / Mă uit In ea ca într-o carte /Pe care-o scrii îngenunchind, /Şi harul se umple iară / De lacrimă şi disperare"». Iată şi un al doilea exemplu, care e o fişă de dicţionar, deci o sinteză: „ Prolific şi puţin supravegheat, inventiv dar superficial, un fantast «suav anapodat», Gh. Tomozei este un balcanic care a spulberat spiritualitatea Isarlîcului barbian şi a păstrat doar culorile, adeseori frivole, ori sunetele de mătase sfişiată. Universul său nu-i lipsit de originalitate, îndeosebi prin faţadele multicolore, aprinse In podoabe sudice, dar se întîlnesc în cuprinsul lui extrem de multe stiluri: de la materialitatea

inefabilului a lui Nichita Stănescu la rupturile sintaxei lui Ion Gheorghe şi, înainte, lui Tudor Arghezi, pînă la ingeniozităţile epigramatice ale lui Marin Sorescu. Ciudat acest destin poetic care, la maturitate, trăieşte prin alţii, cu o uimitoare şi candidă nonşalanţă, fără a-şi pierde personalitatea. Căci poetul nu pastişează, el se regăseşte în alţii, creaţia fiind pentru el exerciţiu de stil. Uşurinţa şi dexteritatea acestor exerciţii sînt surprinzătoare, Totul este făcut parcă din amuzament, cu sentimentul jocului, deşi poetul apare de multe ori în ipostaze meditative, romanţios-erotice, grav existenţiale. Dar într-adevăr organice rămîn jovialitatea invenţiei limbajului şi bucuria subtilităţilor formale. Sensibilitatea sa este livrescăt". Secretul acestei critici este de a menţine echilibrul între judecată, distanţă, bazată pe idee, şi intuiţia unei consistenţe specifice a lirismului, între abstract şi concret. Petru Poantă este un critic de formulă: spontană, neprevăzută, şi de aceea sugestivă. Articolul lui nu pare de obicei construit, ci mai degrabă neglijent. Demonstraţia înaintează prin atracţia exemplelor, ca o sondă spaţială printre planete. Evidentă economie de combustibil la plecare: pentru ca, pe parcurs, comentatorul să profite de tot ce-i oferă textul, acomodîndu-se facil. E probabil ca acest impresionism să fie efectul unor trucuri şi ca, la o lectură repetată, unele articole să-şi revele construcţia, însă aerul lor liber, nonşalant, deloc pedant, obţinut cu greu sau dintr-odată, nu ştiu, este lucrul important. Cuvintele necesare îi vin criticului pe limbă parcă fără efort. Limbajul îi este înlesnit, necăutat, expresia destul de plastică şi de colorată. Accentul nu cade pe vreun protocol, pe formele amînării emoţiei critice' ci pe caracterizare, succintă şi adesea memorabilă. Miezul fiecărui articol poate fi descojit uşor: „în simplitatea lui - spune criticul despre «cîntecul» din Declaraţia patetică a lui M.R. Paraschivescu - are ceva implacabil, rechizitorial. Privită atent, ţesătura e complicată. Poezia e cînd eterică sau rafinată, cind modestă, polemică, urîtă chiar; se avîntă într-o metaforă cvasi-obscură, ca o iluminare bruscă, ori relatează un fapt banal, jurnalier, familiar; mingile sau înfierează, cîntă ori ţipă. Este colocvială, orgolioasă uneori, umilă alteori, fantastă sau naturalistă". Colocvială este critica lui Petru Poantă însuşi, destul de tehnică în fond, însă uzînd de un vocabular curent Tentaţia pozitivismului structuralist nu se simte. Criticul pare perfect satisfăcut de ceea ce-i oferă, în materie, impresionismului antebelic.

El îşi reprimă neîndoielnic o vocaţie pur artistică. Putem cita cîteva „portrete" introduse în cronici (şi justificate în articolul despre Mircea Ivănescu), ca o tentativă de a împăca austeritatea tehnică a genului cu cine ştie ce nostalgii creatoare. Aceste portrete sînt scrise, în spiritul lui

Călinescu, cu evident talent. M. Ivănescu: „Cine-l cunoaşte, ştie că existenţa sa pare a fi o ficţiune: cu mersul său somnambulic, ca o rătăcire; cu surîsul derizoriu şi astral, înflorit pe faţa veştedă, subţiată prin cultură şi angelic tumefiată în «paradisurile artificiale». Este o «himeră» asemeni «măştilor» care-i blntuie poezia". Dorin Tudoran: „ Figură tipică de muntean, subţiat prin «civilizaţia» calamburului şi a «bîrfei» benigne, manierat în gesturi, dar avînd plăcerea publică a limbajului gros, ironic, D. T. este un ingenios care, dacă are nu are gustul organic al rafinamentului, are dexteritatea de a produce iluzia lui".

Adrian Popescu: „Candoarea mieroasă a omului, un permanent aer de aiurealã şi confuzie, dar şi de suavitate aproape angelică, pe care îl degajă în faţa unui necunoscut, lasă impresia unui copil. In afara unor rare stări euforice provocate, prezenţa sa este întotdeauna benignă, în aparenţă, are «morala» naturală a regnului vegetal, mai exact a unei plante de deşert care nu-şi cultivă ghimpii decîl pentru apărare. Un retractil, prin urmare, o existenţă orizontală. Vitalitatea sa este de interior, nu are explozii la faţadă. Ştie să treacă neobservat, se adaptează uşor situaţiilor, însă din generozitate şi prudenţă nu din conformism. Chiar mersul îi este mai mult o alunecare, dar precipitată parcă, insinuantă Această «natură» domoală, rafinată prin cultură, extrem de sensibilă, paradoxal, are un rîs strident, cu ţiuituri scurte, ireal-demonice, un rîs venit din Umbria sa imaginară, pe care trebuie s-o simţim sălbatică în puritatea ei". Legătura acestor portrete cu opera poeţilor se vede numaidecît.

Despre proză, Petru Poantă scrie mai rar, şi fără strălucire. Cu excepţia unui eseu care aplică la Creangă teza carnavalescului a lui M. Bahtin, restul nu e caracteristic. Cronicarul „Stelei" rămîne unul al poeziei. De altfel, şi cărţile lui anterioare aveau în vedere poezia. Articolele din Radiografii îşi onorează titlul. Singura imputaţie mai gravă ce li se poate aduce o repetă, într-un fel, pe aceea de la Modalităţi lirice contemporane: lipsa unei clare scări a valorilor. Sigur, din ton, din cuvinte, un cititor atent poate deduce o mulţime de nuanţe, însă o cronică nu se poate mărgini la judecăţi implicite. Petru Poantă însuşi o spune: ea mai mult afirmă, decît dovedeşte. Totul este, deci, cît de limpede afirmă şi neagă. Iar dacă nu reuşeşte s-o facă destul de bine, e preferabil să aleagă doar autori indiscutabili. Nu toţi geniali, dar nici mediocrităţi patente, în cazul contrar, putem suspecta pe critic de convenţionalism sau de ipocrizie. Din nefericire, printre rîndurile articolelor lui Petru Poantă, îi putem citi, vai, uneori, destul de desluşit, relaţiile sociale. Destule din aceste articole radiografiază neantul cel mai pur. Criticul nu s-a mărginit să publice în revistă însemnările de

acest fel, le-a reluat într-o carte. Aici e un ciudat risc pentru un critic: acela ca, facînd „plauzibili" autori ce nu sînt decît simpli veleitari (şi un critic înzestrat ştie să se facă crezut), să-şi piardă cu vremea creditul, chiar şi cînd spune adevărul curat.

(România literară, nr. 4, 1979)

Alexandru Dobrescu ALEXANDRU DOBRESCU „Foiletoane"

Nu încape îndoială că Alexandru Dobrescu are stofa de cronicar literar (sau, ceea ce nu e chiar acelaşi lucru, de foiletonist, cum spune el). Dintre toţi tinerii critici promovaţi, în urmă cu şapte-opt ani, de către Corneliu Ştefanache la „Convorbiri literare", el pare personalitatea cea mai puternică, (a debutat mi se pare la revista studenţească „Alma mater"). Articolele din care şi-a alcătuit prima carte (Foiletoane) constituie cea mai bună dovadă: clare şi nete, ca atitudine, scrise într-un stil direct, cîteodată aproape tăios. Obiectul tuturor îl formează volume de critică apărute în ultimul deceniu: cronicarul s-a specializat în critica criticii. Să fie cauza doar repartizarea iniţială a rubricilor din revistă? Nu-mi amintesc să-i fi citit

nici în altă parte articole despre poezie ori proză. Această limitare (voită sau întîmplătoare) este destul de curioasă (cu excepţia lui Virgil Ardeleanu, specializat în critica de proză, nu mai cunosc alt exemplu) şi, oricît de remarcabile i-ar fi cronicile despre cărţi de critică. Alexandru .Dobrescu nu poate rămîne la nesfîrşit criticul criticilor. Un critic trebuie să fie un cititor complet, aceasta fiind deosebirea principală de amatorul care citeşte în funcţie de preferinţe, însă n-aş fi sincer dacă n-aş spune că Foiletoanele au profitat oarecum de pe urma specializării decise, creîndu-şi repede un limbaj deplin profesionalizat şi stereotipiile necesare. Mai vechile articole, dacă ţin bine minte, erau încă ezitante, nu atît ca judecată (foarte hotărîtă de la început), cît ca structură, abuzînd de introduceri şi paranteze. Cele care au fost culese pentru volum (în general, mai noi) au standarde precise, sînt edificatoare şi ca strategie, nu numai ca conţinut. Alexandru Dobrescu a învăţat să taie tot ce prisoseşte şi să pună punctele pe i. Jurnalistica literară pare facilă ochiului superficial, dar e o meserie ca oricare alta. Nu mă refer doar la riscul de a aprecia pe loc, fără putinţa unui consult cu alţii, orice carte, dar chiar la compunerea articolului. Nimeni nu deschide o revistă culturală spre a citi studii savante, compacte, cu subsoluri ce atîrnă ca nişte ugere pline. Dar un articol publicistic ce ar fi pur şi simplu improvizat ar îndepărta în egală măsură pe cititor. Trebuie să cunoşti mersul pe sîrmă între seriozitate şi nonşalanţă, să captezi atenţia fără a trişa. Alexandru Dobrescu e un bun cronicar şi fiindcă are în sînge această tehnică. Spre deosebire de majoritatea criticilor, el şi-a asumat de altfel din capul locului condiţia de foiletonist, de critic de gazetă, cu alte cuvinte. Cronica e o specie a

jurnalismului literar, care în alte ţări s-a degradat (ce distanţă între Sainte-Beuve, de pildă, şi recenzenţii francezi de astăzi!), dar care la noi continuă să joace un rol de frunte. Se vede că literatura are încă nevoie de această instanţă de control. După Petru Poantă, care, în prefaţa la Radiografii, i-a constatat şi utilitatea, şi nobleţea, iată un alt tînăr critic ce nu se sfieşte să-şi intituleze simplu Foiletoane întîia carte, mai mult, să ironizeze de cîte ori i se iveşte ocazia teama multor critici de a ieşi în lume cu volume de recenzii. Cînd Pompiliu Constantinescu sau Perpessicius au fost în primul rînd cronicari, iar volumele lor cuprind aproape numai cronici, nu e o înjosire, ci, din contra, să vrei să fii cronicar: cronicar şi nimic mai mult, dar nici mai puţin decît atît, cum ar fi zis E. Lovinescu. Nu ştiu ce va face Alexandru Dobrescu de aici înainte. Va continua poate să comenteze literatura curentă, în acest caz, el trebuie să rămînă convins, cum pare a fi acum, că foiletonul nu e (deşi unii aşa îl socotesc) un exerciţiu pentru întreprinderi mai ambiţioase, ci o specie majoră a criticii, iar adevăratul cronicar, o instituţie indispensabilă.

In prima parte a volumului, găsim grupate şase articole ceva mai ample despre critici aşa-zicînd clasici. Toate au ca idee subtextuală ori afirmată necesitatea polemicii. Alexandru Dobrescu pare foarte interesat de polemică sub toate raporturile: cultural, istoric, tehnic. Gherea e comparat ca polemist tu Maiorescu, în cîteva formule sesizante: unul e socratic şi dialectician, celălalt oracular şi dogmatic. Maiorescu fiind aristocratul în polemică, Gherea introduce principiul egalităţii. Presărat de idei surprinzătoare este şi articolul despre Ibrăileanu. Tînărul gherist şi socialist continuă în polemică tradiţia aristocratismului maiorescian: lucru încă o dată paradoxal, dacă avem în vedere diminuarea consecventă de către Ibrăileanu a acţiunii criticii maioresciene. Alexandru Dobrescu analizează premisa acestei diminuări în Spiritul critic în cultura românească şi-i denunţă caracterul sofistic. Admiraţia criticului ieşean faţă de Ibrăileanu e perfect lucidă, în deosebire de cultul nediferenţiat al altor concetăţeni ai săi.

Se ştie că pentru Ibrăileanu toate ideile maioresciene s-ar afla în germene la Kogălniceanu şi Russo. O idee are valoare în cultură, spune Alexandru Dobrescu, prin urmările ei. Nu e important atît cel care a af\rmat-o întîi, cît cel care a lucrat metodic pentru a o aplica. Ar trebui poate precizat: nu cine începe o acţiune contează, ci acela care o duce la bun sfirşit. Noi avem nenumăraţi pionieri în cultură şi puţini oameni răbdători, care să meargă pînă la capăt. Nu e chiar ideea recentă de protocronism un fel de consolare iluzorie pentru neputinţa de a sfîrşi atîtea minunate începuturi? în legătură cu protocronismul: Alexandru

Dobrescu găseşte, într-un spiritual şi just articol (Fantasii răsăritene) că teoria lui Edgar Papu n-ar fi în esenţă decît „ o extindere la nivelul, mapamondului" a ipotezei mele privitoare la obsesia începutului pe care am propus-o în Contradicţia lui Maiorescu. Declin fără părere de rău această onoare. Eu am susţinut cu totul altceva şi anume că omul de cultură român a avut preocuparea obsedantă de a lua totul de la capăt, însă pe un fond de scepticism (de unde contradicţia) care l-a împins să bănuiască sub orice construcţie nouă un zid părăsit şi neisprăvit. Protocroniştii cred că mulţi scriitori români sînt precursori fără s-o ştie. Diferenţa e clară: obsesia întîietăţii, sceptic ruinată dinăuntru, nu e acelaşi lucru cu o întîietate presupus reală care se ignoră, fie şi numai pentru faptul că o prezumţie n-are cum fi identificată cu o lucrare naivă, anticipînd în necunoştinţă de cauză.

Portretele unor critici (din primele două secţiuni ale Foiletoanelor) sînt admirabile. Articolul începe de obicei prin încercarea de a capta atenţia cu o idee nouă ori aşezată într-o perspectivă neaşteptată; urmează ilustrările de rigoare, prin ample citate, sau numai discutarea mecanismului critic, a ideologiei critice etc. Totul, concis, rapid, în cîteva linii. Alexandru Dobrescu e, în majoritatea articolelor sale, un critic neprotocolar şi categoric. Comparînd, el defineşte, determină, măsoară. Stilul nu e deloc „literar", ci aşa-zicînd pur critic, stil al formulei definitorii. Articolul despre Octav Şuluţiu începe cu o suită de definiţii.

„ Dacă Perpessicius e familiar cu sistem, Octav Şuluţiu e astfel de la natură O natură năvalnică, ce simte nevoia să se exprime şi o face numai în forme radicale. Totul e încărcat de afectivitate ~ vreau să spun, deformat de ea, pentru că la Şuluţiu afirmaţia devine apologie, refuzul se transformă în negaţiune completă, chiar simpla disociere teoretică lasă impresia masivelor dislocări de rocă ".

Metafora de la urmă e o raritate în acest stil ce are ambiţia de a datora cît mai puţin „literaturii". Articolul despre Ş. Cioculescu se încheie cu un „portret": ,,Şerban Cioculescu este un intelectual de rafinament (urmare educaţiei Ia o cultură de tradiţie) şi această elevaţie explică, la rindu-i, interesul pentru nimicuri, fundamentale într-o optică de colecţionar, şi renunţarea la experienţele critice de amploare, în Itinerar critic atracţia pentru faptul istoric este manie de rafinat, ca atîtea altele; un soi de blazare a criticului, dispus să cheltuiască aproape trei decenii în degustări pedante ".

Multe formule sînt de o laconică expresivitate. Iuţeala aceasta de condei (condiţie a foiletonismului) e vinovată cîteodată de un neplăcut aer de familiaritate, pe care-l simţim în articole, de.oralitate

nestînjenită. Criticul scrie: „la o adică", „peste toate"; el ia peste picior cultura lui Caragiale zicînd că „nenea lancu", la „Timpul", va fi fost „pus în temă" de Eminescu în privinţa filosofici lui Kierkegaard; în fine, traduce înţelesul cîte unei propoziţii critice îrk felul următor: „Ce sens are să te conving că n-ai dreptate, cînd dumneata nici n-ai înţeles bine ce am spus?", afectînd adică tonul conversaţiei amicale. Badineria îmi displace în critică, unde naturaleţea e valabilă numai cînd e contrafăcută. Se vede lesne pe obrazul nefardat al criticii lui Alexandru Dobrescu orice emoţie. Se vede de exemplu cînd articolul e scris cu plăcere sau în silă. Afinităţile, antipatiile ori chiar veleităţile autorului sînt aproape evidente. Sinceritatea e uneori ostentativă: „Personal nu agreez o asemenea retorică, susceptibilă de ambiguitate", scrie Alexandru Dobrescu despre maniera lui Lucian Raicu. Definind arta lui Perpessicius ca un mod de ascundere a ideii, pînă la a da aparenţa contrariului ei, Alexandru Dobrescu ne lasă să înţelegem fără dubiu că o astfel de artă îi este, lui, în principiu străină, în adevăr, atît în recenzii, cît şi în articole polemice (cum ar fi cele contra lui I. Constantinescu ori M. Drăgan), totul e pe faţă, indiscutabil, luminat în toate unghiurile, însă sînt şi două-trei excepţii care confirmă regula şi care pot indica o varietate mai mare a resurselor expresive ale cronicarului. Poate că simpatia (în ciuda deosebirilor de program) pentru Perpessicius şi L. Raicu de aici izvorăşte. Un articol despre Constantin Ciopraga se bazează în întregime pe ceea ce aş numi falsa concesie. Pînă şi înfăţişarea protocolară e suspectă: „Ne-am obişnuit să descoperim în cărţile lui Constantin Ciopraga o critică in haine de seară, vreau să zic — scrobită, sobră, de o răceală ce mai mult îndepărtează decît impune, ferită de stridenţe, mereu egală cu sine, într-un stil ventral, academic, lipsit deci de participare, dacă nu şi de afectare". Criticul ia cu două mîini ce a dat cu una. Fraza se goleşte subit de orice apreciere, rămînînd constatativă. Dar constatarea aceasta aparent obiectivă împunge cu un vîrf de ac înveninat: „ De fapt, Const. Ciopraga are ambiţia de a repeta experienţa şi destinul autorului Adelei, ale cărui obsesii şi le însuşeşte - e drept, la altă temperatură,' semn al constituţiei deosebite". Mai era vorbă? Prima parte a articolului despre M. Ungheanu ar putea ilustra un studiu despre ironie; pe cel mai serios ton din lume, criticul afirmă enormităţi: „Stilul e omul - credea Buffon şi nu ştiu, pînă acum, nici un exemplu în stare să-l contrazică. Nici chiar acela al lui M. Ungheanu, critic prolific, şi care aspiră la foto/iul supremei autorităţi prin demersuri formulate de o manieră ce violentează normele constituite ale limbii La acest nivel, el este un

revoluţionar, un spirit pe care închistatele reguli tradiţionale îl sufocă, un înainte mergător..." Şi, cu aerul că rezumă părerea lui M. Ungheanu însuşi despre stil, conchide: „Se cuvine să rupem o dată pentru totdeauna, cu rigorile formaliste, care ne împiedică, cel mai ades, să ajungem la ţesătura ideatică a textelor". Iată, pentru cunoscător, chiar stilul de campanie al înainte mergătorului.

Foiletoanele confirmă o vocaţie critică şi conţin promisiunea unei remarcabile cariere de cronicar literar.

(România literară, nr. 35, 1979)

ALEX. ŞTEFĂNESCU „Prim plan"

„Dacă nu exista, Mircea Dinescu trebuia inventat", scrie Alex. Ştefanescu în chiar cea dintîi frază a articolului consacrat poetului Elogiilor de cînd eram mai tînăr. După cîteva alerte ^date bibliografice, el continuă cu o fixare a locului poetului în contextul debutului său intempestiv: „Cînd a apărut Mircea Dinescu în poezia noastră, «necuvintele» lui Nichita Stănescu erau considerate de mulţi autori şi chiar de cititori (adeseori din snobism) singurul limbaj liric posibil. Prezentau, printre altele, avantajul că făceau greu de sesizat lipsa de înzestrare a celor care le foloseau (situaţie paradoxală, deoarece inventatorul lor era mai mult decît înzestrat), în plini' glorie a necuvintelor, Mircea Dinescu a propus o poezie compusă dm cuvinte şi a făcut-o cu atît aplomb, cu atîta ingenuitate şi mai ales cu atîta talent, incit a apărut tuturor ca un inaugurator". Aceste abrupte consideraţii sînt sprijinite mai puţin, cum ar fi fost poate de aşteptat, pe analiza textelor şi mai mult de psihologia autorului, prinsă în două portrete sugestive. 11 reproduc pe al doilea: „Mircea Dinescu devine, în această perioadă a evoluţiei sale, un şerif la New York, un Charles Chaplin cu o floare la butonieră, sfidînd ropotul asurzitor al marşului realităţii, un omuleţ al lui Gopo care duce degetul la gură şi cere linişte cînd o explozie nucleară ameninţă să tulbure somnul unui copil". Şi articolul se încheie cu o privire de sus, menită să aibă efectul căderii unei cortine: „ Mircea Dinescu, cu farmecul său de fiinţă liberă, conferă autenticitate şi forţă de persuasiune poeziei de atitudine socială". Acest scenariu se repetă, cu variaţii obligatorii, în aproape toate cele treizeci şi cinci de articole care alcătuiesc recentul Prim plan (Editura Eminescu) al lui'Alex. Ştefanescu şi pe care revista ,,Tomis" le-a găzduit cîndva ca pe tot atîtea capitole ale unei proiectate şi mereu amînate Istorii exacte a literaturii române contemporane.

Pornind de aici, ne putem face o idee limpede atît de intenţiile autorului, cît şi de mijloacele de care el se slujeşte. Alex. Ştefanescu este un critic foarte talentat, care şi-a făcut mîna, cum se spune, în gazetărie literară (şi nu numai literară). Am remarcat şi altă dată că el şi alţii dintre confraţii lui de vîrstă vin în cronica şi recenzia de carte nu dinspre învăţămînt, ca înaintaşii lor, care de la întemeierea disciplinei, au fost de obicei profesori, fie de liceu, fie de uni-, ersitate, ci dinspre gazetărie. Acum vreo douăzeci de ani a existat o polemică pe această temă, unora dintre profesorii noştri părîndu-li-se că tinerii

publicişti care eram noi pe atunci contravin, în articolele din reviste, normelor de seriozitate ştiinţifică în vigoare, însă, lăsînd la o parte această din urmă impresie, care exprima doar o furie de moment, o adevărată ruptură metodologică şi stilistică între critica didactică şi cea publicistică nu se produsese încă şi poate nu s-a produs nici mai tîrziu; în orice caz, deosebirile de obiect, de obiectiv şi de ton sînt mult mai mari astăzi decît ieri. Dintre toţi comentatorii actualităţii literare, Alex. Ştefănescu este cel mai departe de didacticismul (oricît de bine ascuns) al cronicii tradiţionale, şi cel mai avansat pe drumul unei întîmpinări de tip jurnalistic, care are alte standarde şi se adresează, în principiu, unui public nou. într-un fel, articolele lui seamănă din ce în ce mai mult cu ale cronicarilor din presa franceză de azi, un Angelor Rinaldi, de pildă.

Extrasele din textul despre Mircea Dinescu sînt semnificative şi putem demonstra, pe baza lor, felul în care Alex. Ştefanescu îşi concepe comentariile. Se caută, .mai întîi, o formulă epatantă de introducere, menită să creeze o impresie de spectaculos şi să atragă atenţia cititorului obosit, „în deceniul şapte, Marin Sorescu era la fel de popular în România ca Johann Strauss, în Austria, Ia sfirşitul secolului XIX". Aşa începe articolul despre autorul lui Iona. Pandantul este formula finală, de acelaşi tip. Iată cum se încheie articolul despre C. Ţoiu: „După ce a mai dat publicităţii o culegere de articole - Alte pretexte, 1977 — scrise mai demult, el a fost parcă absorbit definitiv de un cult al Galeriei cu viţă sălbatică, administrîndu-i gloria şi încercînd fără succes să fugă de ea prin scrierea altor romane". Ai doilea element al scenariului este găsirea unui punct de interes în jurul căruia să se rotească discuţia, căci nu poate fi niciodată vorba în aceste texte foarte concise de descriere minuţioasă a cărţilor, ci doar de sugerarea facturii şi însemnătăţii lor. Am văzut că la Dinescu „problema" centrală era modificarea tipului de poezie dominant datorat influenţei lui Nichita Stănescu. La George Bălăiţă, acest punct de interes maxim este oferit de ideea că romancierul ar fi întins criticilor, în Lumea în două zile, o adevărată capcană, în sensul că a scris exact romanul - plin de presupuse simboluri, etajat ca o plăcintă de foi, esoteric etc. - pe care supercititorii epocii îl pretindeau spre a-şi valorifica înclinaţiile lor preponderent hermeneutice. în cazul lui V. Em. Galan, „problema" e dată de astronomica distanţă dintre notorietatea pe care autorul romanului Bărăgan a avut-o cîndva şi anonimatul în care se află el în deceniile din urmă. A treia însuşire a articolelor este predilecţia pentru portret şi, încă, nu pentru unul izvorît din operă, ci pentru unul care combină împrejurări reale, amintiri,

observaţii, cu situaţii pur literare. Un portret, aşadar, mai curînd de reporter decît de critic, memorabil adesea, căci Alex. Ştefănescu are inteligenţă şi umor, un portret picant şi captivant. „(V. Em. Galan) locuieşte, ca şi M. Beniuc, pe Grădina Bordei, stradă încărcată de verdeaţă, dar, spre deosebire de poet, nu primeşte vizitatori. Are mai curînd atitudinea lui Niculae Moromete din Marele singuratic (care, la rîndul lui, urma un îndemn al lui Voltaire): stă izolat de lume şi îşi lucrează singur grădina. Poartă o salopetă chiar de grădinar, înainte de a reteza cu foarfecă o mlădiţă uscată de trandafir, o cercetează de foarte aproape, prin numeroasele sale dioptrii, şi o pipăie cu mişcări nesigure, de om cu sănătatea şubredă. Cînd împingi portiţa scîrţiitoare şi îţi exprimi dorinţa de a-i vorbi, te priveşte, bineînţeles, cu suspiciune, apoi te întreabă de-a dreptul: «Din partea cui vii?» întrebarea în loc să te ofenseze, te impresionează, facîndu-te să te gîndeşti la drama celui care de mulţi ani aşteaptă un mesager. «Nu vin din partea nimănui. Poate din partea istoriei literaturii...»". Aceste portrete, ca un fel de croquis de memoire ale lui Jean Cau trecut la critică literară propriu-zisă, conţin nota lor netăgăduită de intuiţie. Ele pot fi cîteodată extrem de maliţioase ori chiar nedrepte. „După demersurile sisifice pe care le-a făcut pentru a publica ediţia a doua din Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent a lui G. Călinescu (act de exemplar devotament, încununat de succes), Al. Piru şi-a îngăduit să povestească şi el istoria literaturii române. Să o povestească de parcă s-ar afla pe o insulă, în mijlocul oceanului, departe de fişierul său şi de rumoarea cafenelelor literare, pentru un Vineri care îl ascultă nemişcat, atent mai ales la perfecta articulare 'a frazelor". Ironia trece, în astfel de împrejurări, pragul care o desparte de cruzime şi uşurinţa caracterizării face pasul spre frivolitate: „Şt. Aug. Doinaş, cu structura sa de om profund serios, satisface conştiincios aceste aşteptări, introducînd cu maximă punctualitate rimele necesare şi

concepîndfinaluri apoteotice. Cînd încearcă, totuşi, să cocheteze cu un artist, să devină imprevizibil, el seamănă cu fata bătrînă din Vară şi fum, care, sfătuită să meargă legănînd din şolduri, o face stîngaci, ca şi cum ar şchiopăta", în al patrulea rînd, cum s-a putut deja observa din citate, limbajul acestei critici este potrivit cu scopul lui principal, de a obţine un anume succes de public. Alex. Ştefănescu este expert în comparaţii şocante şi aproximative: numeroasele traduceri l-au transformat pe Marin Sorescu „ într-un Ilie Năstase al poeziei româneşti" sau „C. Ţoiu a dovedit că este nu un crai de Curtea-Veche, ci un Giuseppe Tomasi di Lampedusa". Caracterizările ori definiţiile lui apelează de regulă la termeni din

domenii (cinematograf, politică, sport) care, dacă n-au legătură cu literatura, sînt bine cunoscuţi cititorului mediu. Trebuie să admit că mie mi s-a făcut o favoare, comparat fiind cu o... balerină.

Ar fi incorect să neg valoarea şi eficacitatea acestui mod de critică. De multe ori, observaţiile şi analizele lui Alex. Ştefănescu sînt originale şi au o percutantă care nu-ţi permite să le uiţi uşor. Cu unele dintre ele (şi cu expresia lor) sînt, fireşte, de acord: „escamotarea" eului în lirica bătrîneţii lui Blaga; funcţia de „trezorier" al operei lui Caragiale şi Arghezi pe care a îndeplinit-o Ş. Cioculescu; tendinţa estetizantă din proza lui E. Barbu, care a devenit tot mai „literară" şi care aruncă o lumină nouă asupra unui roman, ce ne păruse odinioară atît de plin de viaţă, ca Groapa; influenţa „ocultă" a poeziei lui Geo Dumitrescu; „puritatea" pe care o capătă la C. Ţoiu romanul obsedantului deceniu (la care aş fi adăugat că puţini scriitori contemporani au fost mai sensibili la riscul extremismelor politico-ideologice decît autorul Căderii în lume, care nu e un tolerant faţă de ele, ci un subtil critic al lor); aspectul aluziv şi mitizant este mai propriu poeziei lui Sorescu decît acela demitizant şi aşa mai departe. Cu altele sînt în dezacord: Ivasiuc şi Doinaş n-au talent; din opera Măriei Banuş nu rămîne valabil decît volumul de debut; istoria consacrată literaturii vechi de Al. Piru şi articolele lui ticsite de informaţii ,,mi folosesc, uneori, nimănui"; Marin Preda e mai important ca personaj decît llie Moromete; proza socială a lui Buzura „ tinde spre o imagine generală voaiată, asemănătoare cu fotografiile spiritiste din trista şi elucubranta carte a lui Hasdeu, Sic cognito" şi altele.

Dacă am de făcut o obiecţie mai generală Prim planului, ea se referă la reversul eficacităţii înseşi dorite de către autor, şi anume la pierderea nuanţelor. Alex. Ştefănescu sacrifică spiritului de geometrie o bună parte din spiritul de fineţe necesar criticii la fel ca sarea în bucate. Defectul portretelor provine din principala lor calitate; sînt prea tranşante. Nu cunosc un critic care să taie mai cu plăcere nodurile gordiene (pe unde nu le află, le inventează) decît Alex. Ştefănescu. Au fost E. Lovinescu şi G. Călinescu de păreri opuse în privinţa „sincerităţii" lirice a lui Bacovia, ceea ce a atras o lungă polemică a urmaşilor lor? Vine Alex. Ştefănescu şi rezolvă totul cu o lovitură: „ Este evident că ambii critici au dreptate, fiecare din punctul său de vedere. Totul depinde de accepţia pe care o dăm noţiunii de sinceritate a poeziei: absenţă a raţionalizării sau absenţă a artistizării". Ce simple ar fi fost toate pe lumea asta a literaturii dacă am putea tăia nodurile cu sabia! Mai ales cînd frînghia este înnodată ad hoc;

ar fi surprinzător că T. Arghezi nu s-a prăbuşit moral imediat după 1948, cînd a fost contestat „oficial" de Sorin Toma, căci poetul „practic, necontestat" niciodată înainte, nu avea experienţa acestui gen de relaţii. Cum, adică, n-a fost Arghezi niciodată contestat înainte de 1948? Trebuie să observ fără plăcere că sînt destule împrejurări în care critica lui Alex. Ştefănescu se informează din zvon public („se zvonea, de exemplu, că subţirea culegere de nuvele - a lui Bănulescu, N.M., - atrăsese atenţia străinătăţii şi că fusese propusă pentru Premiul Nobel") sau plăteşte un tribut exagerat aproximaţiei şi vagului. In unele cazuri, e drept, autorul are absolută trebuinţă de aceste informaţii de a doua mînă, neverificate, neverificabile ori pur şi " simplu false, ca să-şi construiască pe temelia lor ipotezele personale. Combătînd, pe drept cuvînt, pe cei care i-au negat lui Gh. Grigurcu valoarea de critic şi de poet, are ideea a de mă număra printre ei; i-aş fi „ explicat (lui Grigurcu) ex catliedra cam cum este cu literatura " şi i-aş fi „lăudat versurile considerîndu-le la fel de bune ca ale unui începător, fon Bogdan Lefter". Mă tem că îi va trebui mult timp lui Alex. Ştefănescu ca să găsească în vreun articol al meu un sprijin moral ori material pentru asemenea năzdrăvane convingeri. Şi de cînd compararea a doi poeţi a devenit ruşinoasă? Ca să nu mai spun că eu am scris despre poezia lui Grigurcu mult mai favorabil decît -scrie autorul Prim planului, căruia i se pare că ea nu are „anvergura necesară pentru exprimarea marilor trăiri". Nu mă bate gîndul să discut acum pe tema marilor şi micilor trăiri poetice (nu înţeleg această ierarhie), dar nu mă pot abţine să nu protestez cînd mi se atribuie afirmaţii şi intenţii ca acelea (similare) care urmează: „în mod consecvent a scris despre el Nicolae Manolescu. Dar cum? Cu o admiraţie (discret) ironică, cu convingerea intimă că drumul ales de Valeriu Cristea este fără şansă". Nu-mi recunosc deloc această convingere intimă, cît despre cea public exprimată, e lesne de văzut că nu conţine nici o ironie, chiar dacă admiraţia mea faţă de Valeriu Cristea nu implică identitatea absolută de opinii. Regret aceste deformări ale adevărului, ca şi efectele ieftine, decorurile de carton în slujba cărora ele sînt puse. Alex. Ştefănescu n-are nici un motiv să se teamă că talentul lui de portretist sau ochiul lui de critic vor pierde printr-o ţinută mai supravegheată, printr-o grijă mai mare arătată nuanţelor.

(România literară, nr. 8, 1988)

Marian Papahagi MARIAN PAPAHAGI „Exerciţii de lectură"

Debutul lui Marian Papahagi (Exerciţii de lectură) mi-l aminteşte pe acela mai vechi al Iui Liviu Petrescu: aceeaşi critică inteligentă şi cultivată, acelaşi stil academic, distant, fără familiaritatea zgomotos orală a unora dintre tinerii publicişti, de o eleganţă protocolară şi, ah, demodată („cine va avea bunăvoinţa să confrunte ideile Iui Ortega y Gasset cu poetica lui Ion Barbu... "). Comentînd, la rubrica lui, Exerciţiile de lectură, L. Ulici a văzut în autor un eseist, însă dacă nu ne lăsăm sugestionaţi de modestia ironică a titlului, trebuie să spunem că puţine lucruri din carte au cu adevărat caracter de exerciţiu, încercare, eseu. Marian Papahagî e un „studios", în ambele sensuri ale cuvîntului, cu solidă formaţie filologică: scrie o critică de interpretare, minuţioasă, sistematică, de tipul close reading. Ceea ce ne atrage atenţia la el e mai puţin imaginaţia şi mai mult modul foarte aplicat în care îşi fundamentează părerile. Cîteva studii din volum sînt de aspect monografic. O latură didacticistă chiar e de notat în texte probabil mai vechi,

resorbită pe urmă, cînd structura a devenit mai liberă, deşi nu pe de-a-ntregul, dovadă frecvenţa unor astfel de exprimări: „să revenim la. .. ", „ca să ne întoarcem de unde am plecat... ", „relu'md discuţia într-un punct de unde am lăsat-o întreruptă... ". Aceste reminiscenţe trădează un spirit ce urmăreşte mai curînd să provoace convingeri decît să placă şi o metodă lentă, de gradare cu grijă a cunoştinţelor, învăluitoare şi insiduoasă.

Sînt interesante şi opiniile criticului însuşi despre critică, în care cred a observa între altele tocmai această ezitare între o critică ce caută să obţină adeziunea la punctul ei de vedere şi una satisfăcută să i se recunoască sinceritatea mobilurilor: „Nici o critică - scrie Marian Papahagi în Pretext — nu e scutită de o apodictică a sa, sui generis, care pleacă de la premisa că rezultatul ei s-a obţinut pe deplin atunci cînd un număr - teoretic cit mai mare - de oameni nevinovaţi, neobligaţi să-i cunoască ideile, ajung la aceeaşi părere cu ea! In realitate, orice comentator literar ar trebui să-şi dorească un singur lucru: si anume acela ca nimeni să nu conteste sinceritatea şi iubirea de literatură pe care el le aşează la temelia cărţii sale ". Lucrul devine şi mai clar cînd, reluînd distincţia lui Eliot între „înţelegere" şi „explicare", o agravează pînă la a-i da înfăţişarea unei antinomii: adevăratul critic este acela care a pierdut plăcerea cititului, adică „iubirea de literatură"; şi chiar dacă „explicarea" mai cheamă uneori

„înţelegerea", ca dintr-un fel de nostalgie a criticului după condiţia lui originară de cititor inocent, esenţială rămîne „această incapacitate de opţiune definitivă între plăcerea provenită din înţelegerea simpatetică" a operelor. Incapacitatea din care se naşte „utopia" criticii.

Studiile propriu-zise sînt, aproape toate, temeinice, simpatic savante, pline de idei şi asociaţii, încercînd (şi uneori reuşind) să ne impună o perspectivă nouă asupra operei. Inventivitatea lui Marian Papahagi este de un tip special: este un icombat d'abordage. Una din asemănările lui Liviu Petrescu din Realitate şi romanesc aici trebuie căutată. Amîndoi par a citi opera literară din unghiul străin al unei teorii, teze, fraze, dacă nu descoperite întîmplător, în orice caz destul de îndepărtate de opera însăşi încît să creeze această impresie; cu alte cuvinte, nu lectura directă le dezvăluie structura pe care se aplică, au nevoie de acest intermediar care joacă rolul de revelator. Spre a dovedi de exemplu existenţa unei „poezii a iubirii" (deşi nu şi a unor „poezii de dragoste") la Ion Barbu, criticul pleacă de la cîteva propoziţii din Also sprach Zarathustra şi de la teza principală a lui Gasset din La dez/iumanizacion del arte. Nici măcar cunoscute obligatoriu poetului român (mă refer la eseul lui Gasset din 1927), ele îi explică poetica şi deopotrivă lirica; atît iubirea nietzscheeană pentru „îndepărtat şi înalt", cît şi sensul „dezumanizării" de la Gasset se regăseşte (de ce n-aş spune-o: surprinzător) la Barbu. Criticul rezumă astfel ideea: „Maniera sa poetică este «dezumanizată» atît în poeziile primului ciclu, cît şi în ale celor trei cicluri mai importante. Ion Barbu a parcurs însă singur o întreagă evoluţie a poeziei de la romantism la poezia modernă. Poezie a iubirii pentru îndepărtat şi înalt, poezia primei maniere barbiene era o continuare romantică parnasiană şi se contura în linie nietzscheeană Poezia din Joc secund încorporează experienţa avangardei şi depăşeşte nivelul încă «euclidian» al primei maniere. Dar este o experienţă acumuiată prin reflex. Lucrul se vede şi în versificaţie, dar mai ales în structura poetică; mergînd spre resorturile acestei poezii care îl caracterizează deplin, vom observa — şi aici parafrazăm din nou pe Gasset - că poetul înfăţişează în adevăr idei; fraza nu e atît de banală cum ar putea să pară la prima vedere. Poezia primului ciclu

«ilustra» ideea şi se servea în acest scop de imagine. . Poezia din Joc secund este ideea... Metafora acoperă un spaţiu pur, se ancorează în idee şi depăşeşte astfel stadiul imagistic". Fără nuanţele argumentării, acest rezumat poate părea steril, însă e remarcabilă capacitatea integratoare a ideii critice: aproape nimic din opera lui Ion Barbu nu rămîne neinclus în schemă. Critica e în fond un cerc vicios: încearcă să descrie o operă în funcţie de un criteriu exterior

şi, în acelaşi timp, nu-şi găseşte criteriul decît prin descrierea operei. Marile cărţi de critică mi-au dat totdeauna sentimentul că îşi inventează obiectul fără efort, ca şi cum opera respectivă n-ar fi aşteptat decît să fie citită de critic în acel fel. Studiul lui Marian Papahagi despre Barbu este perfect coerent în dovedirea unei teze ce suna, în clipa avansării ei, cel puţin neobişnuit.

Dintre celelalte studii din volum merită atenţie cele despre Arghezi, Bacovia, Ungaretti şi Hesse, deşi poate că performanţa excepţională a autorului rămîne, neegaiată, aceea din Ion Barbu: mitopoetica integrării în unitate. E de ajuns să comparăm felul cum se verifică ideea prin operă în alte studii (de exemplu acela despre romanele lui E. Lovinescu) spre a ne da seama şi de dificultatea unei asemenea critici deductive şi de riscurile ei. Compensarea caracterului ei fundamental ilustrativ se face printr-o mare seriozitate a analizării textului, pe deoparte, şi prin exactitatea situării tipologice, pe de alta. Nelipsindu-i gustul, intuiţia, Marian Papahagi e totuşi mai degrabă un spirit speculativ şi teoretic decît unul ataşat de concretul obiectului. O pagină din critica lui, de oriunde am citi-o, e la fel de solidă ideatic, ca o anume dignitate a disocierii intelectual culturale, deşi fără senzorialitate, culoare saii pitoresc: „Căci din dubla diviziune majoră a psalmilor (psalmii lui David - psalmii lui Solomon) există elemente în poezia argheziană, ţi cum bine se ştie al doilea grup nu a fost cuprins in tradiţia biblică Ori dacă psalmii lui David sînt mai cu seamă preamărire a divinităţii, apologie, cei ai lui Solomon au un mai pronunţat caracter mesianic, de tensionată aşteptare a redemptorului... Şi încă n-ar trebui uitat că una dintre accepţiunile termenului (de psalm) este aceea de cintec de reproş, or, în compunerile argheziene, o bună parte din notele specifice ţin tocmai de reproşul adresat divinităţii pentru vina de a nu se fi arătat celui care o caută". Critică de fineţe, dar şi armată filosofic, denotînd cunoaşterea literaturilor străine, Exerciţiile de lectură constituie un debut remarcabil.

(România literară, nr. 25, 1977)

„Critica de atelier"

Ca şi Exerciţii de lectură şi Eros şi utopie, noua carte a lui Marian Papahagi, intituiată Critica de atelier, se deschide ca un Pretext despre funcţia criticii. El ar merita să fie confruntat cu precedentele, spre a se degaja evoluţia netăgăduită a ideii pe care autorul şi-o face despre disciplina sa. Mă voi mărgini deocamdată să semnalez că, după ce s-a

ocupat de „impostura" şi, apoi, de „necesitatea" criticii, Marian Papahagi pledează astăzi pentru o hermeneutică, al cărui domeniu este un anumit limbaj. Urmînd pe Luigi Pareyson, el scrie în încheiere: „ Desigur, demersul hermeneutic modern îşi revelă problema limbajului ca pe un s-paţiu al propriilor investigaţii: dar totul este, sau poate deveni, limbaj. Din perspectiva criticii, acesta este nu numai atît: textul e un limbaj orientat spre execuţie, reprezentare, lectură, de neimaginat in afara unei persoane care le întreprinde... ". O parte din vechile soluţii sînt reluate, cu un aparat mai savant, şi integrate într-o concepţie unitară şi plauzibilă. N-am a reproşa lui Marian Papahagi în această privinţă decît excesul principalei lui calităţi: încercarea de a se menţine pe o linie mijlocie, capabilă să împace toate contradicţiile. Concepţia însăşi, care rezultă de aici, e demnă de a fi îmbrăţişată (nici o asperitate nu ne împiedică), dar oarecum lipsită de strălucire.

Studiile din volum folosesc această hermeneutică stilistică (dacă mi-e îngăduită formula) într-un sens relativ nou faţă'de cele anterioare: ele sînt consacrate analizării variantelor atestate din diferite opere şi dezvoltă, în subsidiar, o foarte interesantă teorie a rescrierii. Sugestia pare să fi venit autorului din cercetările italienilor, Gianfranco Contini îndeosebi, interesaţi de asemenea studii, în cazurile în care am avut putinţa verificării, fiind vorba de opere care îmi erau cunoscute, analizele lui Marian Papahagi mi s-au părut excepţionale, întreagă prima secţiune a culegerii (Filimon, Lovinescu, Ion Barbu şi Agârbiceanu) cuprinde asemenea examene critice de variante. Nicicînd înainte criticul n-a fost mai original şi mai convingător, deşi însuşirile lui au rămas aceleaşi de la Exerciţii de lectură: informaţia ieşită din comun, inteligenţa disocierilor şi spiritul de fineţe. Nu mă pot pronunţa despre ultima treime a cărţii, decît după ureche, ca să zic aşa, fiindcă obiectul studiilor mi-e prea puţin familiar (Gozzano, Saba, Uugaretti, Montale, Gardarelli, Gongora şi Murillo Mendes). Mai eterogenă, sub raportul scopurilor, această a doua parte pune în valoare erudiţia de italienist şi de spaniolist a lui Marian Papahagi, cu siguranţă unul din rarii cunoscători profunzi de la noi ai literaturilor respective.

Filimon la răscruce îşi propune să conteste o frecventă opoziţie, susţinută de aproape toţi comentatorii scriitorilor, între realismul lui „naiv" şi romantismul de „şcoală". După opinia lui Marian Papahagi, „ambele ar putea fi în egală măsură produsul artei, al căutării", şi deopotrivă de conştiente. O „răscruce" stilistică apare totuşi la autorul lui Friedrich Staaps şi ea este dovedită prin compararea variantelor din 1860 şi 1861 ale nuvelei cu acest titlu. Cum Filimon n-a lăsat 'manuscrise, operaţia este irealizabilă în cazul altor opere.

întîmplarea face totuşi nu numai ca nuvela menţionată să aibă două variante (una în volumul de Excursiuni în Germania Meridională,

alta în „Revista Carpaţilor"), dar şi ca linia despărţitoare între acestea să lase deoparte pe publicistul Filimon (cronici muzicale, jurnal de călătorie) şi de alta pe „scriitorul internaţional". Premisa studiului lui Marian Papahagi e, iniţial, afirmată („... Reluarea lui Friedriecli Staaps, publicat deja în 1860 în volumul Excursiunilor, ne atestă o voinţă de trecere dinspre publicistică spre literatură. Nu putem reconstitui, desigur, motivaţiile lui Filimon; totuşi, colaborarea începută în 1861 la „Revista Carpaţilor" este deja dominată de intenţii literare: dovadă faptul că el recuperează tot ceea ce poate să ia o turnură artistică

din propria sa activitate anterioară...") şi pe urmă sprijinită pe minuţioasa confruntare a celor două forme ale nuvelei. Nu pot urmări, nici măcar în linii mari, firul analizei, riscînd să irosesc tocmai savoarea observaţiilor stilistice, care dau farmec şi concludentă studiului. Concluzia autorului nu compară însă nici o discuţie: „Pentru Filimon, chestiunea scrisului nu se punea, evident, în termenii unei opţiuni între romantism şi realism: tot ceea ce ne apare astfel în scrisul său este rezultatul, deductibil prin comparaţie şi analiză, al unei elaborări formale ce se putea situa între polul mai familiar al publicisticii, de pildă, şi cel «nobil» al Literaturii, pentru care se dovedesc active mai ales modelele romantice". Noua opoziţie (ziaristică/literatură) ţine de o interpretare mai modernă a scrisului lui Filimon şi de care va trebui să ia act critica viitoare şi a celorlalte opere ale lui.

In acelaşi fel este urmărit procesul de „refícţionalizare" în proza lui Agârbiceanu. Mai complexe sînt obiectivele în studiul despre Lovinescu (Rescrierea ca „revizuire"): „Ne va interesa să situăm, in linii foarte largi, prin cîteva sondaje, măsura în care se poate stabili o corelaţie de adîncime între evoluţia lovinesciană în planul ideilor şi în cel al expresiei lor lingvistice, al stilului, pentru a verifica, pe de o parte, valabilitatea afirmaţiilor sale cu privire la propriu activitate critică şi, pe de alta, pentru a determina, într-o formulă cit mai adecvată, semnificaţia pe care înnoirile sau mutaţiile formale o au în planul concepţiei critice". Textele alese ca eşantion sînt cele referitoare la Năpasta din a doua serie de Critice şi respectiv, din ediţia, definitivă. Marian Papahagi utilizează un procedeu ingenios, suprapunînd (la propriu) cele două texte şi evidenţiind în felul acesta schimbările, care sînt de ordinul comprimării şi al substituţiei. Concluzia cercetării nu înlătură doar cîteva din cele mai persistente locuri comune ale acuzaţiilor aduse de cîteva generaţii, criticului de la

„Sburătorul", dar aşează însăşi evoluţia acestuia într-o formulă nouă şi remarcabilă: „Foarte în general spus, operele lovinesciene se «citesc» unele pe altele, ca într-o «mise en abîme», se «comprimă» şi se «substituie» una pe alta într-atît, incit, pînă la urmă, de foarte sus, Lovinescu ne poate apărea ca fund autorul unei singure cărţi, o carte despre sine, al cărei arhetip pluteşte în toate înfăţişările particulare pe care a avut să i le dea criticul".

Meritele acestor analize de variante sînt adunate, ca într-un focar, în Filologie barbiana, studiul cel mai amplu din volum (aproape o sută de pagini) şi în care uimitoarea competenţă stilistică şi critică a lui Marian Papahagi se valorifică deplin. N-am citit de mult un studiu mai palpitant, ca mişcare a ideilor şi ca pricepere analitică, în ciuda unui caracter foarte tehnic. Cititorul comun se poate speria de desimea paginii critice, de bogăţia referinţelor, din foot notes, de maxima specializare, însă ar greşi neducînd lectura pînă la capăt, căci orice ariditate e absentă şi nici un singur rînd nu e neinteligibil, adică inaccesibil chiar şi simplilor amatori de poezie. O idee traversează, ca un fir roşu, compararea de variante: aceea că mobilul transformărilor operate de către Barbu în textele proprii nu este niciodată dorinţa de a le obscuriza. Veche şi tenace prejudecată! Marian Papahagi strînge zeci de probe în combaterea ei. Şi dacă există o intenţie indiscutabilă în aceste modificări succesive, ea constă în adecvare a stilului la ideea poetică. Una din cele mai juste observaţii sună aproape paradoxal (ca orice adevăr primit cu greutate de opinia majoritară): „... Un adevărat poet ermetic, Barbu în speţă, nu este aşa cum I-au insultat unii din criticii săi, unul care gîndeşte (şi simte) «simplu» şi se exprimă «complicat»;

el simte şi gîndeşte «complicat» şi felul în care comunică este cel mai «simplu» din cîte îi stau la îndemînă". Dificultatea comparării variantelor are, în cazul Barbu, mai multe cauze, începînd cu inexistenţa unui manuscris al Jocului secund, şi sfirşind cu unele rescrieri din anii '50, care s-au păstrat într-un Caiet copier şi care, în loc să facă incontestabil formele „ultime" ale poeziilor, par să indice o revenire a autorului la soluţii anterioare singurei lui ediţii antume. Matematicianul era, în fond, mînat de un impuls similar, în aceeaşi ani ai bătrîneţii, cînd revizuia rezolvările date cîndva unor probleme din „Gazeta matematică". Un fel de „eternei retour" fixează psihologia poetului şi matematicianului şi complică evoluţia variantelor pînă la a-i imprima un straniu caracter circular. „Am putea chiar concepe textul - insinuează Marian Papahagi într-o notă de subsol, excedat parcă de şovăielile poetului în stabilirea formei definitive - nu ca pe un ideal sau ca pe o versiune definitivă, ci ca pe un loc geometric (neactualizat)

al propriilor sale variante, ce nu mai sînt, în această perspectivă, trepte spre desăvirşire, ci un fel de roză sau aură lexicală şi semantică însoţind varianta norocoasă". Comparaţiile de variante sînt extraordinar de instructive (la înecatul, Din ceas, dedus..., Isarlîc, Domnişoara Hus, Oul dogmatic, Uvedenrode, Ritmuri pentru nunţile necesare etc.).

Nu regretăm decît neextinderea examenului la toate titlurile. Poate că Marian Papahagi va scrie într-o zi o întreagă carte, din unchiul pe care şi l-a ales, şi e neîndoios că ea va determina o cotitură în exegeza barbiana. Absenţa unei ediţii critice (a lui Romulus Vulpescu, oricît de utilă, chiar indispensabilă, nu este cu adevărat una) se face şi mai mult simţită. Ca unul care am scris în cîteva rînduri despre Barbu, pot depune mărturie, în cunoştinţă de cauză, că, dacă nu avem încă despre poetul Jocul secund un studiu propriu vorbind critic de nivelul celor consacrate lui Blaga sau Arghezi (în pofida atîtor contribuţii notabile), faptul se datorează climatului de aproximaţii la care sîntem siliţi de o cunoaştere incompletă şi netemeinică a operei. Materialul ordonat de Marian Papahagi ne apropie cu un pas (şi ce pas!) de îndeplinirea acestui deziderat.

(România literară, nr. I, 1984)

ANDREI PLEŞU „Pitoresc şi melancolie"

Voi începe prin a cita două peisaje: „Dar insă, şi eu am crescut pe cimpul Bărăganului! Et in Arcadia ego! Şi eu am văzut cîrdurile de dropii, cutreierînd cu pas măsurat şi cu capul aţintit la pază, acele şesuri fără margine prin care aerul, răsfirat, în unde diafane subt arşiţa soarelui de vară, oglindeşte ierburile şi bălăriile din depărtare şi le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăţi cu mii de minarete, în palate cu mii de încîntări".

,, Printre trunchiurile bătrîne, deasupra omătului, se înfiora o lucire fumurie f/ violetă care curgea în sus printre crengi, către văzduhul lunii, în fundul văii, o apă vie, care se domolea îndată într-un ochi luciu de topliţă. Dincolo, pădurea rară urca iarăşi lin, în depărtări.. Cînd îmi ridicai ochii... văzui cîrdul de căprioare suind de către fundul văii, în lungul rîpei pinului. Aceste sălbăticiuni delicate şi blînde le aşteptam, însă fără gînduri rele, căci erau sub ocrotirea prietinului nostru Sfinlul Antonie. Veneau fără grabă, se opriră o clipă să le număr — erau opt ţi în copce scurte se apropiară de topliţă. Raţele sălbatice făcură un ocol ca să le primească, şj cercuri licăritoare alergară spre mal. înşirate pe marginea apei, gingaşe şi nesigure, îndrăzniră să-şi plece grumazurile; şi cînd ridicară boturile, steluţe de argint le căzură la picioare. Rămase privind cu ochi mari şi blînzi la paserile străine".

Nu sînt greu de recunoscut: cel dintîi peisaj face parte din Pseudokynegeticos a lui Odobescu, celălalt din Ţara de dincolo de negură a lui Sadoveanu. în locul lui Andrei Pleşu (dar eu am formaţie literară), nu le-aş fi lăsat cu nici un preţ pe dinafară, dacă aş fi scris despre Pitoresc şi melancolie în arta peisajului. Din fiecare, se pot extrage mai multe argumente în sensul tezei eseistului decît din zece tablouri.

Să ne aruncăm o privire asupra lor şi să încercăm a formula, în cuvintele lui Andrei Pleşu însuşi, cîteva concluzii. Odobescu e un senzualist şi un artificial. Natura descrisă de el este mereu „înşeiată" cu pictura şi cultura. El percepe lucrul ca pe un obiect de artă şi retrăieşte obiectul artistic ca pe unul natural. Intuiţia naturii se confundă la el cu admirarea ei afectată. Se plimbă prin natură ca un orăşan duminica: „cîteva ore la Snagov" ori o expediţie cinegetică, în definitiv, peisajul adevărat îi scapă: vederea lui „fermecată", cum spune, îşi creează singură peisajul iluzoriu, transformînd ierburile şi

bălăriile în cetăţi cu minarete şi palate încîntate. Totul fuge, lunecă pe apele acestui impresionism şi mica notă melancolică (pe care depărtarea fără margini a şesurilor odobesciene pare a o întreţine) nu ne poate înşela asupra atitudinii fundamentale în faţa naturii a acestui spirit mediteraneean care este una donjuanescă, stînd sub semnul pitorescului. La Sadoveanu, din contra, plăcerea de a contempla (în slujba căreia este pusă o mare minuţie realistă, o atenţie „naturalistă" pentru detaliu) e mereu dubiată de o retragere parcă vinovată din peisaj. Mai curînd decît o descriere fidelă, simţim aici o încercare de alegorizare. Caprele sfîntului Antonie sînt apariţii din altă lume, aşa cum topliţa, micul lac silvestru, e recipientul miraculos pentru o „apă vie". Adăpatul caprelor seamănă cu o scenă sacră, cu unul din acele „decoruri" în care se petrec ispitirile schimnicilor creştini: în locul demonilor cu chip de femeie, agentul ispitirii pot fi şi aceste fărturi inocente ale naturii, prin care pămîntescul invadează spiritualul. Atitudinea lui Sadoveanu în faţa naturii este tristanescă, iar sentimentul lui stă sub semnul melancoliei.

S-a înţeles, cred, că, exceptînd alegerea exemplelor, aproape nimic nu-mi aparţine în distincţiile de mai sus, pe care Andrei Pleşu şi-a bazat superba lui analiză a sentimentului naturii în cultura europeană. Plănuit ca o „cercetare teoretică asupra picturii de peisaj", eseul intitulat Pitoresc şi melancolie şi-a deviat pe parcurs atenţia către studierea sentimentului faţă de natură încercat de european (şi manifestat în artele plastice, literatură, cultură, în general), pe care autorul în socoteşte expresia unei crize spirituale profunde. Este o carte pe jumătate de speculaţie, pe jumătate de erudiţie. Andrei Pleşu, a cărui formaţie de critic plastic e sprijinită pe serioase cunoştinţe în filosofie şi în limbile vechi, denotă, pe

lîngă o inteligenţă mobilă şi profundă, o enormă plăcere a stilului artistic. Şi dacă o anume intemperantă, tradusă mai ales în preţiozitatea unora din eseurile Călătoriei în lumea formelor, cu care a debutat în 1974, a dispărut între timp, nu rămîne mai puţin vizibilă şi astăzi înclinarea lui spre fraza impecabilă, lucrată, construită, şi rareori spontană, sau spre spectacolul cuvîntului, care nu aparţine limbii vorbite, dar nici, pe de-a-ntregul, celei scrise, combinîndu-le abil şi corectîndu-le una prin alta. în fine, tot de spectacol, de regia demonstraţiei, dar şi a aşezării pur şi simplu în pagină, trebuie legată parada unei erudiţii care, în loc să se subordoneze ideii,-o trage uneori la fund. Lestul acesta erudit face ca multe pasaje să pară laborioase şi chiar neprelucrate: nici istoria călătoriilor în Italia, nicr „cearta pitorescului", nici măcar originea acestui din urmă termen, spre a da exemplele cele mai frapante,

nu erau absolut trebuitoare într-o călătorie cu pas alert, mereu plină de atracţii şi de surprize, agreabilă şi instructivă, prin peisajele pictorilor ori poeţilor europeni.,, E un fel de a spune - mărturiseşte Andrei Pleşu în încheierea eseului său, dar înainte de Epilog - că orice plimbare prin pitorescul naturii sfîrşeşte cu o reintrare în cetate şi, în cel mai bun caz, cu un tratat despre pitoresc scris englezeşte, la focul căminului, cu opuri greceşti şi latine de jur-împrejurul fotoliului". Dînd mărturisirii acesteia o valoare mai generală decît o are în contextul din care am extras-o, ea devine foarte semnificativă pentru amestecul de libertate a fanteziei intelectuale şi de, cum să spun, constrîngere pedantă care caracterizează întreaga carte.

Mai ales că ea nu se mărgineşte să analizeze şi să ilustreze sentimentul european al naturii, aşa cum ne-am fi aşteptat: dar, după cum începem să ne dăm seama de la un punct înainte şi să ne convingem deplin citind Epilogul, eseistul judecă acest sentiment prin prisma unei idei anume despre raportul omului cu natura. „N-am vrut să dăm răspunsuri, ci, tocmai, să suspendăm pripa răspunsurilor, aşezlnd asupra peisajului văzut şi a celui pictat insecuritatea binefăcătoare a re flexiv iţit aţii": dacă această declaraţie ar fi confirmată de realitatea cărţii nu numai în ultima ei parte, dar şi în prima, ar fi foarte bine. Dar nu e! Căci oare nu tocmai credinţa în putinţa unui răspuns animă convingerea autorului că sentimentul naturii la europeni se află în criză (de multe sute de ani, de altfel) şi că ea, nu soluţia, dar stimularea depăşirii acestei crize ar putea veni din „gindirea orientală" care „şi-a păstrat, în marile ei momente, gustul pentru iradierea mitică a naturii, pentru basmul din ea"? Recunosc aici ecoul îndepărtat al unei idei a lui C. Noica. Nu neg să s-ar putea ca Andrei Pleşu să aibă dreptate, şi că, în miezul atitudinii noastre de europeni faţă de natură, ar putea exista germenii unei neînţelegeri, ai unui schematism, ai unei crize: dar neg utilitatea transformării acestei constatări într-o apreciere. Orice judecată de acest fel învederează o prejudecată. E puţin naiv să recomanzi europeanului să se inspire de la soluţiile asiaticului. E la mijloc, probabil nu numai o structură diferită, un timp de comportament şi de viziune, dar şi o istorie diferită, în mare măsură, sentimentul naturii e nutrit şi, deci, deformat de condiţiile istorice în care Europa, respectiv Asia, s-au dezvoltat. Nu înţeleg, în această ordine de idei, obiecţia adusă de Andrei Pleşu lui Lukâcs, care constată că percepţia naturii este socializată: observaţia ar fi justă, spune eseistul, încît consemnează o stare de fapt, dar se pune chestiunea dacă starea însăşi e şi legitimă. Aici cred a depista o iluzie a lui Andrei Pleşu: că'avem totdeauna mijlocul de a distruge fatalitatea

de legitimitate. Atît timp cît eseul lui discută stări de fapt şi speculează în marginea lor, el este strălucit; devine prezumţios şi oarecum naiv cînd întoarce foaia şi repune aceleaşi lucruri în termeni de legitimitate. Sînt, în Pitoresc şi melancolie, pagini care ar merita să fie reproduse, de o mare frumuseţe. Unele, chiar, pe mulţi vor tulbura, ca de exemplu acelea care critică impresionismul. Nu e, desigur, vorba de a nega importanţa istorică a şcolii impresioniste în dezvoltarea limbajului plastic şi nici chiar de a contesta valoarea atîtora din produsele ei, ci de a pune în discuţie „concepţia" care generează doctrina şi pictura respectivă: „Impresionismul e splendoarea unei civilizaţii pentru care nimic nu pare mai adine decît retina". Superbe cuvinte: primul cap de acuzare ar fi deci reducerea privirii la văz şi a naturii la evidenţele ei. Al doilea: „ Cît despre atmosferă, ea este aceea a citadinismului nonşalant, extravertit, sentimental şi superficial deopotrivă, naiv exaltat de progresele tehnicii, trăind în materialismul snob al succesului social şi afişînd teorii «idealiste» de mîna a doua. Impresionismul e o dogmatizare a aşa-ziselor «plăceri simple», socotite, printr-o abuzivă generalizare, «etern-umane»". (Sigur, se putea insista, mai mult decît într-o notă, asupra faptului că impresionismul are meritul de a fi încercat să revele picturii esenţa ei plastic-vizuală, aşa cum simbolismul a relevat poeziei esenţa ei liric-muzicală). Admirabile lucrări sînt şi în paginile despre pictura sărbătorească a secolului XVIII faţă în faţă cu aceea duminicală a secolului XIX, în cele despre rolul creştinismului în modificarea atitudinii faţă de natură, în cele despre sensul feminin al naturii şi în altele, dar cred că eseistul atinge excelenţa în a doua secţiune mare a cărţii sale. Estetica melancoliei, din care voi cita în încheiere aceste consideraţii despre melancolie şi tristeţe: „Melancolia ne apare, de la bun început, ca un epifenomen al îndeletnicirii contemplative. Percepţia unui obiect, conjugată cu intuiţia distanţei care te separă de el, 'te livrează inevitabil melancoliei. [...] Homo faber, eroul activ, făptuitorul nu poate fi melancolic. El resimte universul vizibil ca pe o provocare motrice. Melancolicul, dimpotrivă, resimte vizibilul ca pe o instanţă paralizantă, cu care nu poate colabora nemijlocit. [...] Melancolia e întîlnirea pur optică între două singurătăţi: a celui care contemplă şi a spectacolului contemplat. [...] Dacă homo faber nu poate fi melancolic, este pentru că el se simte una cu lumea. El poate fi însă, la răstimpuri, trist: căci oboseşte adesea, iar tristeţea nu e decît o formă de oboseală. Melancolia e însă. odihnă în exces, răgaz prelungit fără nevoie şi fără finalitate. Ea e luxuria celui care-şi poate permite să privească fără a făptui, iată de ce o umbră de melancolie

pluteşte în jurul frunţii oricărui gîndltor şi pe pleoapa oricărui pictor, după cum spectrul tristeţii bîntuie în preajma oricărei acţiuni Don Quijote rămas la mica lui moşie, între cărţile sale, ar fi fost un cavaler al Melancoliei. A vrut însă să iasă în marea cîmpie a lumii şi sa făptiiiască: a devenit, atunci, Cavaler al Tristei Figuri".

(România literară, nr. 26, 1980)

Val Condurache

VAL CONDURACHE

„Portret al criticului în tinereţe"

Dintre criticii tineri afirmaţi în ultima vreme în paginile revistelor literare, merită toată atenţia Val Condurache, autor a două volume (Fantezii critice şi Portret al criticului în tinereţe) apărute la un interval de un an şi care aruncă asupra uceniciei criticului o lumină foarte interesantă, îl ştiam pe Val Condurache din cronicile lui la cărţi de proză din „Convorbiri literare", inteligente şi dovedind o bună stăpînmre a instrumentelor. Aceste prime articole n-au trecut pur şi simplu în sumarul volumelor, ci abia în urma unei toalete complicate şi destul de pretenţioase. Autorul le-a rescris şi le-a grupat (împreună cu texte inedite) sub tot felul de titluri: Exerciţii de digitaţie, Parodii critice, Ipoteze critice, Eseuri, Pagini de critică literară, Fantezii critice etc. O dată cu volumul al doilea, devine absolut clară, sub acest aspect compozit, intenţia autorului de a pune sub ochii cititorilor spectacolul însuşi al formării unui critic.

Trebuie să mărturisesc că am citit cu mare plăcere Portretul, reluînd şi Fanteziile, spre profitul lor, din acelaşi unghi. Este un oarecare curaj la un critic să se dezvăluie în felul în care o face Val Condurache, asumîndu-şi deschis tatonările, contradicţiile şi erorile vîrstei. Şi, mai ales, era nevoie să fie înfrîntă o tradiţie; dominată de profesori, de universitari, critica noastră a avut şi are un spirit eminamente „serios", chiar şi cînd a rămas impresionistă, ca să nu mai vorbesc de scientismul impersonal care a adus din belşug apă la moara acestui spirit. Lucrurile au stat aşa pînă de curînd, cînd, împotriva prognozelor, o parte din tînăra generaţie a început să arate o anumită lehamite de metode pozitive: tocmai ea, care le-a aplicat prima oară şi mai cu foc. Rezultatul este că în clipa de faţă există cel puţin două linii în critica nouă, ca urmare a unei bifurcări greu de prevăzut cu cîţiva ani înainte. Compare cine vrea Poetica lui Tudor Arghezi de Emilia Parpală cu Portretul criticului în tinereţe de Val Condurache sau Ion Creangă - spaţiul memoriei de loan Holban cu Viaţa şi opiniile personajelor de Radu G. Ţeposu. în aceste exemple, polaritatea e clară: pe de o parte, ştiinţificul, semiotica, naratologia, de alta, artisticul, eseu), jurnalul, în realitate însă, numai prima direcţie (aceea ştiinţifică) poate fi găsită în stare relativ pură, a doua fiind vădit şi deliberat amestecată. Eseiştii de azi au trecut prin şcoala de la „Tel Quel", au citit pe Benveniste, Saussure, Jakobson, Jolles, Todorov, Barthes, Genette, Blin (copiez lista după Val Condurache) şi stilul lor

constituie cea mai bună dovadă. Dar entuziasmul metodologic s-a consumat rapid şi, pe neaşteptate, criticii şi-au adus aminte că sînt scriitori.

Portretul ni-l arată pe Val Condurache reflectînd deopotrivă asupra literaturii şi asupra criticii („Ca orice disciplină a spiritului, critica îşi propune să se înţeleagă pe sine, chiar dacă începe prin a explica alt text: ea se explică prin raportare la literatură, ca un bolnav, prin amintiri, la medicul psihanalist"), combinînd comentariul propriu-zis cu teoria criticii şi cu mărturisirea biografică, studiul aplicat şi parodia lui,

reminescenţa de limbaj structuralist şi pagina de jurnal intim. Critica lui seamănă în această privinţă cu a lui loan Duduca, a lui Al. Cistelecan şi a altora, părînd a descinde (iată lucrul cel mai interesant!) dintr-un anumit moment al criticii interbelice (mă gîndesc la Nu de Eugen lonescu, la culegerile de eseuri ale lui M. Eliade, la Sebastian, Holban, Şuluţiu, Biberi etc.) în care literatura şi critica se împleteau cam în acelaşi fel. Oarecum neaşteptată este şi filiera acestei redescoperiri şi anume eseistica unor Alexandru Paleologu (nu întîmplător citat la tot pasul), Radu Petrescu, Alexandru George, G. Liiceanu sau Andrei Pleşu, foarte solidă sub raportul ideilor şi chiar filosofică, dar în acelaşi timp refuzînd spiritul ştiinţific îngust, cu nonşalanţă, umor şi „frivolitate". N-am pretenţia de a caracteriza întreaga critică tînără, dar nu pot să nu observ că, cel puţin într-o parte a ei, se reface idealul ce părea desuet al criticului artist şi filosof în metafore, cu o personalitate atractivă, scoasă la vedere în text, ironică şi capabilă să se joace cu spiritul.

O parte din aceste trăsături se potrivesc lui Val Condurache, unul din cei mai talentaţi critici tineri. Şi nu pomenesc întîmplător de talent. Talentul critic, pus între paranteze o vreme, e din nou la modă. „ Ar mai fi de adăugat că arta lecturii nu se învaţă", spune Val Condurache însuşi într-un articol despre Organul literar în care distinge pe cei care (scriitori sau critici) îl posedă de cei care nu-l posedă. Criticul „ştiinţific" nu trebuie să aibă numaidecît acest organ. Criticul artist nu există decît dacă îl are. Dovada existenţei lui, Val Condurache o face atît în paginile de critică literară, cît şi în cele de proză din Portret. Sub titlul Cartea de ucenicie el a risipit în volum numeroase amintiri, povestiri şi ficţiuni, unele referitoare chiar la scrierea celor două cărţi (Fanteziile şi Portretul), în care calitatea prozei mi se pare absolut remarcabilă. Nu mă grăbesc să afirm că Val Condurache va scrie mîine un roman. Poate că-l va scrie. Dar prozele lui au însemnătate literară aşa cum sînt acum. El însuşi susţine că nu în Bietul loanide este G.Călinescu mare romancier, ci în Istoria literaturii. A continua să

diseminăm între proza-critică şi proza-proză ar fi să mergem în sensul tocmai al acelui dogmatism pe care Val Condurache şi colegii lui de generaţie îl resping, în Desant '83 erau proze ce păreau scrise de critici, în Portret sînt pagini critice ce par operă de prozator. La ce bun să tragem o linie despărţitoare? „Primul text pe care orice cititor îl scrie este tocmai acela pe care l-a terminat de citit", remarcă Val Condurache în încheierea Portretului său. Aici este o mică şi inteligentă teorie care se cuvine relevată. Orice operă literară (deci şi critică) începe prin a fi o pastişă, imitaţie în spirit şi în limbaj, şi sfirşeşte prin a fi o parodie, afirmaţie-negaţie a unui stil. „Mecanismul literaturii este pastişa-parodie ", conchide autorul. La scriitorii clasici, la Proust încă, pastişa nu se află în textul romanului, îi premerge sub formă de exerciţiu preliminar; la cei moderni, la Flaubert deja, ea este în text. (Mă amuză revanşa pe care Val Condurache o acordă unui scriitor din secolul XIX asupra unuia din secolul XX! Aş preciza că la Proust pastişa nu se află doar în primele cărţi, ci chiar în marele lui roman, mai mult, că Timpul regăsit revine pe faţă la pastişa din Pastiches et Melanges). O teză similară au susţinut Genette, Riffaterre şi alţii şi ea presupune că, indiferent de direcţia în care ai explora un text literar, ai descoperi o infinitate de alte texte. Calea prin care literatura şi critica îşi redescoperă rudenia profundă este calea regală a textului. Borges o ştia de mult.

Nu există în Portret cronici literare obişnuite şi asta nu fiindcă autorul le-a rescris pe cele din reviste, dar fiindcă îi displace cronica devenită jargon: „Nimeni şi nimic nu-l obligă pe cronicar la un tipic anume şi totuşi nu ştiu cum se întîmplă că toţi cronicarii vorbesc, în cele din urmă, într-un jargon al lor, dacă nu cumva sînt cu toţii «vorbiţi» de jargon". Lectura critică a însemnat pentru el „prelungireagîndirii altuia într-un limbaj compo.it, care mă lecuieşte restructurîndu-mă şi restructurîndu-se necontenit", în aceste condiţii, critica lui Val Condurache mai degrabă se îmbibă de spiritul cărţilor decît le judecă sau le analizează. N-am motive să reproşez autorului o manieră pe care o foloseşte conştient şi pe care o mai şi explică. Curios e doar faptul că el a debutat cu recenzii, care au regimul lor strict. Se observă de la o poştă că el nu pune în diagnostice ori în analize o pasiune specială. Nu abordează de obicei frontal cărţile, ci prin intrări secundare sau condamnate. Cînd scrie despre poezie, are aerul unui colecţionar („ aleg pentru antologia mea") mai curînd decît pe al unui comentator sistematic. Se pierde cu voluptate în detalii. E un glosar subţire. Plictisit să dea seamă de operă, bate deseori cîmpii. în loc să ne spună ce e cu Vara baroc, romanul lui Paul Georgescu, povesteşte o călătorie

(probabil imaginară) la Platoneşti (o haltă cu acest nume există lîngă Ţăndărei). Multe articole au din această cauză un aspect parodic şi ludic. De altfel, şi în Fantezii şi în Portret, există cîteva parodii critice foarte instructive şi de o perfectă acurateţe, (în termenii autorului însuşi din Parodie şi pastişă, cred că acestea ar trebui numite pastişe). Găsim, fireşte, şi O lămurire a raţiunilor pentru care au fost scrise parodiile, căci, aşa cum am văzut, în cartea lui Val Condurache, textul critic e dublat permanent de un metatext. Practica scrisului îşi conţine teoria. Cel puţin în această privinţă, critica artistică a noii generaţii se dovedeşte temeinic instruită de metodele pozitive din trecutul apropiat. Fiindcă, în alte privinţe, ea este jucăuşă, capricioasă, mergînd pînă la echivoc. Un ciclu de articole din Portret e consacrat literaturii feminine şi intitulat 1001 de nopţi probabil fiindcă Sheherezada e „întîia femeie-romancier" din lume şi ea îşi subjugă ascultătorul (cititorul) „mai mult prin farmecul povestitului decît cu zestrea naturii". Fiind de acord cu aprecierea, îi atrag atenţia criticului că ascultătorul-cititor al Sheherezadei nu e Harun-al-Raşid, ci Şahriar. (Şi deoarece tot ne aflăm la acest capitol, să mai observ două formulări discutabile. Vorbind despre romancierii care au făcut la noi începutul în materie de, cum să zic, sinceritate, Val Condurache se referă, pe bună dreptate, la Holban şi la Camil Petrescu, doar că nu e cel mai nimerit a spune - fie şi metaforic - despre acesta din urmă, becher convins pe vremea cînd îşi scria romanele şi păstrînd pînă la moarte mentalitatea unui bărbat neînsurat, că „ a deschis chiar uşa căminului său conjugal". Apoi, într-un paradox despre literatură ca joc, criticul afirmă după o sugestie din Cailois că literatura e joc agonic, un joc cu moartea, şi agonistic - de la agon, care înseamnă luptă în jocuri publice. Etimologic, toate au legături cu lupta cu moartea, dar în clasificarea lui Cailois jocurile de argon sînt pur şi simplu întrecerile sportive, nu cele „de război", „pe viaţă şi pe moarte", cum spune Val Condurache). Şi alte texte sînt la fel de ingenioase şi de spumoase. Le relev pe cele despre Caragiale, Mazilu, D.R. Popescu, G. Bălăiţă, N. Breban, autori preferaţi ai criticului.

în concluzie, Portretul şi Fanteziile sînt cărţi fermecătoare, pline de idei, scrise cu personalitate şi cu umor. Ce pot spune mai mult? (Poate doar să adaug că m-am străduit din răsputeri, în concluzia mea, să nu cad peste nici unul din cuvintele cuprinse de Val Condurache în Micul dicţionar de idei primite şi din

care rezultă, paradoxal, nu atît uniformitatea stereotipă a limbajului cronicii literare, cît infinita gamă de procedee prin care ea devine, după spusele autorului, „ instrumentul cel mai rafinat al politicii literare").

(România literară, nr. 42, 1984)

406

Mircea Scarlat MIRCEA SCARLAT „Istoria poeziei româneşti"

Mircea Scarlat a publicat la Editura Minerva trei volume din Istoria poeziei româneşti, după cum urmează: primul, în 1932, cuprinzînd un Prolog, Cartea întîi şi Cartea a doua, merge de la origini la romantism (fără Eminescu); al doilea, în 1984, cuprinzînd Cartea a treia şi Cartea a patra, se ocupă de Eminescu şi de simbolişti; al treilea, în 1986, cuprinzînd Cartea a cincea şi Cartea a şasea, descrie avangarda şi modernismul moderat, rezervînd apoi capitole ample lui Arghezi, Barbu şi Blaga. Cel de al patrulea dintre volumele proiectate a rămas neterminat. A trebuit să fie reconstituit din manuscrise şi dactilograme. Om foarte ordonat, meticulos, Mircea Scarlat a copiat de mai multe ori „sumarul" acestui volum, aşa că ştim cu inevitabila aproximaţie, cum ar fi arătat el, dacă ar fi fost dus pînă la capăt de către autorul însuşi. Nu toate capitolele şi subcapitolele au fost redactate; există, pe alocuri, variante; de la un punct înainte, nu mai avem decît bruioane.

Chiar şi aşa, cel puţin prima jumătate a volumului este aproape finisat de către autor. E vorba de Cartea a şaptea, consacrată acelor tendinţe din poezia interbelică (data limită fiind împinsă pînă spre 1948), care n-au fost tratate în Cartea a cincea din volumul precedent, şi de autori de asemenea netrataţi acolo, adică de cei care valoric se situează după corifeii poeziei noastre din respectiva epocă, după, adică, cei trei mari din Cartea a şasea.

Cartea a şaptea are trei mari subîmpărţiri: Dezideratul diferenţierii, Revigorarea concepţiei clasicizante şi Tradiţionalismul programatic.

Cea dintîi, foarte scurtă, este singura care nu pare să fi primit forma definitivă, în cîteva locuri, pe marginea dactilogramei. Mircea Scarlat a indicat posibile adaosuri sau dezvoltări: „citat", „insist", „note", glosează el bunăoară în dreptul ultimelor două aliniate din capitolul Autonomia conştiinţei lirice. Voia apoi să citeze pe Luchi Caragiale la Obsesia anacronismului. Alte nume indicate marginal spre citate sînt ale lui Camil Baltazar şi Miron Radu Paiaschivescu în capitolul IV (Mimarea originalităţii), în vreme ce uiticii-poeţi menţionaţi în capitolul III (Cultura ca semnificat) ar fi trebuit mutaţi în subîmpărţirea care urmează (Revigorarea convenţiei clasicizante). Textele despre ei n-au fost, se pare, redactate. Că această primă parte a Cărţii a şaptea nu a primit forma ultimă, se poate deduce şi din

407

Literatura română postbelică Critica. Eseul

confruntarea cu nişte pagini manuscrise pe care Mircea Scarlat a alcătuit o listă de nume de autori, cu indicarea capitolelor unde ar fi urmat să fie citaţi sau analizaţi. Nu putem afirma dacă autorul se gîndea să le acorde un rînd ori mai multe. Poeţii în chestiune sînt în general pe al treilea ori al patrulea raft, cu excepţii însă (Gellu Naum). La capitolul Obsesia anacronismului, sînt nominalizaţi Simion Stolnicu, Barbu

Brezianu („ermetismul barbian"). Apoi, separat, Ion Sofia Manolescu. în fine, cu o menţiune mai amplă, Camil Baltazar: „Semnalez aici şi încercarea nereuşită a lui Camil Baltazar (v. Călinescu). Atenţie să nu contrazic paginile unde i-am negat modernismul". La capitolul IV (Mimarea originalităţii), pe lîngă numele de pe marginea dactilogramei, s-ar mai fi făcut referinţă şi la Cicerone Theodorescu, Ion Pogan, I. Valerian, Mihai Moşandrei şi Sandu Tudor. La capitolele V şi VI (reunite de însuşi autorul) (Metamorfozarea modernismului programatic şi „Suprarealismul") sînt numiţi Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost şi Virgil Teodorescu, apoi Constantin Nissipeanu, Victor Valeriu Martinescu, V. Dobrian, Mircea Gheorghiu, Tiberiu Iliescu şi Miralena Milany.

Revigorarea convenţiei clasicizante începe cu trei capitole ample consacrate lui Ion Pillat, urmate de alte trei consacrate unor poeţi de aceeaşi factură neoclasică. Textul pare a fi complet redactat. Posedăm şi aici cîteva foi manuscrise, cu precizări, pe care le putem confrunta cu ultima redacţie, aceea din dactilogramă. Capitolul IV (Asimilarea simbolismului) continuă a se ocupa de Pillat, de data aceasta ca asimilator al simbolismului, rol prin care el a dat un exemplu de revigorare a convenţiei clasicizante. Acest exemplu ar fi fost urmat de poeţi ca Alexandru Gherghel, Demostene Botez şi alţii, pe care cititorul îi va descoperi în carte. Faţă cu manuscrisul amintit, diferenţe minime: nu sînt trataţi, din cei care apar în manuscris, Felix Aderca şi Emil Isac, fiind în schimb trataţi, Matei Alexandrescu, M. Breslaşu, Sanda Movilă şi Traian Lalescu, menţionaţi în respectivul manuscris. Capitolul V (Detaşarea de simbolism) este introdus de mine, dar îndoielile că aici i-ar fi locul nu mă părăsesc. Capitolul VI (Lirismul eruptiv) se ocupă de poeţi ca Aron Cotruş sau Radu Gyr. Din foaia manuscrisă, rezultă că au rămas neredactate paragrafele despre Mihai Beniuc şi C. Th. Ilea. Restul numelor coincid. Pe marginea textului, autorul se întreabă o dată dacă e cazul să reducă citatele în paragraful despre Zaharia Stancu. în alt loc autorul indică numele lui Emil Giurgiuca, poet netratat, dar care în acest capitol ar fi fost la el acasă. Capitolul VII (Conformarea polemică) începe cu M.R. Paraschivescu, întrucîtva excesiv analizat, şi continuă cu Radu Stanca, cu baladele lui

Doinaş (care nu figura iniţial aici, judecind după manuscris). Din aceeaşi foaie manuscrisă, ştim că ar fi urmat un al VUI-lea capitol, fără titlu, în care ar fi fost analizaţi criticii poeţi (Vianu, Streinu, Perpessicius, împărţirea precedentă, cu nota marginală care-i „mută" în cea de faţă.

Tradiţionalismul programatic încheie Cartea a Vll-a. Aici îşi află locul atît poeţii care sînt structural tradiţionalişti (capitolul 1), cît şi cei care au avut un program conservator (capitolul II). Din aceleaşi foi manuscrise invocate, constatăm că principalele nume la care criticul se gîndise figurează în text. Absenţele sînt numeroase, dar probabil că Mircea Scarlat, care, scrupulos, a alcătuit inventarul complet, a fost silit să renunţe la a transforma Istoria sa într-un cimitir. Absenţii sînt poeţi de care n-au auzit, în unele cazuri, nici specialiştii perioadei: Arcadie, Cerneanu, Sever Beuca-Constantineanu, Procopie Milişte, Nela Popceanu şi aşa mai departe. E drept că nici de Vasile Huţan nu s-au auzit mai multe, dar el are norocul cîtorva rînduri critice. Meritau a fi examinaţi G. Lesnea, sau, din nou, C. TH. Ifea, cum, de altfel, autorul şi-a propus, dar n-a mai apucat s-o facă. Printre nesămănătoriştii din Conservatorism programatic e menţionat N. lorga, dar paragraful n-a fost redactat. Mai important e capitolul III (Autohtonism tematic şi toleranţă, la experiment) unde e vorba de N. Crainic şi de ortodoxism în

general. Dintre numele pe care M. Scarlat îşi propusese să le cuprindă, lipsesc în textul redactat Sandu Tudor, C. Goran, V. Ciocîlteu, Paul Sterian, Pan M. Vizirescu şi Ovidiu Caledoniu. în legătură cu ultimii trei, criticul avea probabil îndoieli (de valoare? de oportunitate în acest loc?) fiindcă pune cîte un semn de întrebare la fiecare. Sînt, în schimb, menţionaţi, deşi nu intrau la început în vederile criticului, Ion Ciorănescu şi Al. Ceausianu. Capitolul Dincolo de program, care urmează, s-ar fi ocupat de V. Voiculescu. Din păcate (e golul cel mai mare din întreg volumul), ni l-am putut descoperi între manuscrisele sau dactilogramele lui M. Scarlat. Redactate complet sînt ultimele două capitole (Reticenţa în faţa modernităţii postsimboliste şi Iluzia perenităţii), cu excepţia paragrafului despre Nicolae Davidescu şi a celui despre Mihail Dragomirescu (nescrise). Asupra lui Emanoil Bucuţa, M. Scarlat îşi propusese să revină, George Gregorian, prezent în capitolul V, ar fi urmat să fie mutat în VI, „clnd discut despre Mihail Dragomirescu". Nu i-am putut îndeplini dorinţa, fiindcă paragraful despre mentorul Convorbirilor critice lipsesc.

Practic, aici se încheie volumul al patrulea din Istoria lui M. Scarlat, fiindcă din Cartea a opta avem doar sumarul şi un început

de redactare. Foarte repede se observă că textul e un proiect. E greu să pretindem că el ne permite să ne facem o ideea clară despre cum ar fi arătat, în viziunea criticului, poezia contemporană.

Intenţia lui M. Scarlat era (judecînd după aceleaşi foi manuscrise, care i-au folosit ca memento pe durata alcătuirii volumului) să publice în volumul IV din Istorie o erată la volumele I-lII. în spital fiind, în decembrie 1987, Mircea Scarlat devenise aproape conştient că măcar Cartea a VU-a va putea fi definitivată. Cum se ştie, nici acest lucru n-a fost posibil. Cît priveşte Cartea a VIH-a, despre contemporani, el însuşi o amînase o vreme din diverse raţiuni. Se gîndea, în aceste condiţii, să adauge la volumul acesta al Istoriei un număr de texte ale sale referitoare la poezie. Care anume, nu mi-a spus şi nici n-am găsit vreo. menţiune la ele. Aşa încît am procedat cum m-am priceput. Pînă la sfîrşitul anului 1984 Mircea Scarlat publicase în presă 171 de articole (plus 8 intervenţii la mese rotunde, dezbateri etc.). Şi-a alcătuit singur bibliografia. Pentru următorii trei ani, nu mai avem date la fel de precise. E posibil că cel puţin încă o sută de articole au văzut lumina tiparului. Din acestea, am selectat articolele care se referă la poezie şi care mi s-au părut cele mai substanţiale, întîmplarea face ca Mircea Scarlat să fi debutat cu articolul Integrarea poetică (Ion Barbu), în Amfiteatru (nr. 10 din 1974). Am cules acest text, iar pe acela intitulat Elogiul limbii române, ultimul publicat antum, în Viaţa românească, nr. 12, 1987. între altâle, am pus un număr de alte texte. O secţiune specială am rezervat studiilor ample: în general, prefeţe şi postfeţe. Prefaţa (la O antologie de poeţi tineri) este inedită. Tot aici am inclus un răspuns la ancheta Caietelor critice din 1983 referitoare la poezia tînără. Mi s-a părut că, atent observator al literaturii congenerilor săi, pe care i-a sprijinit de îndată ce a avut posibilitatea, M. Scarlat merita să-i reţinem opinia cea mai amplă pe care 'a formulat-o în legătură cu el. Am încheiat cu un Dicţionar al poeţilor români (pînă la 1800), publicat în Almanahul pe 1988 al Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti (al cărui redactor coordonator a fost), şi care ar fi trebuit să aibă o urmare. E un lucru temeinic, în care apar nume de autori necitaţi de nici o istorie literară şi în care M. Scarlat a descoperit

cine este autorul unui text considerat anonim (luîndu-se după acrostihul textului, citit însă de jos în sus!).

(România literară, nr, 51, 1990)

410

Al. Cistelecan AL. CISTELECAN „Poezie şi livresc"

De mai bine de zece ani citesc în „Echinox" şi apoi în „Familia" cronicile literare ale lui Al. Cistelecan: inteligente, sclipind de ironia ideii şi savuroase stilistic. Dacă e să-i găsim afini, printre cei care, ca şi el, iubesc cartea proaspătă, cu cerneala încă udă, trebuie să ne gîndim ia Gh. Grigurcu, de care-l apropie aceeaşi exclusivă patimă pentru poezie (Cistelecan n-a scris, pe cît ştiu, niciodată despre altceva), ca şi fineţea antenelor, capabile să surprindă mesaje lirice mai subţiri decît firul de păr, şi de asemenea, la Cornel Regman, împreună cu care reabilitează umorul ardelenesc în critică (cine crede că ardelenii duc lipsă de umor să-i citească pe cei doi critici!), distilînd sarcasmul într-o scriitură plastică, barocă, de o tehnicitate ce nu-şi poate reprima apetenţa către mimarea parodică (caragialiană şi paulgeorgesciană) a limbajelor, jargoanelor, a pronunţiilor pitoreşti. Deschid, nu chiar la întîmplare (din motive pe care le voi arăta mai jos) Poezie şi livresc, cartea de debut tîrziu a lui Al. Cistelecan, şi iată ce culeg spre dovedirea celor pe care tocmai le-am afirmat şi spre delectarea cititorului avizat: „Angel pofticios ţi iubăreţ, rămas din cele sfinte doar cu aura inocenţei, dar altfel dedat cu totul la păcate lumeşti - femei, tabacioc, guleai - Emil Brumaru este un «poet de duminică» getbeget, de nu cumva bun chiar pentru \veek-end". Sau: „Fortuna a aşteptat cu braţele deschise ieşirea generaţiei '60 din găoace, înainte chiar ca majoritatea combatanţilor să-şi fi putut număra pe degetele de la o mină poemele bune scrise cu cealaltă, ea le şi pusese deoparte plantele norocoase. Puţini au fost cei cărora, mai apoi, critica le-a ridicat aceste taloane preţioase, redistribuindu-le mai cu chibzuială altora rămaşi în afara acestui lot al privilegiaţilor. Fie că le-au înhăţat repede, fie că au pus mina pe ele mai încet şi pe furiş, poeţii aceştia predestinaţi să fie Poeţi, încurajaţi cu sîrg de pe margine şi împinşi cu discreţie de la spate, au fost, în cele din urmă, la înălţimea misiei lor grele".

Şi fiindcă tot veni vorba de misie, să mi se îngăduie să mai reproduc un pasaj, care, nu numai într-o privinţă, este nimerit ca preambul la ceea ce urmează să spună: „Ardeleanul în jenărie — şi cel canonic în special - se simte în largul lui în hamurile dătorinţei — dacă nu cumva acesta e chiar singurul loc în care el se simte astfel. Datoria şi neţăsitakea sînt opţiunile sale preferate şi în jugul lor el trage temeinic şi cu nădejde, nu fără un decent şi ascuns orgoliu al lucrului

411

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

bine făcut Misia e plăcerea şi mîndria lui...". El însuşi ardelean pe de-a-ntregul şi probabil puţintel canonic, Al. Cistelecan nu se putea să scape regulei de neţăsitake pe care tocmai a stabilit-o, aşa încît Cartea pe care i-o comentez e departe de a fi o culegere întîmplătoare de cronici; ea are o idee generală şi o structură anume, o arhitectură, care, observă L. Ulici în „Contemporanul", „conservind calitatea materialelor, îi adaugă un ce inedit, în cazul de faţă tema critică, relaţia dintre poezie şi livresc ".

Calitatea materialelor se conservă, nici vorbă, şi era şi greu să se piardă, în condiţiile excelenţei critice şi stilistice; de asemenea, tema cărţii (şi mai ales primele cincizeci de pagini) ne revelă şi un cap teoretic, care putea fi, eventual, ghicit în exerciţiul cronicăresc, dar nu la adevărata valoare. Cu toate acestea, nu-mi pot reţine o vagă (însă persistentă) dezamăgire; triind teancul de cronici din revistă, dînd o mulţime deoparte, mereu cu ochii pe titlu, autorul, întocmai ca ardeleanul jenăric la care se referea adineauri, a sacrificat excesiv pe altarul obligaţiei; în „hamurile dătorinţei", criticul s-a ridicat, neîndoielnic, la înălţimea misiei propuse, de a lămuri raportul dintre poezie şi livresc, dar, la fel de neîndoielnic, el este mai puţin bătător la ochi decît în cronicile luate aşa cum erau mai cuminte şi serios, mai intrat în rîndul lumii critice. Ceva (şi nu puţin) din nota lui neconfundabilă, din acea jovialitate expresivă (cînd părea că se lasă purtat de cuvinte, de stiluri, de rostiri, cu o frenezie parodică incomparabilă) se pierde în noile condiţii. Cine nu l-a citit în revistă şi-l descoperă în carte îşi va face, cu siguranţă, altă idee despre Al. Cistelecan decît L. Ulici şi decît mine, care-l cunoaştem dintotdeauna.

,, Barometrul livrescului în poezia noastră de azi e intr-o continuă - de mi chiar ineluctabilă - urcare deşi termenul ca atare a rămas prins intr-o constelaţie de semnificaţii minimalizante"; această constatare iniţială, perfect îndreptăţită, ne conduce la o primă tentativă ordonată şi aplicată de a dovedi valoarea culturalului în poezia noastră contemporană. Ce este, după părerea lui Al. Cistelecan, livrescul? „Departe de a fi o instanţă de înstrăinare a lumii şi de alienare a fiinţei, medierea (livrescă - nota mea, N.M.) rămîne un proces de intelecţie a fenomenelor fi ea nu creează un gol în jurul fiinţei, ci întreţine mai curînd un cult al relaţiei armonice şi al plenarităţii". Sensibilitatea livrescă trăieşte, deci, din mediere: „Raporturile ei cu lumea sînt intermediate şi substanţa sa e profund culturalizată, iar percepţia n-are nimic din primitivitatea ei candidă, fiind una filtrată, rafinată. Cuvîntul deschide o perspectivă asupra realului doar transgresînd un strat referenţial cultural, iar indicele de

vehemenţă al realului asupra poemului e redus şi vătuit de halou cultural". Ar exista, după Al. Cistelecan, două feluri de poeţi livreşti; „Sub incidenţa acestei acţiuni a convenţional izării, sub presiunea ideologiei literare într-o măsură, livreşti se grupează într-un şir jovial şi fericit de rentieri ai convenţiei şi într-unul decepţionat şi mohorît de prizonieri ai convenţiei...".

Magnific descrise, cele două şiruri sînt mai greu de ilustrat în stare aşa zicînd pură. Şi dacă n-am nici o îndoială că Leonid Dimov este un livresc euforic, un rentier al convenţiei, a cărui magie lirică reprezintă „o nouă formă de inocenţă a sensibilităţii, ridicată deasupra dezechilibrului din inima sensibilităţii livreşti" şi că, la rîndul lui, Mircea Ivănescu se înscrie deplin în livrescul deceptiv, depresiv, ca un ostatec (mai mult decît ca un prizonier) al convenţiei, nu mă mai împac, în celelalte cazuri citate de Al. Cistelecan, cu clasificarea lui. Eu i-aş fi pus, printre tipicii livreşti, mai curînd pe Şerban Foarţă, Sorin Mărculescu şi Alexandru Miran (aflaţi, în carte, într-un fel de limb intennediar) decît de Al. Andritoiu sau Tudor George, despre care era chiar mai potrivit decît despre cei dintîi a spune că „aparţin unei tipologii la care elementul livresc participă, dar nu o'şi defineşte". Sigur, clasificările sînt un etern călcîi al lui Ahile în toate teoriile şi nu vreau să abuzez de privilegiul de a azvîrli în el şi alte săgeţi.

Trecînd la analize, Al. Cistelecan îmbogăţeşte cu nuanţe foarte personale înţelegerea poeziei celor citaţi (şi a altora), găsind formule norocoase critic, greu de uitat. Cîteva: „tehnicitatea intensivă a scriiturii" lui Virgil Mazilescu; sau: „ starea de palimpsest a cuvintelor a atins un regim holografic" la Ş. Foarţă; sau:,, Poezia lui Ion Pop, de subvenţie livrescă şi de o sentimentalitate mediată şi supravegheată, făcînd contact cu viaţa prin filtrele culturii şi meditaţiei, trăieşte sub spaima continuă că totul s-a spus "; sau, în fine: „M. Ivănescu a găsit castelul poemului într-o ruină dezolantă şi, înainte de a intra în el, toate privilegiile poemului şi ale poetului au fost abolite". O parte din articole sînt remarcabile, îndeosebi cel despre M. Ivănescu, dar şi altele (cînd valoarea unor poeţi nu se află sub o anumită limită de la care, în jos, eu, cel puţin, nu mai am conştiinţa nici unui criteriu specific), chiar dacă multe au fost scrise mai înainte de a se închega ideea cărţii şi nu participă decît indirect la susţinerea ei. Trebuie să menţionez şi nivelul istoric al unor pagini ca acelea de la începutul amplului articol despre M. Ivănescu, în care ocolul prin poezia interbelică este foarte profitabil. Există aici cîteva adevăruri pe cît de nete, pe atît de utile, privitoare bunăoară la felul cum s-a schimbat, pe durata a vreo două generaţii, atitudinea faţă de convenţia poetică

(„ interbelicii n-au resimţit niciodată convenţionalizarea ca pe o piatră de moară ce apasă asupra propriilor acte", ei avînd încă o anume încredere în puterea de a semnifica a cuvîntului, luînd mai decis partea lui Cratylos decît pe a lui Hermogenes, cum spune sugestiv autorul), ca şi încălcările tot mai frecvente astăzi ale legatelor mallarmeene într-o poezie care, de trei sferturi de veac, le-a respectat cu sfinţenie.

Ar fi de spus în încheiere ceva despre raportul dintre livresc şi intertextualitate. La Al. Cistelecan, a doua este un caz particular al celui dintîi şi anume legată de aspectul cel mai de suprafaţă al lucrurilor, aproape numai procedural. „Aluzia, citatul, perifrază [...] sînt procedee care reprezintă, fireşte, o epifanie a livrescului, dar ele nu produc şi un impact în relaţiile de mediere, fiind elemente marginale", scrie criticul la un moment dat, pentru ca, trei pagini mai încolo, observînd frecvenţa tehnicilor intertextuale la poeţii cei mai tineri, să afirme că „ invenţia la nivelul sensibilităţii nu mai are de unde aduce elemente noi", aşa încît modalităţile „aluzive, integrarea parodică sau patetică a citatelor sînt procedee de deviere a acestei vehemente a imediatului, dar aluviunile şi porturile culturale nu pătrund în miezul candid al senzaţiei şi nu ating cota livrescă de de-naturare a sensibilităţii.. " Eu cred dimpotrivă că intertextualitatea este fundamentală în poezie (în orice poezie), livrescul fiind cazul particular, şi anume, în sensul de vătuire a realului, de care vorbea Cistelecan însuşi. Dovada, după mine, ar fi că nu se poate poezie care să nu fie intertextuală (dacă nu limităm intertextualitatea, cum face Cistelecan, la aluzie şi la citat), dar că toată poezia e departe de a fi livrescă. Asta, pe de o parte. Pe de alta, mi se pare pripit a susţine că invenţia livrescă nu mai produce nimic nou în sensibilitate; şi nu numai pentru că această constatare de la sfirşitul Conspectului introductiv o contrazice pe aceea de la începutul lui, pe care am citat-o; dar şi fiindcă nu ştim niciodată destule despre mişcarea literaturii ca să putem hotărî sensul ei doar bătînd uşurel cu degetul în sticla barometrului spre a vedea încotro înclină acul.

Cu siguranţă însă că Poezie şi livresc va fi primită, în continuare, cu ample discuţii, fiind cartea de mult aşteptată a unuia dintre cei mai talentaţi critici din generaţia nouă.

(România literară, nr. 28, 1987)

414

Dan C. Mihăilescu DAN C. MIHĂILESCU „întrebările poeziei"

în studiul despre Arghezi din recenta lui carte intituiată întrebările poeziei (Cartea Românească), Dan C. Mihăilescu mărturiseşte „o ciudată antipatie" care l-a ţinut departe de autorul Cuvintelor potrivite pînă tîrziu şi începînd încă din adolescenţă. Să mi se permită să reproduc acest lung şi semnificativ pasaj: „Explozivă, adolescenţa tîn/eşte după armonie (chiar inconştient) - scrie criticul, iar pulverizarea eului arghezian, capacitatea sa de a fi identic în cele mai contradictorii ipostaze, debusolează iremediabil o lectură avidă de distinct, de unitatea rostirii. Rotund, ocrotitor, hipnotic, matricial, spaţiul eminescian, ca şi cel blagian sau bacovian, oferă omului tinăr o siguranţă «ombilicală»; am zice, în vreme ce iregularul arghezian, obsedat de tăierea a tot ce poate însemna legătură, dominat de fobia faţă de fixitate, jitbilînd mercantil cu ideile şi sardonic în emoţie, satisface mai ales lectura matură, degustătoare de artifex şi pentru care stilul înseamnă întîi de toate ars combinatoria şi abia apoi senzorium. în plus, la Eminescu, Blaga, Bacovia, Voiculescu sau Emil Botta fondul receptiv «feminin», înmiresmat de tei, sofianic, învăluit în plînsul materiei, în sentimentul evanghelic sau în mantaua lui Hamlet, consună admirabil himerismului puberal, în timp ce virila agresiune a fondului arghezian (ca şi geometria intens senzuală din armătura imagistică a lui Ion Barbu) se pliază lecturii «bărbăteşti», vitregind emoţionalul în favoarea acţiunii meditative" (p. 125).

-Mai multe lucruri ne reţin aici. Să nu omit a menţiona, din capul locului, excelenţa stilului, care este unul vădit recherche, adică preţios, sofisticat, denotînd un umor manierist al ideii şi al cuvîntului, şi la fel de „fermecător de inenarabil" ca acela, definit ca atare chiar de Dan C. Mihâilescu (p. 194) al lui Şerban Foarţă. în al doilea rînd, se desprinde din pasaj o inteligentă clasificare a liricii noastre interbelice, după un criteriu, dacă-l pot numi aşa, ero(ste)tic - iată că m-am prins eu însumi în cursa calambururilor! - trecînd pe Blaga, Voiculescu, Bacovia şi Botta printre spiritele poetice „feminine" (li se adaugă Eminescu) şi pe Arghezi şi Barbu printre cele „masculine". Clasificarea nu e o glumă pasageră, dovadă alte numeroase consideraţii din carte mergînd în sensul ei, din care voi cita pe aceea care deschide studiul despre Barbu, nu numai spre a documenta mai bine ideea, dar spre a lăsa încă o dată să vorbească singur stilul criticului, amestec de gravitate filosofică şi de savoare libertină a

415

vocabularului, de tăietură erudit-hermeneutică a frazei şi de înclinaţie abia stăpînită spre sugestia ludică, „parşivă", mizînd abil pe paralela dintre fiul lui Poseidon şi acela al lui Dionysos: „Ar fi , desigur, o blasfemie ca, după ce am privit feţele liricii argheziene prin ochii lui Proteu, să cercetăm poezia lui Ion Barbu prin intermediul «Ursului» priapic. Nemîngîiat in multitudine, Proteu viază în numele «pierderii cuprinzătoare», in vreme ce Priap, dominat de voinţa fixării, a concentrării în Punct, se alină cu iluzia «Actului» total (vezi cunoscuta scrisoare către Vianu, cu episodul «flaubertian» al trăsurii). Dar dacă ar fi să ne asumăm blasfemia, fie şi pentru un moment, am putea înţelege tipul poematic barbian ca o

proiecţie — exacerbată şi, vorba lui, «extremală» - a energiei fizice la polul opus, al sinergiei spirituale; ludicul Actului, „sublimat», «vindecat» în postulatul gîndirii pure - directă proporţionalitate între raza falică şi elanul de anulare a clăilor de fire stingi" (p. 179). S-ar zice, dacă-i luăm au pied de la lettre mărturisirea antiargheziană cu care am început, că preferinţa lui Dan C. Mihăilescu se îndreaptă spre marii „feminini" ai poeziei; cu toate acestea, studiile cele mai interesante nu le scrie despre ei (exceptînd pe Voiculescu, al cărui „lirism carmelit" este admirabil examinat în moralitatea lui mijlocie), ci despre ceilalţi, despre adică Arghezi şi Barbu. încercînd să descoperim de ce, vom răspunde şi la întrebarea principală pe care o ridică pasajul citat în deschiderea acestei recenzii, aceea privitoare la natura eseistică a lui Dan C. Mihăilescu.

Formulările memorabile nu sînt puţine în studiul despre Arghezi, chiar de la titlu: Tatuaj cu semne de-ntrebare. Poetul ar suferi de o „teroare a definitului" şi de o „bulimie interogativă", fiind un „pluri-logal" la care domină „imaginea lumii-leviatan": „Aşa s-a născut ideea tatuajului cu semne de-ntrebare (scrie criticul). Lumea este pentru Arghezi, aşa cum este Moby Dick pentru căpitanul Ahab al lui Melville. Iar poezia, care capătă, firesc, forma balenei Albe, nu va arăta altfel - vînată fiind cu tenacitate - decît spinarea lui Moby Dick, haşurată, tatuată de mulţimea harpoanelor... interogative" (p. 127). La rîndul lui, Ion Barbu este interpretat în dubla descendenţă a lui Ion Luca şi Mateiu Caragiale („ cu condiţia prealabilă de a accepta că, în ordinea firească a lucrurilor, Mateiu trebuie plasat înaintea tatălui"): „ In acest sens, e de observat că, în timp ce, structural, Ion Barbu este o natură caragialiană (pe linie paternă, deci), aliată în chip ireversibil celor Pămînteşti şi urmărind «generalitatea» simţirii umane, el îşi impune (sau îşi descoperă latenţa) o logică mateină, «excepţionalist-romantică», în termenii lui Siitinu" (p. 18l-l82).

Atrăgînd atenţia că gîndirea lui Barbu este «senzualism sacrificat» sau «alchimizare a emoţiei» (era şi ideea micului studiu al lui M. Scarlat), criticul urmează înfăţişarea dualităţii esenţiale care ar defini lirica poetului: „Cristalizată, geometrizată, imaginea îşi păstrează intactă reţeaua nervurilor, senzoriumul; fibrele se întrevăd chiar şi atunci cînd, pentru montură, s-a preferat sticla lucrată, în jsfumatto. Deşi încremenite, fixate în cristaluri poliedrice, impalpabile, nervurile palpită, fosforescenţă intangibilă, dar vizibilă" (p. 186).

Ceea ce reţine criticul aici este nu atît unitatea imaginarului celor doi poeţi, cît caracterul lui contradictoriu. E posibil ca iregularul, proteicul, pluri-logalul, dualitatea să-i fi stimulat mai bine talentul decît coerenţa şi distinctul rostirii pe care le-a relevat la Blaga sau Bacovia. în orice caz, probabil aşa se explică atît interesul mai mare al observaţiilor de conţinut din capitolele despre Arghezi şi Barbu, cît şi nervul însuşi, superior, al tratării... Poate tocmai pentru că aceşti din urmă poeţi nu-i plac (nu răspund aşteptărilor lui profunde), criticul se comportă în mod mai liber, mai necrispat, iar rezultatele se simt. Dar mai este ceva, mai important. Eseistica lui Dan C. MiHăilescu, aşa cel puţin cum ni se prezintă ea în cele două cărţi publicate pînă acum de autor (care a debutat cu Perspective eminesciene, acum cîţiva ani), nu este pur şi simplu una de inspiraţie aşa-zicînd filosofică (avîndu-şi maeştri nedeclaraţi în M. Sora şi C. Noica); dar mi se pare că ea sacrifică o oarecare cantitate de tămîie pe altarul unor prejudecăţi filosofice referitoare la literatură. Refuzul lui Arghezi pentru lipsa de armonie sau de congruenţă este

una din aceste prejudecăţi. Să nu creadă eseistul că pun la îndoială explicaţia (biografic-psihanalitică) pe care el însuşi a dat-o acestui refuz; îi ofer un sprijin în tipul însuşi de abordare de către el a literaturii. Iată şi alt pasaj instructiv din acelaşi studiu despre Arghezi: „Cum se poate depăşi puternica impresie [...] produsă de «geniul verbal», pentru a fi sigur că palpitul versului nu e numai vizibil, dar şi viu cu adevărat9" (p. 124). Dar oare distincţia aceasta dintre logosul viu şi expresivitatea sensibilă a artei nu e tot o prejudecată de filosofi? La un poet nu e viu decît ce e vizibil, logosul trebuind să fie neapărat întrupat pentru ca poezia să-şi merite numele. Ion Barbu se întreba în Oul dogmatic: „ Vezi duhul sfînt făcut sensibil?", îi putem răspunde: da, în poezie.

Sigur, de n-ar fi decît atîta, aş putea fi bănuit că dau o însemnătate disproporţionată unei mărturisiri şi cîtorva fraze, poate întîmplătoare. Mai ales că reuşitele eseistului apar, parcă în pofida acestor prejudecăţi, tocmai acolo unde ele se manifestă mai limpede; ceea ce

nu se poate explica decît probabil prin efortul suplimentar la care analiza este concepută de o manieră care nu îngăduie dubii într-o anumită privinţă. Ea se compune din două secţiuni (Via interrogativa şi întrebările poeziei), dintr-un Prolog şi dintr-un pseudo-epilog intitulat întrebări în mişcare (acesta, o eboşă a unui posibil capitol consacrat poeziei actuale din unghiul ales de critic). Studiile la care m-am referit mai sus fac parte din secţiunea a doua. Cea dintîi secţiune expune principiile teoretice. Dan C. Mihăilescu porneşte în fond de la* două întrebări: ce este întrebarea? şi: ce deosebeşte întrebările poetului de ale filosofului? Nu pot decît să-mi declin orice competenţă în materie. Este genul de întrebări pe care le-am privit totdeauna cu un scepticism total. Faptul de a şi le fi pus atîţia gînditori de seamă (dovadă cele vreo 50 de nume la care eseistul apelează ca la tot atîtea autorităţi) pledează, desigur, contra îndoielilor mele, care pot proveni, recunosc, din aceea că eu mă simt înainte de orice un cititor de literatură reală şi abia în al doilea rînd un exeget al posibilităţii ei de a fi. Dar, pe urmă, Dan C. Mihăilescu însuşi aduce (fără să vrea, bineînţeles) niţică apă la moara scepticismului acesta, scăldîndu-se cu voluptate pe cîteva zeci de pagini în cele mai delicioase generalităţi (unele, exprimate foarte frumos), care au dezavantajul de a putea fi întoarse cu uşurinţă pe partea cealaltă, aşadar, mînuite ad libitum. De exemplu: „întrebarea defineşte, adică încheie, petrece laolaltă mai multe incertitudini, născîndşi oferind un răspuns ". Nici nu apuc să mă mir de lejeritatea afirmaţiei şi-mi amintesc că cinci pagini mai devreme am citit că verbul specific întrebării este „a deschide" şi că ea „oferă, nu frustrează". Dar oare ce definiţie mai bună să dăm frustrării dacă nu tocmai închiderea laolaltă a incertitudinilor noastre? Inteligenţa şi cultura remarcabilă a eseistului calcă pe astfel de nisipuri mişcătoare, care ameninţă să-l înghită: „Răspunsul poate să mintă, întrebarea niciodată". Ei, nu! Urechile îmi ţiuie de întrebări mincinoase. Ceva mai puţin neliniştitoare gnoseologic şi mai utilă epistemologic este clasificarea întrebărilor poeţilor în zetetice, ephektice şi aporetice (după ce, regăsindu-şi umorul, eseistul declară că renunţă la alte două clasificări anterioare, părîndu-i-se inadecvate; merită să folosesc paranteza ca să spun că eu o preferam totuşi pe una din acestea şi anume că renunţă la alte două clasificări anterioare, părîndu-i-se inadecvate; merită să folosesc paranteza ca să spun că eu o preferam totuşi pe una din acestea şi anume cea în care, calchiindu-se actul estetic după acela erotic, se obţineau întrebări preludice, ludice şi postludice). Aplicată la textele poeţilor, grila dă bune rezultate, cu toată rigiditatea aparentă. Aş fi ipocrit însă dacă

n-aş spune că răsuflăm uşurat ori de cîte ori băgăm de seamă că eseistul şi-a „uitat" principiul (sau că, spre a-l parodia puţintel, îl lăsa provizoriu în suspensie, procedînd aşadar de o manieră ephektică). Defectul aceste abordări „filosofice" rămîne acela de a ne da mai mult răspunsuri decît întrebări. Dan C. Mihăilescu a promis o carte despre Caragiale („adevărata Operă a lui l.L. Caragiale începe abia după asfinţitul Crailor lui Mateiu, msă aceasta ne va fi o altă poveste", p. 181). Cu spiritul lui subtil şi erudit, nu se poate să nu scrie una foarte interesantă. Cu o condiţie, totuşi: de a nu-şi mai pune umorul în paranteză de dragul filosofici. Exemplul lui Noica nu s-a dovedit fertil' în critica literară. Ar fi şi paradoxal să-l privească pe Caragiale prin prisma unei filosofii care l-a dispreţuit. Caragiale are nevoie de talentul critic al tînărului eseist, de lectura lui, făcută cu gust şi pricepere, nu de o exegeză abstractizantă, sterilă, bîntuitâ de cine ştie ce himere aporetice.

(România literară, nr. 12, 1989)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

MtRCEA MIHĂIEŞ „De veghe în oglindă"

E de mirare că o carte cum este Din veghe în oglindă (Cartea Românească) a lui Mircea Mihăieş n-a fost scrisă mai de mult, dat fiind interesul enorm (nu numai la noi) arătat în ultima vreme jurnalului intim şi derivatelor lui. Un număr al „Caietelor critice", apărut cînd Mihăieş îşi încheiase cartea, apoi un studiu recent al lui Minai Zamfir din Cealaltă faţă a prozei, care, de asemenea, i-a rămas necunoscut, completează foarte bine începutul "acesta de bibliografie critică românească referitoare la jurnalul intim ca gen literar. Bibliografia străină e deja vastă şi în bună parte folosită de Mihăieş în capitolul final, intitulat Trestiile lui Midas şi subintitulat Preliminarii la o poetică a jurnalului intim. Se poate schiţa şi o astfel de poetică? Rămîn sceptic şi după ce o citesc pe cea de faţă, deşi conţine ipoteze inteligente şi o orientare satisfăcătoare în materie, în orice caz, teoria nu e tocmai partea tare a cărţii, îi prefer fără să ezit analizele din eseurile care-i preced şi paginile introductive de jurnal personal, ţinut în timp ce autorul lucra la ele. Aici regăsesc întreg umorul criticului, verva lui subţire de om cultivat şi lipsit de prejudecăţi, stilul penetrant. Pentru un volum care reprezintă totuşi un debut (oricîte foiletoane critice ar lăsa în urmă), este mai mult decît suficient ca să-l putem califica drept remarcabil. Am ştiut din prima clipă că Mihăieş este unul din cei mai talentaţi critici tineri, fie şi numai urmărindu-l săptămînal în „Orizontul" timişorean. Cu De veghe în oglindă, avem o confirmare absolut eclatantă.

întorcîndu-mă la preliminariile teoretice, aş vrea să observ că succintul excurs istoric întreprins de Mihăieş m-a întărit în ideea că Antichitatea nu cunoaşte genul jurnalului intim, orice am crede despre hypomnemata sau despre biografiile plutarhiene. Nu sînt convins nici că „omul jurnalului intim apare abia în Evul Mediu" (cum spune Mihăieş la pagina 290); medievalul nu este încă omul jurnalului intim şi ceea ce evul de mijloc înregistrează cu titlul de jurnal este de obicei altceva, cronică sau memoriu extern. Jurnalul intim este prin însăşi natura lui un gen burghez, debutînd pe scena literaturii cu Diary al lui Samuel Pepys, fiul de croitor contemporan cu Oliver Cromwell, în secolul XVII. Intimitatea, ca şi

individualismul, au pentru noi însă sensul pe care li l-a dat burghezia. Aş obiecta şi la identificarea jurnalelor de călătorie romantice din secolul XIX românesc cu jurnalul intim: ele au altă origine, dacă nu şi altă arie de răspîndire.

420

Mircea Mihăieş

Desigur, C.A. Rosetti, labob Negruzzi şi Maiorescu scriu la noi primele jurnale intime (ar fi de adăugat Soveja lui Russo, în franceză şi paginile ruseşti ale tînărului Hasdeu). Cît.priveşte modestul jurnal al lui Ispirescu, el nu se adaugă acestora „în partea a doua a veacului", căci toate sînt de după 1850, cu excepţia Sovejei şi a începutului jurnalului lui Rosetti. Printre „incontestabilele vîrfuri" ale genului în secolul XX, n-aş trece pe Rebreanu; şi aş preciza că două sînt perioadele care îl cultivă insistent: aceea din anii 30 (Eliade, Şuluţiu etc.) şi aceea din anii noştri (Radu Petrescu fiind un cap de serie postbelic, el este şi singurul autor luat în consideraţie de Mihăieş în analizele lui, ceea ce dă cărţii sale un bizar aer de inactualitate, rupînd-o de efervescenţa însuşi fenomenului literar care, probabil, a generat-o). Dar ce este jurnalul intim? Răspunsul lui Mihăieş este, din păcate, cotropit de bălăriile bibliografiei pe care a consultat-o. în locul unor observaţii proprii, fie şi discutabile, parţiale prin forţa lucrurilor, se încearcă în Trestiile lui Midar o acoperire sistematică şi exhaustivă a terenului; şi, în locul unei priviri de sus, sintetice şi clare, un mers tîrîş sau chiar pe burtă. Unele afirmaţii merită să fie reţinute. Jurnalul intim ar încerca să suplinească absenţa persoanei scriitorului din operă, s-o livreze ca supliment necesar gustului public. Curiozitatea căreia el îi sacrifică diferă de aceea pentru secretele operei.- Deşi jurnalul n-are reguli şi limite, el ar fi „o promisiune neonorată" şi „un gen funerar", căci după el n-ar mai urma nimic, într-atît tinde să se identifice cu existenţa care-i dă naştere. Astfel de formulări sînt în spiritul lui Mihăieş şi totodată pline de spirit. Mai greu mi-e să înţeleg de ce era nevoie, în context, de enumerarea dificultăţilor care stau în calea autocunoaşterii. Nu cred că jurnalul este motivat esenţial de această străduinţă. Motivele lui mi se par prozaice şi pragmatice. Ar fi minunat să putem vedea în jurnal „ dublul perfect al autorului: autobiografia sa inconştientă" (p. 300). Insă, bănuiesc că jurnalul nu „ascunde" nici pe departe atît inconştient cît ascunde opera, fiind un produs aproape conştient (dacă nu chiar pe de-a-ntregul) şi anume al cuiva care urmăreşte să-şi creeze o aparenţă. Beatrice Didier (citată de Mihăieş) pretinde că principiul suprem al jurnalului este autodistrucţia. E o vorbă goală (ca toată psihanaliza invocată â propos): jurnalul e, tocmai dimpotrivă, o încercare de construcţie de sine; nicidecum demascare, sinceritate etc., ci efort de a alcătui o armură, un alibi, o explicaţie. Nu scriu jurnal ca să mă livrez, ci ca să mă justific. Dintre clasificările posibile (înşirate cîteva de Mihăieş), cea mai utilă mi se pare, cel puţin pentru jurnalul românesc, aceea propusă de Mihai Zamfir în cartea lui (de care m-am ocupat în aceste pagini nu demult).

421

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

Partea ciudată este că adoptînd în poetică punctul de vedere pe care l-am văzut, Mihăieş dovedeşte în analize exact contrariul: aproape toate jurnalele pe care le trec în revistă sînt tentative clare ale autoconstrucţiei. Nu se putea o mai meticuloasă şi strălucitoare dovadă că jurnalul este un gen

pragmatic, cu o strategie conştientă, în care nu autocunoaşterea joacă principalul rol, ci crearea unei aparenţe în stare să explice personalitatea pe care opera o ascunde, sau o trădează decît eseurile despre Stendhal şi Mateiu Caragiale. Paradigma comună fiind reveiată în treacăt (p. 199), asemănarea dintre cei doi e izbitoare în cele mai mici detalii. Junele Beyle şi junele Mateiu sînt unul şi acelaşi personaj: dandy-ul arivist şi mondenul cinic. „Capacitatea sa de a presimţi ponturile este extraordinară" (p. 192), scrie Mihăieş despre Mateiu. Şi despre Stendhal: „ Viitorul scriitor joacă, aşadar, totul pe o singură carte a parvenirii" (op. 25). Frazele sînt interşanjabile. O strategie maioresciană a autoconstrucţiei este lesne de observat, apoi, la Baudelaire. Mihăieş o descrie, dar nu face legătura, (în general, e de notat că el înclină spre discutarea separată, în sine, a fiecăruia dintre cele 13 jurnale avute în vedere; rareori stabileşte conexiuni şi aproape niciodată nu caută să sugereze tipologii; de nicăieri nu rezultă că ipotezele clasificatoare din capitolul de poetică au reprezentat un punct de pornire pentru jurnalele concrete sau, dimpotrivă, că ele ar fi încoronarea teoretică a demersului concret din eseuri. Tot ce poetul Florilor răului citeşte sau gîndeşte îi oferă sugestii de comportare. Deşi pur intelectual, evacuat de biografie, jurnalul lui este la fel de precis orientat în vederea formării personalităţii ca şi acela al lui Stendhal sau Maiorescu. Despre însemnările zilnice ale acestuia din urmă, Mihăieş are foarte puţine lucruri de spus: „mentalitatea de premiant" vine de la Călinescu. Mihăieş nu-l prea iubeşte pe acest Maiorescu terian şi ardelean, care are programul de lucru al lui Şincai şi se autoconstruieşte ca un robot eficace, la antipodul plăcerii care conduce de pildă pe Stendhal Spre deosebire de francez, nu se plînge că tatăl (ce reliefare raportul cu tatăl în jurnalele de autoconstrucţiet) nu-i dă suficienţi bani, ci că este el prea „cheltuitoriu"; aşa că-şi face planul de a deveni „păstrător". In aceeaşi categorie am putea include şi jurnalul lui Tolstoi, dacă acceptăm că autorul lui l-ar fi caracterizat cu aceste cuvine ale lui Mihăieş: „ Jurnalul sînt eu, plus tot ce mi-ar fi plăcut să fiu şi nu sînt" (p. 73). Şi pentru autorul Annei Karenina caietul de însemnări cotidiene este „şcoală", „tabelă de reguli", în care se cuprind şi proiecte de „activităţi viitoare". Nu fac decît să excerptez însuşiri care au fost deja indicate de Mihăieş. Maiorescu ar fi subscris cu siguranţă

la o frază a lui Tolstoi ca Următoarea: „ cred că, fără să greşesc, pot stabili ca scop al vieţii mele năzuinţa conştientă către dezvoltarea multilaterală a tot ce există". Ca şi la recomandări de felul celor în care păcătosul de Tolstoi aspiră să devină un virtuos, în schimb, programul de comportare în le meilleur monde este stendhalian. Moralismul tolstoian e un piston al formării de sine la fel cu filosofia maioresciană sau cu amoralismul stendhalian. Şi Gide a. fost „preocupat să-şi construiască o personalitate" în jurnalul său, afirmă Mihăieş (p. 97). Aceeaşi problemă cheamă aceleaşi strategii. Gide scrie, deci, ca Maiorescu sau Tolstoi: „ Cea mai mare nobleţe a vieţii nu se obţine prin dragoste faţă de alţii, ci prin dragoste faţă de datorie". Pot continua cu Muşii, al cărui „calcul rece", a cărui „obligaţie de respectare a unui program" sînt variante ale unei strategii de autodezvoltare. E de neînţeles de ce Mihăieş îl antipatizează pe autorul Omului fără însuşiri (ca mai înainte pe Maiorescu). In fond, dacă ne uităm cu atenţie, Muşii şi Maiorescu au acelaşi arhetip ca Stendhal, Gide sau Tolstoi. în fine, mă fac că nu observ cum portretul lui Kafka e tras binişor în direcţie musilian-maioresciană: respingînd „clişeul" tragicului exclusiv din viaţa lui Kafka, Mihăieş apasă pe „conformismul" autorului Procesului, care şi-ar fi început jurnalul „conştient (fiind) de iresponsabilitatea lui, dacă nu umană, cel puţin funcţionărească" şi ca şi cum ar fi vrut să consemneze în el abaterile de la această conduită autoimpusă (p. 175-l77). E vorba

de o abordare întrucîtva contradictorie a problematicii jurnalului nu numai sub raport estetic, dar şi sub raport filosofic. Dacă pariul lui constant şi relevat de Mihăieş, împotriva definiţiei proprii, este autoconstrucţia, atun' i alegerea exemplelor e bună, probantă, însă nu se înţelege atitudinea discriminatoare a eseistului (mai exact, antipatiile lui).

E. Simion a notat în cronica lui Ia carte („România literară", 30 martie) o prea mare apropiere de textele comentate. „De la un punct, scria comentatorul, cerneala criticului se confundă cu cerneala prozatorului sau poetului...". E absolut evident că eseurile din De veghe în oglindă au fost redactate pe o durată de timp ceva mai lungă, de unde o anumită eterogenitate stilistică (deşi stilul e mereu frapant, viguros şi totodată elegant). Observaţia lui Simion este perfect îndreptăţită cu privire la acele eseuri în care autorul n-are distanţă critică, procedînd mai degrabă ca un romancier. El adoptă în aceste cazuri perspectiva şi stilul scriitorului comentat, referindu-se la el aproape ca la un erou de roman şi refăcîndu-i ideile în stilul indirect liber în care romancierul reface psihologia unui personaj. Scot la nimereală un citat din eseul despre Virginia Woolf.

Cuvintele subliniate sînt pjobabil citate din jurnalul scriitoarei. Iată: „La drept vorbind, nu-şi iubeşte semenii! Şi, dacă se gîndeşte mai bine, chiar îi detestă! Nu-i ia în seamă, îi lasă să se prelingă pe lingă ea ca nişte picturi de ploaie, ca pe nişte intemperii inevitabile, de care nu te poţi ascunde, dar trecătoare. Nici nu s-ar fi aşteptat la altceva, cu sistemul ei nervos bizar şi dificil, reacţionînd pînă şi la probabilitatea de a fi imobilizată, ca o insectă, sub luna universitarilor, neisprăviţi la care numai cînd se gîndeşte îi îngheaţă sîngele în vine" etc. (p. 165).

Distanţa stilistică este aşa de mică încît abia dacă încap trei-patru grăunţe de relativitate şi o picătură de dezacord, adică atîta cît să percepem frazele ca dotate cu o vagă ironie (ce s-ar putea dovedi iluzorie, cîtă vreme n-avem un control eficient, cîtă vreme n-avem un control eficient al poziţiei). Dar există şi eseuri în care această tehnică a prozei psihologice nu pare pusă la punct - le cred mai vechi - şi în care autorul scrie cum scriu de obicei criticii, adică din afară şi marcînd net distanţele. De pildă, eseurile despre Stendhal, Baudelaire şi Tolstoi. în acestea ne întîlnim cu o exprimare mult mai categorică (poate nu atît de nuanţată, căci nuanţa e chestiune de mulaj intelectual, de privire de aproape), adesea concisă şi uneori chiar aforistică. „ N-a lipsit mult ca jurnalul să rămînă doar autopsia unei neputinţe, scrie Mihăieş despre Stendhal. Din fericire, i-a fost dat să reprezinte şi altceva. Prima treaptă a înălţării spirituale... " (p. 40). Şi încă: „ Viaţa lui Stendhal pare o continuă reabilitare a făţărniciei. Codul său comportamental ar fi făcut să sucombe de ruşine pe orice Bayard, cavaler fără frică şi prihană " (p. 31).

Sau: „ Lecţia lui Tolstoi constă în iluzia că un rău identificat e un rău vindecabil" (p. 85). Deosebirea stilistică este limpede şi traduce o deosebire de atitudine. Dacă mi se îngăduie afirmarea unui gust, o prefer pe cea de a doua.

Orjce ar fi, cartea se citeşte cu maximă curiozitate intelectuală şi reprezintă un debut care nu e deloc unul de serie.

(România literară, nr. 32, 1989)

Radu G. Ţeposu RADU G. ŢEPOSU „Viaţa şi opiniile personajelor"

Publicistica rămîne şi astăzi o bună şcoală de critică, dovedindu-şi în continuare vigoarea, în ciuda faptului că interesul multor critici tineri a părut că se îndreaptă, în deceniul din urmă, fie către cercetarea „ştiinţifică" a literaturii, prin aplicarea unor metode moderne (aşa numita critică a textului), fie către eseul erudit, de inspiraţie universitară, mai mult ori mai puţin tradiţional ca aspect. La Radu G. Ţeposu se observă cu uşurinţă stilul vioi, decis şi ingenios al celui care, cum se spune, şi-a făcut mîna scriind vreme de cîţiva ani recenzii pentru rev/stele literare. Prima lui carte (Viaţa şi opiniile personajelor) nu este totuşi doar o culegere de articole, ci un studiu, coerent, deşi, fragmentar, consacrat evoluţiei romanului românesc de la origini pînă în prezent. Succintele analize pe care le conţine au în vedere o clasificare a genului, aşadar o sinteză. Atît critica textului, cît şi eseul universitarilor evită de obicei sinteza. E paradoxal, dar majoritatea sintezelor le-au dat, după, ca şi înainte de război, publiciştii. Includ în această categorie pe Lovinescu şi pe Călinescu, la care practica recenziei de carte contemporană a condus finalmente la tablouri şi la istorii ale literaturii. Hulitul impresionism s-a dovedit mai constructiv decît pozitivismul (vechi sau nu). Cunosc obiecţiile formulate de acesta din urmă împotriva criticii globale şi ele sînt departe de a fi absurde, deşi mi se pare că, la rigoare, pot fi privite şi ca o fugă de răspundere. Nu există numai sinteze superficiale, ci şi analize sterile.

Radu G. Ţeposu este unui din criticii cei mai promiţători ai generaţiei tinere. Viaţa şi opiniile personajelor se citeşte pe nerăsuflate. Autorul realizează o combinaţie eficientă de analiză şi teorie, folosind bine şi achiziţiile recente ale naratologiei şi stăruind cît e necesar (uneori ceva mai puţin) pe caracterizarea personajelor. Ideea eseului său nu e vizibilă de la început cu ochiul liber. Curge sub nisipul analizei o vreme, ieşind apoi la suprafaţă tot mai des, pînă la a căpăta contur definitiv în capitolul ultim. Abia aici găsim şi o sugestie privitoare la metoda critică întrebuinţată. Aceasta ar fi o „retorică existenţială", şi ar citi în personaj nu doar „figura" care se construieşte în text, dar şi semnificaţia ontologică. Criticul face aşadar o jumătate de pas înapoi faţă de exigenţele noii critici franceze din deceniile trecute (pe care le discută polemic), ceea ce se explică nu numai prin prudenţa metodologică, dar şi prin materia pe care o are în vedere, prea puţin susceptibilă de a se lăsa manipuiată de o teorie radicală. Ca unul

care a scris o carte despre romanul românesc, pot afirma fără ezitare că-i împărtăşesc rezervele de principiu.

Teza principală este aceea că personajul de roman se emancipează treptat de sub tirania autorului, urmînd în plan specific revolta mai generală a individului din ultimul secol contra transcendentelor de tot felul. Fiind iniţial manevrat cu stricteţe de către narator, personajul devine conştient de sine şi se autoanalizează sau chiar se autonarează, substituindu-se adesea naratorului (sau autorului). Din evoluţia personajului decurge una a romanului însuşi. Criticul descoperă trei clase succesive: romanul de reflectare, bazat pe omniscienţa naratorului şi în care personajul este narat şi are iluzia vieţii; romanul

de reflecţie, bazat pe conştiinţa de sine a personajului, care e şi narator, dar care păstrează iluzia vieţii; în fine, romanul de imaginare, bazat pe conştiinţa de sine a personajului, care uzează deliberat de convenţia literaturii. Aceste trei clase sînt numite şi roman tranzitiv (de exemplu Ion, Baltagul etc.), reflexiv (Adela, Ultima noapte etc.) şi metaroman (Ioana de Holban, Solstiţiu tulburat etc.).

Unele nedumeriri stîrnesc, înainte de orice, exemplele. Dar spre a fi concludentă, discuţia trebuie purtată pe planul mai general al clasificării. Cel puţin două criterii sînt folosite în această clasificare. Romanul reflexiv este distins de cel tranzitiv cu ajutorul conştiinţei de sine a personajului; care devine narator după ce fusese doar narat. Sîntem în cadrul iluziei realiste, cu aceste prime clase, personajul avînd, altfel spus, iluzia vieţii. Acesta este un nou criteriu care distinge romanele tranzitive şi reflexive de cele imaginare (sau de metaromane), care implică, în ce le priveşte, o asumare conştientă a ficţiunii. De către cine? Radu G. Ţeposu e ambiguu în acest punct esenţial. Dată fiind insistenţa pe ideea iluziei vieţii, răspunsul logic ar fi că personajul însuşi în metaroman „uzează de convenţia literaturii". Şi atunci criteriul al doilea ne spune, formulînd mai limpede, că există personaje care cred că trăiesc cu adevărat, în realitate, şi personaje care ştiu despre ele că sînt personaje.

Acest criteriu mi se pare greu de susţinut şi, mai ales, inaplicabil, în sens propriu, doar autorul (naratorul) poate avea (comunica) iluzia vieţii, ori conştiinţa convenţiei. Pentru un personaj neraportat la o instanţă auctorială, criteriul este pur şi simplu nepertinent. Nu pot spune despre Ion, Adela sau Grobei decît că trăiesc şi atît. în acest caz, afirmaţia criticului că personajul romanului tranzitiv „are iluzia vieţii" nu poate fi nici probată, nici infirmată; prin natura lui, acest roman nu permite personajului să fie vreodată narator sau măcar conştient de sine.

Dar care sînt, pe de altă parte, personajele care ştiu că sînt personaje? Să le căutăm în metaroman (aşa cum îl determină Radu G. Ţeposu): lucru curios, nu găsim nici unul! Grobei sau Rogulski ştiu că sînt personaje? N-au nici cea mai mică idee. Poate unul din numeroşii povestitori din Cartea Milionarului. Dar ei sînt inocenţi, relatînd fapte de viaţă şi neurmărind să scrie romane. Nici chiar Sandu din Ioana nu e mai concludent. Dacă e neîndoielnic că o parte din aceştia au conştiinţa că sînt naratori sau chiar scriitori (Sandu o are), e foarte îndoielnic că o au şi pe aceea că sînt personaje. Trebuie făcută distincţia între conştiinţa (pe care o poate avea orice ins de pe stradă cînd povesteşte ce i s-a întîmplat) că sîntem protagonişti sau spectatori într-o suită de evenimente trăite şi relatate de noi înşine şi conştiinţa (mult mai rară) că sîntem produsul imaginaţiei unui scriitor. Borges a scris o nuvelă pe această temă, arătînd ce revelaţie extraordinară reprezintă pentru om conştiinţa de a fi imaginat de altcineva. Aş putea să-l ajut pe Radu G. Ţeposu sugerîndu-i cîteva asemenea personaje din Martorii Iui M. Ciobanu, din Ficţiune şi infanterie de Costache Olăreanu sau din Ingeniosul bine temperat de M.H. Simionescu. Greutatea de a le găsi constă, pe de o parte, în caracterul prea lax al metaromanului, aşa cum îl înţelege criticul; specia trebuie redusă doar la acele puţine romane a căror problemă principală este scrierea (cu tot ce se leagă de ea) a unui roman. Pe de altă parte, greutatea se explică, din contra, prin îngustimea criteriului. Aşa cum „iluzia vieţii" s-a dovedit o unitate de măsură neaplicabilă la romanul tranzitiv, „conştiinţa convenţiei" atribuită exclusiv personajului e neimplicabilă la romanul imaginării. Trebuie să avem în

vedere personaje care narează ele înseşi (sau scriu) romanul şi nici chiar atît nu e suficient, căci numai puţine din ele ştiu că sînt personaje.

Clasificarea conţine şi elemente viabile, în primul rînd acela, foarte important în economia cărţii, care se referă la emanciparea personajului. Trecînd peste nuanţe, apare oarecum evident că personajul de roman cunoaşte întîi o dependenţă maximă de narator (care-l manevrează abuziv), apoi o oarecare independenţă (i se recunoaşte dreptul de a asculta de logica proprie firii lui), ba chiar o formă de emancipare (cînd e lăsat să se analizeze şi să nareze singur, fără intermediari). Pînă la acest punct sînt total de acord cu autorul Vieţii şi opiniilor personajelor. Mă despart de el în aprecierea ultimului avatar al personajului, în care vede o maximă eliberare de sub tutela naratorului. Acest lucru poate fi adevărat dacă acceptăm că metaromanul (în sensul strîmt!) reprezintă acest ultim cuvînt al genului, ceea ce mi se pare însă tot aşa de fals cu a susţine că ultimul

cuvînt este dispariţia personajului în „Ies nouveaux romans" de acum un deceniu. In fond, emanciparea personajului e un proces care însoţeşte evoluţia doar a romanului realist, fiind legată de rafinarea strategiilor veridicităţii. Dar ea nu mai are aceeaşi raţiune în romanul modern. Sînt manipulaţi de narator sau emancipaţi eroii lui Muşii, Kafka şi Urmuz? mtr-un anume sens, ei sînt manipulaţi, căci au devenit, într-o măsură mult mai mare decît toţi înaintaşii lor din romanul realist, obiecte de manevră într-un discurs narativ. Dar în alt sens, ei sînt mult mai liberi decît aceştia, putînd lua înfăţişările cele mai diferite, putîndu-se metamorfoza pînă la a-şi pierde aspectul omenesc. Mai cuminte e să nu căutăm o aplicare a noţiunilor în acest tip de roman. De aceea eu aş fi scris alt final captivantului scenariu al lui Radu G. Ţeposu.

Aproape toate capitolele conţin analize şi sugestii remarcabile. Voi încerca să prind din zbor cîteva, indicînd şi punctele care mi s-au părut vulnerabile. Unele capitole sînt prea succinte (îndeosebi cele despre Craii lui Mateiu Caragiale şi despre întîmplările lui Blecher) ca să-mi pot face o părere limpede, mai ales că autorul, din teama de a cădea în tezism, îşi ilustrează pretutindeni cu extremă discreţie ideea centrală a eseului său. Mişcarea critică pare spontană, adecvîndu-se din mers la toate situaţiile. Nu e însă mai puţin adevărat că, adesea, autorul nu valorifică pînă la capăt consecinţele clasificării în legătură cu fiecare din romanele analizate. Cîte un capitol pare chiar retardat înainte ca teza să fi prins contur definitiv, în alte locuri, ea este doar formal reamintită, mai mult din obligaţie decît din necesitate. O cauză trebuie căutată în teza însăşi, care pune destule probleme, cum am văzut, dar asta se datorează cu siguranţă neelaborării complete a unor capitole. Să mergem mai departe. După Mano/7 („ în chip figurat, un roman despre sclavia personajului"), Ciocoii vechi şi noi este caracterizat ca un roman critic, de tip călinescian (avânt la lettre, fireşte), deoarece autorul pare mai degrabă să exploateze nişte procedee retorice decît să observe viaţa. E interesant că această idee apare şi la Marian Papahagi, şi la Radu G. Ţeposu cam în acelaşi timp, ceea ce poate indica o tendinţă de modificare a interpretării lui Filimon. Lucruri în general juste se spune despre Mara lui Slavici, demonstrîndu-i-se realismul fundamental (începutul emancipării, cînd se trece de la norma colectivă la cea individuală). M-a surprins în schimb portretul lui Tănase Scatiu, care n-ar fi fiind un parvenit (căci e deja bogat şi instalat solid în

clasa socială spre care ţinea, după cum remarcase deja Călinescu), ci „un orgolios stupid, din stirpea carageliană", suferind de un complex de inferioritate şi urmărind să se

răzbune pe boierii de viţă, cu o tenacitate asemuită de critic unei „imbecilităţi prosteşti". Am o imagine cu totul diferită despre eroul lui Duiliu Zamfirescu. Parvenitismul lui (constatat de Lovinescu şi respins de Radu G. Teposu) nu e un clişeu critic. Parvenit este acela care, depăşindu-şi condiţia socială modestă, nu reuşeşte să se asimileze deplin clasei în care a fost propulsat, trădîndu-şi mereu originea. Definiţia se potriveşte întocmai lui Scatiu chiar în portretul pe care i-l face Radu G. Teposu (mitocănie, limbaj gorbian etc.). Respingerea ideii se datorează, bănuiesc, confundării parvenitismului cu arivismul, care e o ambiţie de înălţare, sprijinită pe snobism, pe dorinţa de a împrumuta comportamentul socotit superior, şi pe efortul de a ascunde provenienţa. Cei doi termeni nu sînt sinonimi. Scatiu nu e un Julien Sorel (prototipul arivismului) şi nici un Păturică. E parvenitul tipic, fără complexe (poate doar de superioritate), care dispreţuieşte în Tincuţa, după ce a luat-o de nevastă, sau în Murguleţ, specimene degradate, lipsite de vitalitate. Cum să fie el, în aceste condiţii, „handicapat de propria neputinţă"? Care neputinţă? Din unghiul lui de vedere i-a reuşit tot ce a dorit şi n-are decît ce merită.

Ion i se pare criticului un personaj tragic, frustrat atît social, cît şi uman (erotic): „Personajul trăieşte o dublă aspiraţie: posesiunea şi posedarea". Jocul de cuvinte relevă expresiv termenii conflictului, pe care Ion nu va şti să-i împace niciodată, în general, ambiguitatea „idealului" lui Ion e bine înfăţişată. Cred totuşi că Radu G. Teposu împinge lucrurile prea departe cînd afirmă că obsesia pămîntului capătă în roman o formă erotizată datorită ambiguităţii care-l determină pe Ion să-şi confunde aspiraţiile. Sărutarea pămîntului „nu reprezintă (spune criticul) exacerbarea unei obsesii sociale, ci mai degrabă compensarea unei frustrări intime". Pe cît de savuroasă este pagina consacrată jocului cu cartea (la propriu, nu numai la figurat!) dintre Ela şi Gheorghidiu din Ultima noapte, pe atît de dificile sînt acelea care explică dialectica realitate-conştiinţă la Camil Petrescu. Nu sînt convins că cea mai nimerită intrare în problematica eroului camilpetrescian este aceea pe care ne-o indică teoriile (foarte contradictorii!) ale autorului însuşi. Dorinţa exagerată de originalitate falsifică, apoi, portretul lui Emil Codrescu din Adela, un roman, după părerea lui Radu G. Teposu, mai curînd „cazuistic-livresc" decît de analiză, fiindcă obiectul său nu e iubirea reală a eroului pentru Adela, ci „reprezentareaprin trăire artistică a ideii de iubire". Doctorul ar fi un pedagog, care ar instrui-o pe Adela în materie de amor, şi n-ar urmări „o experienţă de viaţă, ci una estetică". Fără a nega că Emil Codrescu e un seducător, de un fel anume, mi se pare că nu putem

reduce romanul la o strategie, la o pedagogie, ignorînd cu totul sentimentul care mobilizează resursele sufleteşti ale personajului. Ca o glumă fie spus, Ibrăileanu ar fi fost foarte şocat de interpretare. Capitolul despre Vestibul e remarcabil şi arată că tinerii critici înţeleg mai lesne decît predecesorii lor

modernitatea romanelor lui Ivasiuc. Iată o foarte potrivită caracterizare a acestui roman modern: „Mi se pare că in ultima vreme s-a intîmplat cu romanul ceea ce s-a petrecut cu personajul acestuia. Renunţîmnd să mai fie simplu autor de aventuri ori drame sentimentale, călător ori luptător, personajul refuză să mai acţioneze, preferind să problematizeze. Personajul activ a fost detronat de cel pasiv; meditaţia a luat locul acţiunii. Romanul se resimte şi el de pe urma acestei mutaţii, si, o dată cu el, întreaga literatură modernă". Astfel de observaţii explică sensul modernităţii şi în Vînătourea regală, Ucenicul neascultător, Cartea Milionarului, îngerul a strigat, Bunavestire. Mai ales ultimul, după ce a fost întîmpinat nefavorabil, reproşîndu-i-se neconformarea la o anumită concepţie de roman, începe să fie reconsiderat prin prisma originalităţii lui reale. Radu G. Ţeposu scria pe bună dreptate: „Bunavestire de Nicolae Breban epuizează, din punct de vedere retoric, toate modalităţile de raportare a naratorului, personajelor şi autorului la contextul epic, atit cele de tip tradiţional, cit şi cele de tip modern, devenind, nu fără conştiinţă ironică, un tratat de retorică aplicată". Constatarea ar fi stîrnit doar un surîs dezaprobator acum şase sau şapte ani, ca şi aceea că Grobei (deopotrivă un „om fără însuşiri" şi unul al tuturor disponibilităţilor) reprezintă un fel de prototip pentru restul personajelor. Şi alte observaţii merită atenţie. Cum am mai spus, mă îndoiesc că Bunavestire este un metaroman.

Viata si opiniile personajelor e o carte inteligentă şi incitantă, scrisă cu vigoare stilistică şi cu o tinerească dezinvoltură (judecăţi şi sinteze fulgerătoare) pe cît de simpatică, pe atît de primejdioasă.

(România literară, nr. 2, 1984)

loan Holbau IO AN HOLBAN „Proza criticilor"

Cu două studii dense, meticuloase, despre proza lui E. Lovinescu şi G. Ibrăileanu, reunite sub titlul Proza criticilor, debutează editorial loan Holban, a cărui activitate o putusem urmări, în anii din urmă, îndeosebi în revistele ieşene, unde a publicat recenzii. La acestea, ar trebui să adaug o carte de mici dimensiuni consacrată lui Creangă, pe care am citit-o în manuscris, şi care îşi aşteaptă încă editorul. Tînărul autor se numără printre protagoniştii unei noi critici, ajunsă astăzi ora aplicaţiilor, după un deceniu şi jumătate de încercări preponderent teoretice. La început a fost structuralismul francez, cu alte cuvinte metodă; autohtonizarea, dacă o pot numi aşa, s-a realizat printr-o operă insistentă de „popularizare" a principiilor, multă vreme ilustrate timid în analize. Există semne că acest studiu a fost depăşit. Vedem mai bine acum cum arată „la lucru" noile metode. Proza criticilor reprezintă un exemplu nimerit, cu atît mai mult cu cît loan Holban este un om informat şi conştiincios, care ştie despre ce vorbeşte, preferind, chiar, să fie pedant decît superficial.

Metoda lui este, după proprie declaraţie, un amestec de critică psihanalitică, structurală şi tematică, aplicată la texte ce pot fi considerate clasice, deşi, într-o privinţă, neomogene; în vreme ce Adela lui G. Ibrăileanu a stat tot timpul în atenţia criticii, de ieri sau de azi, ca o operă de seamă, romanele lui E. Lovinescu au fost aproape trecute cu vederea. loan Holban le acordă şi celor din urmă un interes excepţional. „Dincolo de aspectul cantitativ - notează el din capul locului în Argument • proza lovinesciană prezintă cîteva particularităţi care fac necesară recuperarea sa pentru istoria romanului românesc. E. Lovinescu a fost printre primii cunoscători avizaţi şi susţinători ai metodei psihanalitice de interpretare la noi, epica sa - cu un «model» psihanalitic evident — descoperind posibilităţi/e artistice

pe care le deschidea psihanaliza - un teren fertil pentru proza noastră, afiată în căutarea drumului spre fiinţa interioară a omului care fusese pînă atunci, în primele decenii de literatură ale acestui secol, aproape exclusiv «fiinţă 'socială». întorcîndu-se spre «şinele» omului, spre psihologia şi sensibilitatea sa investigate în spaţiul «necunoscutului freudian», proza lovinesciană o anunţă pe aceea a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Anton Holban şi. . G. Ibrăileanu; fără a se fi ridicat la valoarea estetică a operei acestora, romanele lui

E. Lovinescu, propunînd un model narativ original, se circumscriu tendinţei de «urbanizare» a prozei noastre interbelice". Am citat înadins întreg pasajul, care conţine cîteva repere importante pentru înţelegerea studiului lui loan Holban. întîi, el conţine singurele referiri deschise la situaţia istorică a romanelor lui E. Lovinescu, analizate apoi aproape exclusiv în ele însele. Noua critică nu e decît incidental istorică, în al doilea rînd, deşi autorul îşi exprimă la sfîrşit rezerva cu privire la valoarea prozei lovinesciene, pe parcursul studiului, el pare să pună în paranteză acest aspect, acordînd nuvelelor şi romanelor o importanţă ce le întrece cu mult meritul real (sau, cel puţin, acela acceptat deocamdată). Noua critică, dezinteresată principial de stabilirea valorii, iubeşte, tocmai din acest motiv, operele clasicizate. Cazul Adelei răspunzînd exact exigenţelor, proza lovinesciană pretindea criticului efortul suplimentar de a ne convinge că Aripa morţii şi restul stau cu adevărat pe picioarele lor. Dar un astfel de efort nu intră în cadrele studiului tematist şi psihanalitic întreprins de loan Holban. Ne învîrtim într-un cerc vicios: pe de o parte, valoarea trebuie dovedită, pe de alta, „seriozitatea" abordării operelor în toate detaliile pare s-o facă de la sine înţeleasă, încît eficienţa studiului e periclitată; ca să nu pară narcisiacă, metoda trebuia verificată pe teste indiscutabile. Recuperarea eseistică a romanelor lui E. Lovinescu, dacă e posibilă, cade în-sarcina unei critici istorice, unde jocul raporturilor externe să fie mai clar. Faptul că ele nu s-au impus nici contemporanilor, nici urmaşilor, nu e întîmplător, şi nu poate fi explicat, cum sugerează loan Holban, prin inimiciţiile trezite de critic. Există, în fine, şi un al treilea reper în pasajul citat din Argument, şi anume faptul că E. Lovinescu ar fi utilizat conştient în proza lui un model de inspiraţie psihanalitic. Posibil. Dar această observaţie determină o întreagă orientare a studiului lui loan Holban (şi al celui despre Adela) în care intervenţiile conştiente ale criticului, aşadar intenţiile şi proiectele lui exprimate în articole sau în scrisori, joacă un rol considerabil. Prima parte din amîndouă studiile e consacrată tocmai acestor imixtiuni ale criticului în opera creatorului. Este oarecum paradoxală insistenţa autorului asupra lor, căci noua critică pune de obicei în paranteză, o dată cu istoria şi valoarea, şi intenţionalitatea. Putem accepta, fireşte, că loan Holban a vrut să nuanţeze procedarea, fiind la mijloc proza unor critici: mă miră doar absenţa, din modelul construit, a laturii inconştiente şi involuntare, care ar fi trebuit dezvoltată în paralele cu cealaltă şi care ne-ar fi convins mai lesne, la E. Lovinescu îndeosebi, că spiritul critic era dublat şi de un spirit creator. „Şi mă gindesc ce lesne aş putea face literatură de imaginaţie,

nuvele sau chiar romane", scria E. Lovinescu în 1910, nu fără o tinerească ingenuitate. Trei decenii mai tîrziu va compara arta criticului cu arta coşarului şi va mărturisi că a pornit la drum, în critică, „ cu sentimentul greutăţii şi nu cu cel al facilităţii". Lui loan Holban i se pare suficientă întîia declaraţie, pe care o socoteşte doveditoare pentru împletirea aptitudinilor la E. Lovinescu. în ce mă priveşte, a doua mi se pare incomparabil mai înţeleaptă: cealaltă, doar expresia fugară a unei veleităţi.

Dincolo de orice observaţie sau obiecţie, studiile din Proza criticilor sînt temeinice şi pline de subtilitate. Ele denotă ceea ce s-ar putea numi o mare aderenţă la text. E, probabil, însuşirea cea mai remarcabilă a noii critici . Simplifîcînd, aş spune că vechea critică, aceea tradiţională, îşi căuta obiectul investigaţiilor nu în materialitatea textului, ci dincolo de ea, într-un fel de idealitate conţinutistă. Textul era pentru impresionişti, istorisii etc., un ciur, prin găurile căruia treceau, într-o direcţie sau alta, fie atomii impresiilor în căutarea unor puncte de sprijin, fie ideile, „spiritul" operei în drum spre cititor. Corporalitatea textului, densitatea lui fizică au fost, mai întîi, descoperirea stilisticienilor. Noua critică profită de revelaţia stilului sau a variatelor limbaje întreţesute, dar adoptă o perspectivă întrucîtva diferită; stilul, limbajul, textul devin locul de apariţie al semnificaţiilor. Formalismului stilistic i se răspunde nu cu un nou conţinutism, ci tocmai cu încercarea de a lichida orice dualitate; textul nu este fond sau formă, spirit sau materie, ci un mod de apariţie a unuia în altul, o epifanie sui generis.

Este absolut izbitoare la loan Holban atenţia acordată corporalităţii textului. Spaţiul „feminizat" sau „spaţiul femeie" din Crinul (dar şi dJn alte proze lovinesciene şi chiar din Adela lui Ibrăileanu) e legat de mecanismul „provocării erotice", în Aripa morţii, spaţiului i se disting trei funcţii (de avertizare, agresiune şi identificare), iar'subiectul e desfăcut în secvenţe-tip (ispita, povestirea vieţii, trecutul viitor şi forţa ispitei prezente), din care una este de regulă o „scenă pivot", care oferă modelul în mic pentru întreaga proză. La acestea se adaugă speciile de discurs (prezentare, cadru, comentariu) sau vocile (în Bizu sînt trei: autor, narator, erou), care alcătuiesc o tonalitate etajată. Şi aşa mai departe.

Nimeni n-a studiat în acest fel (şi nici atît de minuţios) proza lui E. Lovinescu. Există nenumărate fineţuri de detaliu, care n-au cum să fie semnalate într-o recenzie. Cîteva semne de întrebare pot fi, de asemenea, puse pe ici, pe colo. Referitor la ciclul Bizu, de exemplu, loan Holban vorbeşte de o oscilaţie între un pact al adevărului şi unul

al verosimilităţii^ iar referitor la Memorii de un „arbitraj" al criticului în „jocul memorialistului cu romancierul" Mi se par nişte concesii făcute vechii critici. Romanele din ciclul biografic, dacă vrem să le impunem, iar intervenţiile criticului (acele intenţii, planuri, idei conştiente) trebuie, la rîndul lor, sacrificate ca secundare. A continua să vedem pe E. Lovinescu prins între Scylla criticii şi Charybda prozei peste care Memoriile ar arunca o punte (capitolele studiului se intitulează chiar aşa, Scylla, Charybda şi Puntea), însemnă a nu rupe de fapt de tot cu interpretarea tradiţională, deşi metoda s-a schimbat, loan Holban rămîne indecis în atitudinea generală faţă de E. Lovinescu (pe de o parte, privilegiind motivaţiile conştiente din creaţie şi dînd criticului un loc esenţial în proze, pe de alta, întrebuinţînd o metodă modernă, capabilă să stoarcă textul de înţelesuri inaccesibile pe calea veche). Memoriile pot să fie o

punte între critic şi prozator, dar ele se referă la altă latură a criticii decît romanele (dacă le admitem viabilitatea) şi în alt fel.

în linii mari asemănător, studiul despre Adela e mai simplu şi mai concis. După ce analizează (şi aici!) „intervenţiile" criticului din articole şi scrisori, şi apoi consideraţiile „clare" 'din Amintiri, loan Holban se simte pregătit să sugereze felul în care toate acestea „modelează" personajele viitorului roman. Ar fi o „legătură genetică" între unele şi altele, iar între G. Ibrăileanu şi Emil Codrescu un soi de identitate afectivă. Pe o cale întortocheată, se revine la un alt lucru scump criticii tradiţionale! Teza principală este că „romanul lui Lovinescu şi proza lui . Ibrăileanu pot fi considerate nişte «seismografe» ale acestei «revoluţiuni în moravuri» care s-a petrecut la noi în primele decenii ale secolului". Al doilea capitol se ocupă direct de Adela: în pagini exacte şi instructive, criticul trece romanul prin pieptenele cu mulţi dinţi ai tematismului (psihanaliza rămîne doar promisă, afară de cazul în care o confundăm cu o critică foarte generală a motivaţiilor psihologice). Remarcabile sînt observaţiile despre Duelul erotic şi despre Spaţiul iubirii, spaţiul amorului - cu disocieri între „iubire" şi „amor", romantism şi realism, idealitate şi senzualitate, foarte potrivite cu eroul însuşi al romanului şi cu modul lui de a tăia firul în patru.

Cartea lui loan Holban promite un critic bine pregătit, şi demn de încredere, cu unele înclinaţii didacticiste, nu scutit nici de mfci pedanterii, gata să ia în serios totul, fără destul umor (ceea ce înseamnă şi spirit de relativitate, mai ales cînd scrie despre cărţi actuale). Noua .critică practicată de generaţia tînără începe să-şi dea roadele. Interesul ei a trecut de acela al legitimării unor noi metode. lat-o, vorbindu-ne

despre literatura clasică altfel decît se făcea în trecut. O dată cu perspectiva de abordare se schimbă de fapt înţelegerea literaturii. Mi se pare că loan Holban se află, prin cartea lui, exact la această răspîntie: cînd noua perspectivă e pe cale să creeze o nouă înţelegere.

(România literară, nr, 27, 1983)

Literatura română postbelică. Critica. Eseul

VASILE POPOVICI „Eu, personajul"

Unul dintre cei mai talentaţi critici tineri (care nu numai are idei, dar şi scrie foarte bine) este, fără îndoială, Vasile Popovici, lucru vădit de la prima lui carte (despre Preda) şi reconfirmat de a doua (Eu, personajul, Cartea Românească). Dacă aceasta din urmă a fost întîmpinată cu oarecare răceală, vinovate nu sînt atît capriciile comentatorilor (cine se crede scutit, să ridice piatra şi s-o arunce!), cît lipsa de tact a autorului şi o aroganţă (metodologică şi nu numai), absolut inexplicabilă la un om inteligent şi cultivat cum se dovedeşte a fi în alte privinţe Vasile Popovici. în Eu, personajul sînt două studii: unul (Cel de-al treilea personaj), extrem de original, cu bătaie lungă, la care mă voi referi mai încolo, celălalt (Romanul inconştientului), cam forţat şi suplinind pe alocuri dovezile printr-un dispreţ global arătat criticii care s-a ocupat mai înainte de aceleaşi probleme. Cum tonul face muzica, n-ar trebui ca Vasile Popovici să se

mire de primirea cărţii sale. în definitiv, tratamentul aplicat de el altora îl simte acum pe piele proprie. Cînd îi socoti pe comentatorii de ieri şi de azi ai lui Slavici vinovaţi de „opacitate critică în masă" (p. 128) numai fiindcă au trecut cu vederea rostul lui Bandi în Mara, nu poţi avea pretenţia să ţi se răspundă cu gentileţe. Să adaug totuşi că demonstraţia de către Vasile Popovici a acestui rost este convingătoare, cu precizarea că Mara nu devine, astfel, romanul unei paternităţi oedipiene (care ar avea în centru dubla relaţie cu Hubăr a lui Bandi şi Naţl), rămînînd tot acela ştiut, al unei maternităţi agresive, în rest, studiul se poate discuta. Nu e deloc sigur că Vasile Popovici are în principiu dreptate. Complexele psihanalitice intuite la Slavici sînt departe de a face din el autorul primului roman al inconştientului la noi, la fel cum la Rebreanu, la care şi alţii înaintea lui Vasile Popovici au semnalat rolul abisului (e termenului lui Blaga pentru inconştient), anumite şovăieli de perspectivă narativă şi stilistică indică mai curînd o nestăpînire a materiei (personajul din Ion analizat de critic la pagina 149 e o dovadă, în ciuda concluziilor contrare care sînt trase din el).

Cu totul altceva este studiul intitulat Cel de-al treilea personaj, care merită un examen atent pentru ideile sale noi şi pentru frumuseţea expunerii. Teoria se naşte în el o dată cu analiza,-după cum autorul ne-a anunţat din introducere. Mai mult: nici nu bănuim la început, parcurgînd împreună cu Vasile Popovici subiectele unor nuvele ale lui Slavici, anvergura pe care o va dobîndi teoria, în fond, criticul atrage

mai întîi atenţia asupra unui procedeu descoperit de Slavici, din care face pe urmă o problemă generală de poetică a prozei, sprijinită la rîndul ei pe o schimbare a înţelegerii personajului literar, aşadar de natură ontologică. Procedeul constă în teatralizarea epicului în nuvela şi în romanul realist, prin introducerea unui mediator între protagonişti şi care capătă acces la secretele (tăinuite sau exhibate) de aceştia. Situaţia narativă se instalează în acest mod pe o scenă publică. Ar exista trei tipuri, din care la Slavici le întîlnim doar pe primele două; cînd teatralizarea se realizează fără voia protagoniştilor (de pildă în Piatra din prag, unde un bărbat are revelaţia infidelităţii nevestei lui prin intrarea întîmplătoare în scenă a unui cunoscut al lor mai vechi) sau cu voia numai a unuia dintre ei (Lică Sămădăul din Moara cu noroc „înscenează" o discuţie cu Ghiţă menită a atrage luarea aminte a cîtorva ţărani aflaţi în cîrciuţnă). Teatralizarea ca scop în sine şi realizată cu voia ambilor protagonişti o descoperim abia la Sadoveanu ori la Preda şi, cu ea, personajul romanului realist intră în ceea ce Vasile Popovici numeşte vîrsta trialogică. într-o Sistematică a personajului, pe care promite s-o scrie (şi în care actualul studiu va intra ca parte finală), ideea va fi dezvoltată prin observarea mai multor feluri de personaje (nu însă în succesiune clară istorică, nici măcar în transformarea genetică); acela monologic al romanticilor (şi al povestitorilor tradiţionali), care este un „ghem de atribute", avînd existenţă numai obiectuală, fiind deci un tip (susceptibil de descriere în fiziologie), nesituat în raport cu alţii (îl ignoră pe Celălalt), privat de reacţia (care e întotdeauna dialogală) şi aşa mai departe; acela dialogic al romanului realist, a cărui teorie a dat-o Bahtin, caracterizat de alteritate; în fine, acela tnalogic sau teatral, care cumulează eu-ul propriu, tu-u\ protagonistului cu care se confruntă şi el-ul spectatorului (cititorului). A treia dimensiune a personajului îl aşază pe acesta într-un raport cu cititorul implicit şi totodată „epuizează pe aceeaşi arie ontologicul" (cele trei persoane gramaticale), propunînd o „imagine mundi".

Iată una din cele mai profunde şi mai pline de consecinţe idei din poetica ultimelor decenii! Cînd Vasile Popovici îi va da forma completă, o vorn putea compara cu altele, similare, cum ar fi bunăoară în planul receptării aceea a lui Jauss despre paradigmele aisthetice din celebra lui Schiţă pentru o teorie şi o istorie a experienţei estetice. Pînă una-alta, să notăm cîteva consecinţe practice şi răsturnări de perspectivă critică ce decurg din ea. Mai întîi, chiar la Slavici însuşi, al cărui moralism deseori incriminat se cuvine rediscutat cu circumspecţie: aprecierea etică e cuprinsă în trialogism, cel ce judecă

fiind urmaşul corului din tragedia elină, al „spectatorului ideal", cum îl numea Fr. Schlegel. O bună analiză a Hanului-Ancuţei şi a Baltagului, prin această prismă, dezvăluie o teatralitate diferită de aceea slavicianâ. Pierderea ruşinii în dezvăluirea secretelor intime se explică aici prin ceea ce am putea numi impudoarea fericită a povestitorului. Povestirea însăşi este o plăcere a „publicitarii" opusă romanescului ca descoperire (sondare) a intimităţii. (Vasile Popovici ar voi să demonstreze şi că romanescul derivă din povestirea orală, dar deocamdată amînă: et pour căuşe, căci mă tem că n-o putea face!). Teatralitatea din Hanu-Ancuţei diferă de aceea amorfă a Decameronului (cu care a fost comparată) între altele şi fiindcă nici un personaj de la Boccaccio nu narează ceva legat de propria persoană, cum procedează aproape toţi eroii sadovenieni. Din ciclul de povestiri din 1928 se desprind două linii în opera scriitorului: una care conduce spre realismul din Nicoară Potcoavă (roman teatral al cărui acţiune e cuprinsă între două „divanuri"), alta spre estetismul din Divanul persian (unde teatralitatea e absorbită de povestirea-parabolă). Din aceeaşi perspectivă, Baltagul îi apare lui Vasile Popovici ca o scriere în care ,,ordinea realistă subminează ordinea ritualică", teatralitatea este ilustrată în cîteva pagini remarcabile consacrate secvenţelor înmormîntării şi praznicului final. Cu alte cuvinte, şi pornind de la Lotman, am demonstrat mai demult acelaşi lucru. (I-aş semnala lui Vasile Popovici un detaliu care i-a scăpat şi care-i putea furniza o metaforă sugestivă pentru personajul martor necesar teatralizării: Vitoria invocă mereu, şi spre uimirea conlocuitorilor ei, pe un al treilea care ar fi trebuit să fie de faţă la tranzacţia dintre Lipan şi cumpărătorii oilor, e vorba, aflăm ulterior, de un obicei al muntenilor de a nu proceda la astfel de operaţii decît în prezenţa unui străin şi a cărui lipsă constituie pentru perspicacea femeie o probă peremptorie că soţul i-a fost jefuit şi ucis). Interesantă şi subtilă este şi analiza Răfuielii lui Rebreanu spre a se dovedi că teatralitatea nu e universală în romanul (proza) realist(ă). Rebreanu ar fi fiind principalul nostru scriitor dialogic. Oarecum previzibilă, încadrarea în schimb a lui Preda printre trialogici nu aduce totuşi lucruri inedite (decît, poate, de amănunt), în ansamblu, studiul lui Vasile Popovici este excepţional şi va constitui de aici încolo o referinţă obligatorie a criticii de proză realistă.

(România literară, nr 19, 1989)

SUMAR

Perpessicius

Opere 2 7

Opere 8 10

Tudor Vianu

Opere 2 14

Opere? 18

G. Călinescu

Principiile de estetică ale lui G. Călinescu 22

Istoria literaturii române. Dosar critic '. 26

G. Călinescu, M. Călinescu, A. Marino. T. Vianu

Clasicism, baroc, romantism 29

Vladimir Streinu

Pagini de critică literară, voi. 3 32

Şerban Cioculescu

Itinerar critic 36

Poeţi români 38

Itinerar critic 43

Al. Călinescu

Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii 47

Biblioteci deschise 50

Edgar Papu

Din clasicii noştri 55

Existenţa romantică 59

Constantin Noica

Sentimentul românesc al fiinţei 64

Şase maladii ale spiritului contemporan 67

Scrisori despre logica lui Hermes 73

Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru 77

Jurnal de idei 81

Eseuri de duminică 85

Modelul cultural european 87

Alexandru Piru

Panorama deceniului literar românesc 1940-l950 90

Alexandru Paleologu

Treptele lumii sau calea către sine a lui

Mihail Sadoveanu 94

Ipoteze de lucru 99

Alchimia existenţei 103

441

Cornel Regman

Noi explorări critice 107

De la imperfect la mai puţin ca perfect 111

Nu numai despre critici 115

Ion Negoiţescu

Opera lui Eminescu 119

Engrame 123

Analize şi sinteze 126

Ovid vS. Crohmălniceanu

Literatura română şi expresionismul 132

Literatura română între cele două războaie mondiale,

voi. 2 134

Adrian Marino

Viaţa lui Al. Macedonski 140

Opera lui Al. Macedonski 143

Marin Preda

Imposibila întoarcere 148

Ion Caraion

Sfîrşitul continuu 151

Monica Lovinescu

Unde scurte 155

Eugen Barbu
O istorie polemică şi antologică a literaturii române
de la origini pînă în prezent 163
Paul Cornea
Introducere în teoria lecturii 169
Nicolae Balotă
Euphorion 173
Universul prozei 176
Ovidiu Cotruş
Meditaţii critice 181
Radu Petrescu
Meteorologia lecturii 184
Mircea Zaciu
Lecturi şi zile 187
Lancea lui Ahile 190
Viaticum 194
Alexandru George
în jurul lui E. Lovinescu 198
La sfîrşitul lecturii, III: Mateiu Caragiale 201
Petreceri cu gîndul şi inducţii sentimentale 206
442

Z. Ornea
Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al Hl-lea 210
Dan Grigorescu, Sorin Alexandrescu
Romanul realist al secolului al XlX-lea 215
Eugen Simion
Dimineaţa poeţilor 218
Scriitori români de azi, III 222

Critica bine temperată 228

Lucian Raicu

Reflecţii asupra spiritului creator 233

Fragmente de timp 236

Matei Călinescu

Aspecte literare 242

Conceptul modern de poezie 245

Fragmentarium 247

Livius Ciocârlie

Mari corespondenţe 251

Eseuri critice 254

Gabriel Dimisianu

Lecturi libere 258

Marin Sorescu

Uşor cu pianul pe scări 262

Gheorghe Grigurcu

Poeţi români de azi 266

Critici români de azi 270

Existenţa poeziei 274

Valeriu Cristea

Alianţe literare 279

Fereastra criticului 283

Mircea Martin

Generaţie şi creaţie ". 288

Critică şi profunzime 291

Călinescu şi «complexele» literaturii române 294

Singura critică 297

Virgil Nemoianu

Imblînzirea romantismului 301

Mihai Zamfir

Din secolul romantic 306

Mircea Anghelescu

Textul şi realitatea 310

443

Ion Pop

Jocul poeziei 315

Avangarda în literatura română 319

Eugen Negriei

Expresivitatea involuntară 323

Figura spiritului creator .- 327

Sistematica poeziei 331

Liviu Petrescu

Realitate şi romanesc 336

Romanul condiţiei umane .' 339

Florin Manolescu

Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii 343

Magdalena Popescu

Slavici 347

Cornel Ungureanu

La umbra cărţilor în floare 351

Mircea lorgulescu

Firescul ca excepţie 354

Marin Mincu

Eseu despre textul poetic, II 359

Ion Vartic

Radu Stanca - Poezie şi teatru 364

Modelul şi oglinda 366

Daniel Dimitriu

Grădinile suspendate: Poezia lui Alexandru Macedonski 371

Petru Poantă

Radiografii 376

Al. Dobrescu

Foiletoane 381

Alex Ştefănescu

Prim plan 386

Marian Papahagi

Exerciţii de lectură 391

Critica de atelier 393

Andrei Pleşu

Pitoresc şi melancolie 398

Val Cpndurache

Portret al artistului în tinereţe 403

Mircea Scarlat

Istoria poeziei româneşti, IV 407

444

Al. Cistelecan

Poezie şi livresc

Dan C. Mihăilescu

întrebările poeziei

Mircea M iha ies

De veghe în oglindă

Radu G. Ţeposu

Viaţa şi opiniile personajelor. loan Holban

Proza criticilor

Vasile Popovici

Eu, personajul

.411

.415 .420

.425

431

.436

445

Colecţia „CANON"

Colecţia „Canon" conţine monografii critice consacrate scriitorilor români contemporani.

LITERATURA ROMANA POSTBELICA

I. Poezia

II. Proza. Teatrul

III. Critica. Eseul

de Nicolae Manolescu

NICOLAE ŞTEINHARDT ŞTEFAN BĂNULESCU CONSTANTIN NOICA SORIN TITEL ANA BLANDIANA VIRGIL MAZILESCU CEZAR BALTAG LEONID DIMOV MIRCEA CĂRTĂRESCU GHEORGHE CRĂCIUN NICOLAE MANOLESCU ŞTEFAN AGOP1AN

de Gheorghe Ardelean de Monica Spiridon de Cornel Moraru de Daniel Vighi de Iulian Boldea de Ion Buzera de Mircea A. Diacon u de T. Ştefşi V. Mureşan de Andrei Bodiu de Mihaela Ursa de Mihai Vakulovski de Ruxandra Ivăncescu format 130x200 mm. 96-l12 pagini

In colecţia „Canon" vor apărea următoarele monografii: NICHITA STĂNESCU de Eugen Negriei; RADU PETRESCU de Mircea Muthu: MIRCEA IVĂNESCU de Alexandru Cistelecan; NICOLAE BREBAN de Liviu Maliţa; MARIN PREDA de Rodica Zâne; AUGUSTIN BUZURA de Ion Simuţ; ALEXANDRU-IVASIUC de Sanda

Cordoş; RADU STANCA de Petru Poantă; CRISTIAN POPESCU de Mircea Martin; M. H. SIMIONESCU de Mihai Dragolea; ŞT. AUG, DOINAŞ de Gheorghe Grigurcu; GELLU NAUM de Ion Pop; IOAN GROŞAN de Nicoleta Cliveţ; CONSTANT TONEGARU de Dumitru Chioaru; MIRCEA NEDELCIU de Al. Th. lonescu; EMIL BRUMARU de Rodica Ilie; EMIL CIORAN de Cornel Moraru; FĂNUŞ NEAGU de Andrei Grigor; GEO DUMITRESCU de Romulus Bucur; PAUL GOMA de Virgil Podoabă; MATEI VIŞNIEC de Marian Popescu; ADRIAN MARINO de Constantin M. Popa; DUMITRU ŢEPENEAG de Sorin Alexandrescu; IOAN ALEXANDRU de Ion Baiu; EUGEN SIMION de Nicolae Ioana.

format 130x200 mm. 96-l28 pagini

Cei care doresc pot comanda cărţile editate de noi:

fie în scris: Editura „Aula", O.P. 14, C.P. 13.67, Braşov 2200,

fie telefonic: 068fll.86.47,32.66.47.

Volumele solicitate vor fi expediate prin poştă, cu plata ramburs. Cheltuielile de expediţie vor fi suportate de editură. Profesorii beneficiază de o reducere de 15%.

FORMULAR DE COMANDĂ

Se completează, se decupează şi se expediază pe adresa: Editura „Aula", O.P. 14, C.P. 13.67, Braşov, 2200 Tel./Fax: 068/31.86.47; Tel.: 068/32.66.47 www.aula.ro; email: musina@deltanet.ro

Subsemnata(ul)

str , nr , bl , se , ap

cod , localitate , sector , judeţ

telefon doresc să îmi expediaţi cu plata ramburs

numărul de exemplare menţionat pentru fiecare titlu.

Profesorii beneficiază de o reducere de 15%. Completaţi

pentru reducere: profesor la ,

localitatea specialitatea

Titlu Colecţia „CAN

Autor ON"

N r.

exemplare

Literatura română postbelică l. Poezia

Nicolae Manolescu

II. Proza. Teatrul

III. Critica. Eseul

Nicolae Steinhardt

Gheorghe Ardelean

Ştefan Bănulescu Constantin Noica

Monica Spiridon Cornel Moraru

Sorin Titel

Daniel Vighi

Ana Blandiana

Iulian Boldea

Virgil Mazilescu

Ion Buzera

Cezar Baltag

Mircea A. Diaconu

Leonid Dimov

M i re e a Cărtărescu

T. Ştef şi V. Mureşan Andrei Bodiu

Gheorghe Crăciun

Mihaela Ursa

Nicolae Manolescu

Mihai Vakulovski

Ştefan Agopian

Ruxandra Ivăncescu

Autor

Număr exemplare

Colecţia „BACALAURE Literatura română

ATUL DE NOTA 10"

Coanta, Ivăncescu, Popescu

- -

Limba română. Teoria literaturii

Avasilichioaie, Bota, Cristea

Literatura universală

Avasilichioaie, Cristea

Limba engleză. Limba franceză

Arhire, Micu, Muşina, Borcan

Colecţiile „CHEIA SUCCE Engleza de nota 10

SULUI", „ESENŢIAL"

Muşina, Arhire

Engleza. 1600 teste grilă

Arhire, Micu

Franceza de nota 10 Franceza. 1200 teste grilă Româna de nota 10

Limba română. 1000 teste grilă

V.& V. Borcan V. Borcan M. Burcescu M. Burcescu

Limba română (compendiu)

O. Moceanu

Dicţionarul limbii române

G. Angelescu

Concepte operaţionale

N. Ionică

Teoria literaturii (compendiu)

V. Rotaru

Dicţionar de gramatică

S. Toderică

Literatura română. Repere critice Dicţionar englez-român Dicţionar francez-român

Kozma, Scoruş D. Cărăuşu A. Pop

Dicţionar german-român

G. Angelescu, C. Pop

Colecţia „CAPACITATEA DE NOTA 10"

Română (subiecte rezolvate)

V. Burcescu

Română (550 teste grilă)

G. Angelescu

Angelescu, Căprău, Nicolae

Română (gramatică şi teorie lit.)

Lecturi literare

Căprău, Toderică